mimarlar odası
kayseri şubesi

TOL

mimarlık kültürü dergisi

Yıl:4 sayı:5 yaz 2005

Temsilin Mekanları
P. TAN / A. KÖKSAL

Mimarlık ve Metafor
H. HİSARLIGİL - B. BOLAK HİSARLIGİL /
S. LÖKÇE / H. S. ERKMAN

Kent ve Kültürü
V. İMAMOĞLU

A. KOÇER / B. KASAPOĞLU - G. ÇAĞDAŞ /
İ. M. ÖZDEMİR - F. KURAK / Ö. ATALAN

ERAS HOLDİNG A.Ş.

K-Q TSE - ISO 9000

ISO 9001 : 2000

Gülük Mah. İnönü Bulv. Karakuş Sok. Eras İş Mrk. Kat:3/302 Melikgazi/KAYSERİ
Tel: +90.352.330 21 10 (5 Hat) Fax: 330 21 15
www.eras.com.tr eras@eras.com.tr

ERAS İNŞAAT TURİZM SAN. ve TİC. A.Ş.

ERASYA TUR. OTOMOTİV GIDA VE PET. ÜRÜN A.Ş

ERAS PROJE MÜHENDİSLİK VE MÜŞAVİRLİK A.Ş

ERCİYES RADYO TELEVİZYON YAYINCILIK SAN.VE TİC.AŞ

UZ BASIN YAYIN PROGRAMCILIK TİC. VE SAN. A.Ş

ERAS ANIL SİGORTA ARACILIK HİZMETLERİ A.Ş

ERAS DERSANELERİ

• ERCİYES TV • ERCİYES RADYO • AKIN GÜNLÜK GAZETESİ • GRAND ERAS OTEL
• GRAND ERAS ERCİYES OTEL • GRAND ERAS AKSARAY OTEL • ERAS BETON SANTRALİ

Merhaba,

Bu sayımızın dosya konuları, "Mimarlık - Metafor ilişkisi"ni ve "Temsilin Mekanları"nı tartışıyor. Sevgi Lökçe metaforik anlatımın zengin repertuvarı için farklı bir anlatım yolunu seçerek, mimarlıkta metaforun estetize ediliş yollarını ayrı ayrı araştırma konuları ve başlıklar üzerinden anlatıyor. Bu bağlamda kodların kullanımından, bedenin bir metafor olarak kullanımına kadar oluşturulan bir çeşitlilikte mimarlığın metaforik anlatımlar için sonsuz bir dağarcığa sahip olduğunu düşünüyor. Bir metafor olarak konutun yolculuğunu, Divriği Ulucamii ve Darüşşifası'nın anlatımındaki üst düzey bütünlüğün yanında, mimari yapının ontolojik olarak yeniden kurulmasının nasıl gerçekleştirildiğini anlatan Sencer Erkman'ın yazısı izliyor...

Büyüteç bölümünde Pelin Tan, sanat pratiğinin kamusal alandaki müdahalesinin mekan politikaları ve kentsel ölçekteki ilişki ve temsilini çeşitli sanat projeleri üzerinden tartışıyor. Heykeltıraş Ayşe Köksal ise teknolojinin etkisiyle günümüzde her alanda görülen "çürüme" sürecinin karşısına holistik bir bakış açısıyla çıkarak, müzeleri toplumun küçük birer kesiti olarak ele alıyor. Böylece toplum içinde yaşanan dinamikleri anlama yolunda bir rota çizebileceğini düşünüyor.

Kent ve Kültürü bölümümüzde Vacit İmamoğlu zengin bir gelenek çerçevesinde oluşturulmuş olan Kayseri bağ evlerini, geometri sevgisinin ve geometri hakimiyetinin iyi birer örnekleri olarak sunarak, taşla yazılan güzelliğe işaret etmekte... Ayrıca bu bölümde şubemizin bugünün park anlayışının, parkların tematik bir yaklaşımı öngördüğünü düşünerek Mimarlar Odası'nın kuruluşunun 50.yılı nedeniyle Kayseri kent merkezinde bir anı parkı tasarlanması için açtığı ulusal yarışmada ödül alan projeler de yer alıyor. Kayseri'nin ilk serbest mimarlarından olan Şadan Akaydın'ın gözünden Kayseri ise bir mimarın ellibeş yıllık mimarlık deneyimini anlatmakta...

Gülen Çağdaş ve Beyza Kasapoğlu bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamdaki eskiz sürecini kıyaslayarak, mimari tasarım süreci ile ilgili yeni bulgular ortaya koymayı hedefliyorlar. İlkay Maşat Özdemir ve Funda Kurak ise mekan örgütlenmesinde önemli rol oynayan sınır ögelerini postmodern ve minimal mekanlara ait örnekler üzerinden irdelemekte... Ayla Koçer Rönesans ve Maniyerizmde mitoloji konulu heykel örneklerini incelerken, Özlem Atalan Seferihisar Sığacık kaleiçi anıtsal yapılarından Sığacık Medscidi'nin restorasyon sürecini anlatıyor.

Okul'dan bölümümüzde Erciyes Üniversitesi'nde bu yaz düzenlenen "Atölye Erciyes" ve "Gevher Nesibe Medresesi ve Çevresini Yeniden-Düşünmek" başlıklı iki uluslararası çalıştayın serüveni anlatılmakta...

Gelecek sayımızda "Yeniden Mekan" konusuyla mekanı yeniden okumaya yönelik yazılarla buluşmak ümidiyle...

tol'dan...tol'dan...tol'dan...

içindekiler

Yıl:4 sayı:5
Y a z
2 0 0 5

Serbest Kürsü 4

Mimarlık ve 10
METAFOR

Büyüteç 34
TEMSİLİN MEKANLARI

Kent ve Kültürü 45

Sanat 59

O'nun Gözüyle 65

Tasarım 72

Köprü 87

Okuldan 89

mimarlar odası kayseri şubesi
TOL
mimarlık kültürü dergisi

Yayınlayan: TMMOB Mimarlar Odası Kayseri Şubesi
Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Adına Sahibi: Mehmet KASAP
Yazı İşleri Müdürü: Hakan ÖZKAN
Yayın Koordinatörü: Beyhan BOLAK HİSARLIGİL
Oda Yayın Komisyonu: Burak ASİLİSKENDER, Beyhan BOLAK HİSARLIGİL, Murat ÇAĞIL, Hakan HİSARLIGİL, Mehmet KASAP, Hakan MAHİROĞLU, Hakan ÖZKAN, Yeşim ÜNAL ALEMDAR, Eda VELİBAŞOĞLU
Sayı Editörleri ve Yayına Hazırlık: Burak ASİLİSKENDER, Beyhan BOLAK HİSARLIGİL, Hakan HİSARLIGİL, Yeşim ÜNAL ALEMDAR
Kapak Tasarım: Murat ÇAĞIL

TMMOB MİMARLAR ODASI 1954 KAYSERİ ŞUBESİ

TOL
mimarlık kültürü dergisi

4 "Kanatsız Kuşlar Şehri"
Eren KOÇYİĞİT

6 "Kentin Meydanı"
Hakan ÖZKAN

8 "Taşrada Kent Soylu Mimarlık Yapmak"
Burak ASİLİSKENDER

9 "Biçim Neyi İzler? Sinema Tasarım Konferansı'nın Ardından"
Yeşim ÜNAL ALEMDAR

11 "Metafor Üzerine De/ne/ğer/len/dir/meler"
Sevgi LÖKÇE

22 "Konut, Metafor ve Anlam"
Hakan HİSARLIGİL - Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

25 "Bir Yaratılış Öyküsü: Divriği Ulucamii ve Darüşşifası"
H. Sencer ERKMAN

35 "Mekan / Çatışma"
Pelin TAN

40 "Parçalanmış Toplumdan Bütünleşen Dünyaya: Bir sistem olarak müzede çok anlamlı objelerin hikayeleri"
Ayşe KÖKSAL

45 "Prizmaların Dansı - Kayseri Bağ Evlerinde Kütle ve Ayrıntılarla Ulaşılan Estetik"
Vacit İMAMOĞLU

53 "Mimarlar Odası 50. Yıl Parkı Proje Yarışması"
Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

59 "Rönesans ve Manyerizmde Mitoloji Konulu Heykel Örnekleri"
Ayla KOÇER

65 "Şadan Akaydın Gözünden Kayseri"
Röportaj: Burak ASİLİSKENDER

72 "Kavramsal Tasarım Aşamasında Bilgisayar Ortamında Eskiz"
Beyza KASAPOĞLU - Gülen ÇAĞDAŞ

81 "İç Mekanlarda Sınır Öğeleri: Postmodern ve Minimal Mekanlar"
İlkay Maşat ÖZDEMİR - Funda KURAK

87 "Seferihisar Sığacık Kaleiçi Anıtsal Yapılarından Sığacık Mescidi"
Özlem ATALAN

89 "Atölye Erciyes"
Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

94 "Gevher Nesibe Medresesi'nde 10 Gün"
Burak ASİLİSKENDER

Dergimizde yayınlanan yazıların, içeriklerinin sorumluluğu yazarlarına, her tür yayın hakkı TOL dergisine aittir.

MİMARLAR ODASI
KAYSERİ ŞUBESİ

ISSN 1303 - 5835 www.toldergi.com - tol@toldergi.com / www.kaymimod.org - bilgi@kaymimod.org
Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Sahabiye Mah. Boylar Sok. 13/1 Kayseri tel : 0-352-232 61 49 fax : 0-352-222 86 95

KANATSIZ KUŞLAR ŞEHRİ

Eren KOÇYİĞİT

İnsan doğup büyüdüğü, kışını, baharını gördüğü, selinde yıkandığı, yağmurunda ıslandığı, aç kaldığı, tok kaldığı, sevindiği, üzüldüğü, acı tatlı anılarıyla dolu bir şehri sevmez mi?
Ben çok seviyorum bu şehri.
Bahçelerinden elma kopardım, kavaklarından karga kovaladım. Ovalarında dolaştım, kırlarında gezdim, çimenlerinde uyudum, dağlarına tırmandım.
Uçurtma uçurdum, kuş kovaladım, aşık oldum.
Ayak izlerim, yürek izlerim saklı bu şehirde.
Ben bu şehri çok seviyorum.
Ama ölüyor bu şehir.
Herkesin gözleri önünde ölüyor.
Yabancılaşıyor, değişiyor, gurbetleşiyor...
Ruhu, gizemi, sırrı, efsunu, mazisi ve hatıralarıyla birlikte ölüyor.

...

Kalabalıklar, kalabalıklar...
Motor sesleri, uğultular...
Göçler, göçler...
Buldozerler, kepçeler, demir, tuğla, çimento...
İnşaat, çukur, taş, kum, kazı, hafriyat...
Her yer kazma kürek.
Her yer arsa ve apartman.
Doğudan batıya, güneyden kuzeye, bir uçtan bir uca şişip gidiyor.
Kabarıyor, köpürüyor, taşıyor...
Bir zamanlar varoşlar ve popülizm uğruna can çekişen bu şehir, şimdi metropolizm ve büyüme adına ölüyor.
Şişiyor, hantallaşıyor.
Tıknefes, soluksuz, damarları tıkanmış, ciğerleri çürümüş astım hastası bir insan gibi soluksuz kalıyor.
Buğuluyor, bunalıyor.
Sıkletini çekemez, yükünü kaldıramaz oluyor.
Beli bükülüyor, ayakları titriyor, çürüyor, ölüyor şehir.
Beynine, kalbine, damarlarına kadar kazma saplanarak ölüyor.
Yıkılarak, yapılarak, değişerek, dönüşerek ölüyor.

...

Her plan ve program, her davranış, her atılış gelire ve paraya yönelik...
Arsa kavramı zalim bir şah gibi oturuyor tüm değerler üzerine.
Arsa para demek, çünkü, dolar demek, mark demek, servet demek.
Toprak kavramı kayboluyor.
Her alan müteahhit gözüyle bakan, mülkü insandan önde tutan kafaların keyiflerine göre hazırlanmış, estetikten, duyarlılıktan, romantizmden yoksun imar kanunları, encümen kararları, şehir planlamaları bütün anılarımızı silip götürüyor.
Dostlarınızla gezindiğiniz, sevgilinizle duvarlarına oturduğunuz yerleri, bir yıl sonra bulamıyorsunuz yerinde...
Dünü kalmıyor şehrin.
Cazibesi, çoşkusu kalmıyor.
Anısı, geleneği, göreneği, tavrı, tarzı, hafızası kalmıyor.
Kalabalıklaşıyor sadece.
Bir yandan bir yana koşturup duran insan selleri...
Oturacak çay bahçesi bile bulamayan kalabalıkların ayakları altında çürüyen suskun, bitkin caddeler...
Kapılarında kocaman kilitler takılı burçlar, medreseler...
Asık yüzlü, somurtkan tarihi eserler...
Panayıra çevrilmiş koskoca kale.
Ticarete tahsis edilmiş ata yadigarı mübarek medreseler...
Yorgun insanlara inat şehrin kalbine mıhlanmış otoparklar.

Serin çınar altları yok, şen şakrak çay bahçeleri yok, dostlarınızla buluşacağınız, gölgesinde dinleneceğiniz bir aile bahçesi yok.
Aydınlık bir salon, aydınlık bir konak yok.
Emeklinin, işsizin, yoksulun, garibin bir bardak çay içeceği mekan yok.
Türk kültürünün önemli bir sosyal hayatı olan tarihi kahveler yok, kıraathaneler yok.
Kültüre, sanata ayrılmış bir tek oda,
İnsan yüreğine açık bir tek kapı yok.

sarozet kursu

Bir kültür evi, bir sanat evi, bir müzik evi yok.
Şairi var şiiri yok, ozanı var türküsü yok, sazı var nağmesi yok...
Kısır, kabız, gönül ve mana yoksunu azman beton yığınları...
Ve kışın büsbütün terkedilen, yazın çaysız, kahvesiz gariban yatağına çevrilen, işletmelere kapalı zavallı parklar...
Ve mekanik, otomat bir çevre.
Şevksiz, monoton, somurtkan bir çevre.
Hayattan kovuluyor insan.
Yeşilden, toprak kokusundan, yosun serinliğinden, çiçek ıtrından, meyve lezzetinden, şafak sessizliğinden, kuş cıvıltısından kovuluyor.
Herkes bir yerlere tıkılıyor; mağazalara, dükkanlara, ofislere, işhanlarına...
İnsan şehirden, şehir insandan bıkıyor.

...

Tam da eski, nemli, küflü taş evlerden, dar sokaklardan kurtulmuş ve nefes almışken, sevimli, güzel bir şehir konumuna ulaşmışken, o şirin, o asude halini koruyamadan ölüyor.
Beynine, kalbine, damarlarına kadar betonlaşarak, insanları "hobi bahçeleri"ne muhtaç bırakarak, arsa ve rant kaygısıyla bahçeli ev yaşamı yok edilerek ölüyor.

...

Mahalle yok artık bu şehirde.
Eski tadı, eski sıcaklığı, eski anlamı ile mahalle yok artık.
Sadece adı var; Fevziçakmak, Kılıçaslan, Gültepe vs...
İçi boş, içeriği boş bir sözcük mahalle kavramı artık.
Mahalle olmayınca konu komşu da yok.
Büyük yok, yaşlı yok, saygı yok, saygın yok, mahallenin hacısı, hocası, ebesi, mescidi, düğünü, bayramı, seyranı da yok.
Sırrı, gizemi, dokunulmazlığı, kutsallığı, mahremiyeti, güveni yok.
Mahalle yok.
Artık çocuk oyunları da yok, çizgi yok, met yok, uçurtma yok, saklambaç yok, birdirbir yok, uzuneşşek yok, hamamkızdı yok, karabaş geliyor yok.
Kedi yok, köpek yok, kuş yok, leylek yok, güvercin yok.
Yaren, yoldaş, eş, dost, kardeş, arkadaş yok.
Yok, yok, yok!
Çünkü mahalle yok.
Köşk, kasır, mabeyin yok.
Bahçe yok, bahçeli ev yok.
İnsanların birer eşya gibi istif edildiği çok katlı beton binalar var sadece.
Binlerce, onbinlerce beton yığınları.
Ve yollar ve caddeler ve dağ, taş; araba, araba, araba...

...

Şehirli olmak için şehirde doğmak yetmiyor.
Şehri sevecek ve ilgileneceksiniz.
Gazetesini okumadan, televizyonunu izlemeden, yeşilini, taşını, toprağını, kuşunu, ağacını, kültürünü, tarihini korumadan, hemhal olmadan, sorunlarıyla ilgilenmeden şehir sevilir mi?
Sevmek ilgilenmektir çünkü.
İnsanların birbirlerine yabancılaştığı, mutsuz ve melankolik yaşadığı bir ortamda uygarlıktan bahsedilebilir mi?
Unutulmamalı ki, Medine, Medine olmadan evvel, Yesrip'ti.
Şehir ruhuyla şehirdir.
Oysa ruhunu yitiriyor bu şehir.
Dinginliğini, erincini yitiriyor.
Niteliklerini yitiriyor.
Kültürünü, geleneğini, göreneğini, hikmetini, ilmini, irfanını yitiriyor.
Gözlerinin feri sönüyor.
Bu şehir ölüyor.
Metropol olmak adına; yani köklerini, tarihini, şuurunu kaybetmek, kozmopolitleşmek adına ölüyor...
Tüm gizemlerini, tüm kutsallarını, anadan, atadan kalma tüm anılarını yitirerek, çeyiz sandığındaki tüm emanetlerini satarak, evden kaçmış kız gibi boyanıp süslenerek, açılıp saçılarak, ne bulursa takıp takıştırarak kaybediyor kendini.

Geride ruhsuz, çirkin, kaba bir Homongolos bırakarak ölüyor bu şehir.

serbest kürsü

KENTİN MEYDANI

Hakan ÖZKAN, Mimar

Kayseri Cumhuriyet Meydanı ve yakın çevresi cumhuriyetin ilanından beri dönem dönem kapsamlı ya da basit pek çok müdahale ile sürekli bir dönüşüm yaşamıştır. Kenti yöneten siyasi görüşün elinde yazboz tahtası gibi sürekli bir şeyler ilave edilip çıkarılan, ancak hiçbir zaman bir bitmişlik hali oluşmayan, sonradan ilave edilen her şeyin iğreti durduğu, adında meydan ifadesinin geçmesine rağmen bir meydan kimliği kazanamamış tarifsiz kocaman bir alan olmuştur.

Kentin Orta Anadolu'daki gelişme odağı oluşu, sanayi ve ticaret alanındaki gelişimi, kent çeperlerinin planlı bir şekilde hızla genişlemesine yol açmıştır. Kentin hızlı büyümesine karşılık kent merkezi, sıkıştığı kale surları içerisinden çıkamamıştır. Bu sıkışık merkezde yer alan Cumhuriyet Meydanı, merkeze ulaşan yolların kavuştuğu devasa bir kavşağa dönüşmüştür. Kavşak ölçek olarak o kadar büyüktür ki, kent merkezlerinin asıl sahipleri olmaları gereken yayaların tanımsız boşlukta kaybolmasına ve yaya ulaşımının tam bir eziyete dönüşmesine sebep olmaktadır. Zaman içerisinde meydana eklenen her yapı, meydandaki yarayı kangrene çeviren birer unsur olmuştur. Meydanın asıl ögeleri olan ve onu çevreleyen Kale, Saat Kulesi, Kurşunlu Camii, Kapalı Çarşı ve Sahabiye Medresesi dışındaki meydana katılmış unsurlardan yeraltı çarşısı, yerin altına yönelik yapılabilecek her türlü müdahaleyi ya imkansız, ya da pahalı kılmaktadır. Yeraltı çarşısının havalandırma bacası yapılan işin üzerine tüy diker gibi upuzun göğe yükselmektedir ve heykel süsü vermek için üzerine kabartmalar yapılmıştır. Kabartmalar arasındaki Mimar Sinan rölyefi, yapılan işle bir ironi oluşturmaktadır. Atatürk Anıtı bugünkü bulunduğu yere yapılana kadar birkaç kez yer ve şekil değiştirmiş, son olarak askeri yönetim döneminde bugün bulunduğu yer olan saat kulesinin dibi uygun görülmüştür. Çok hassas kabul edilen bir konu olduğu düşünüldüğünden, kimsenin bu duruma ciddi anlamda bir muhalefeti olmamıştır. 1970'lerin ortalarında yapılan Bürüngüz Camii (İki kapılı cami) avlulu, bahçeli cami geleneğinden uzak, meydanın kenarında tek başına durmaktadır. Hemen yanında cami için yeraltına yapılan tuvaletlerin üzerine bayrak direği kaidesi yapılmış, sonra bayrak direğinin ağırlığını taşıyamayacağından korkulduğundan mı, yoksa yapılan işin tuhaflığının farkına varılmasından mı nedir bilinmez, bayrak direği tuvaletlerin üzerinden biraz kenara alınmıştır. Ancak gösterişli kaidesi bugün hala yerinde durmaktadır. Cami önündeki biraz genişçe alanın ne yapılacağına bir türlü karar verilememiş, yaya sirkülasyonunun üzerine yola sıfır garip bir havuz yapılmış, fakat neden sonra kaldırılmıştır. Çimlendirilen alanlar yaya yoğunluğu ve sirkülasyon aksları dikkate alınmadığından kısa zamanda çiğnenerek yok olmuştur. Bir yarışma neticesi seçilmiş projeyle inşa edilen, yerleşimiyle, cepheleriyle, cephede kullanılan yapı malzemesiyle, bu kentin dışında başka bir yer için yapılıp sonradan buraya konulmuş hissi veren Vilayet Binası, yapıldığı günden beri kent halkı tarafından kabullenilememiştir. Meydanın kenarında devasa kütlesiyle durup, pervasızca meydana tepeden bakan Almer Alışveriş Merkezi ve Hilton Oteli tabloya son ilave edilen unsurlardandır. Yakın zamanda yapılması planlanan raylı sistem de meydanın curcunasına eklenecektir. "Ben yaptım oldu" denilerek her gelenin dilek ağacı gibi bir şeyler bağladığı Cumhuriyet Meydanı bugün artık acil müdahale edilmesi gereken bir durumdadır.

Büyükşehir Belediyesi de bu durumun farkına vararak alanın düzenlenmesi yolunda girişimlerde bulunmaya başlamıştır. Geçmişte planlamayla ilgili yaşanan sıkıntılardan, mahkeme kanalıyla iptal edilen planlardan sonra Belediye'nin doğru adımlar atacağı beklenirken, tuhaflıklar silsilesi başlamıştır. Belediye Başkanı zaman zaman çeşitli ortamlarda yaptığı açıklamalarda, bu türden çok önem arz eden alanların planlanmasında genellikle tercih edilen ulusal veya uluslararası proje yarışması yapma yöntemini, geçmişte kimi yapıların projelerinin elde edilmesi sürecinde yaşanan deneyimleri örnekleyerek, başarısız bulduğunu belirtmiştir. Bu işi iyi yapabilecek insanların kendileri tarafından daha doğru seçilebileceği yönünde açıklamalar yapmıştır. Daha sonra sınırlı sayıda insanın bilgisinin olduğu bir süreç başlamıştır. Nasıl ve ne kıstaslarla değerlendirildiği anlaşılamayan bir tercih sonucu Kayseri'de çalışan üç mimarlık bürosuna ve Ankara'dan da bir büroya davetiye çıkarılıp proje istendiği anlaşılmıştır. İstenilen çalışmaların sunumunda Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Yönetimi de çağrılmıştır. Şube Yönetimi, proje elde edilmesi sürecini doğru bulmadığından

sunumlarla ilgili herhangi bir görüş belirtmeme kararı almıştır. Sabah erken saatte başlayıp öğle yemeğine kadar süren zaman diliminde Kayseri'de faaliyet gösteren büroların sunumları yer almıştır. Sunumlardan, Belediye'nin çalışma yapan bürolara meydan düzenlemesi ile bölgenin mevcut planları ve uydu fotoğrafları dışında elle tutulur hiçbir veri ya da program vermediği, yani ne istediğini ya da neler istemesi gerektiğini bilmediği anlaşılmıştır. Çalışma yapan arkadaşlardan bir kısmı konuyla ilgili başka uzmanlık alanlarından danışmanlarla çalışarak, bahsedilen sıkıntıları aşmaya çalışmışlar, ancak ellerinde yeterli bilgi ve belge olmadığından sunum sırasında bazı yetersizlikler ortaya çıkmıştır. Örneğin meydana yapılan tüm müdahaleler, meydandaki trafiğe doğrudan etki ettiği halde trafikle ilgili istatistiki bilgiler yoktur ya da trafiği yer altına almayı öneren çözümler için yeraltında temelleri bulunan ve müdahale edilmesine izin verilmeyen dış kale surlarının varlığı ve yeri ile ilgili katılımcılara herhangi bir belge ya da bilgi verilmemiştir. Kısaca, böylesine önemli bir işin şartnamesi yoktur. Yerel katılımcı bürolar kendi iyi niyetli çabalarıyla yoklar arasından varlar çıkarmaya uğraşmışlardır. Ancak bu çabalar kimisinde yanlış sonuçlara varılmasına yol açmıştır; henüz ana kararlarda belirsizlikler dururken meydana döşenecek kaplamanın cinsi gibi ya da meydana yapılması önerilen "Tarihi Geleneksel Müslüman Kayseri Evi (bilinen geleneksel Kayseri evleri Gayrimüslüm evleri imiş, bizim geleneğimizi yansıtmazmış!)" gibi ya da kaç metre yükseğe su püskürteceği şimdiden belli olan su fıskiyeleri gibi detaylara boğulmuş, ancak raylı sistemin meydandaki istasyonunu araç yolları arasındaki refüjde çözüp insanların, araçların arasından karşıya geçmesini önerebilen "çözümler" ortaya çıkmıştır. Bunun yanında bu kadar sınırları belli olmayan bir çalışmada, bilinçli olduğunu düşündüğüm bir tavırla çok radikal öneriler sunan çözümler de çıkmıştır. Öğleden sonraki oturumda Ankara'dan gelen ekip bir sunum yapmıştır. Ekibin üzerimde bıraktığı izlenim, mimar, kent plancısı, trafik uzmanı, Koruma Kurulu eski üyesi gibi unvanları üzerinde taşıyan ve bir kısmının bölgeyle ilgili daha evvel çalışmalarının da olduğu, benzer konularla ilgili deneyimleri bulunan profesyonel bir ekibin, adeta kendi şartnamelerini oluşturmuş ve bunun üzerine de projelerinin kurgusunu oturtmuş olmalarıdır. Bu tarz bir planlamada esas olması gereken ana kurgu ve kararları gerekçeleri ile izah etmişler, bundan sonrasının ancak bu kararların kabulünden sonra ele alınabileceğini ifade etmişlerdir. Eşit olmayan şartlarda yapılan bu yarışı yerel katılımcılar kaybetmiş, bu durum "Kayseri'de bu iş yapılamıyor!" söyleminde olan kimi yerel yöneticilerin ellerini kuvvetlendirmiştir. Oysa yarışma yoluyla ya da hiç olmazsa şehir içinden ve dışından daha geniş davet ve katılımla, şartları, bilgi ve belgeleri tam olarak katılımcılara ulaştırılmış bir yarışma pek çok farklı görüş ve tasarımın ortaya çıkmasına yardımcı olabilirdi.

Bahsedilen değerlendirme toplantısından bir süre sonra bu kez dinleyici olarak daha az katılımcının olduğu bir toplantı daha yapılmış. Ancak bu toplantıya haberdar edilmediğimden katılamadım. Daha sonra katılanlardan aldığım bilgiye göre ilk değerlendirme toplantısında öneri sunan, Kayseri'deki üç bürodan tekrar birer öneri istenmiş. Bu kez öneri sahiplerinden, belediyenin isteği doğrultusunda Cumhuriyet Meydanı'ndan trafiği çıkarmadan bir kavşak düzenlemesi yapmaları istenmiş. İlk toplantıda meydanla ilgili çok yerinde tespitler yaparak, çözüme ancak trafiği bölgeden çıkararak varılabileceğini söyleyen Ankara ekibi bu kez davet edilmemiş. Öneri sunanlardan bir kısmı, ilk önerilerindeki çözümleri tamamen terk ederek, belediyenin kendilerinden istediği doğrultuda projeler sunmuşlar.

Görüldüğü gibi durum acayip bir hal almıştır. Konularında uzman tasarımcı ekiplerin alması gereken kararlar başkaları tarafından alınmaktadır. Kentin gelişimi bu günden şekillendirilmelidir. Günü kurtarmak için yapılanlar bu fakir ülke için hem para, hem de zaman kaybıdır. Bu süreç, uygar, şehirleşmesini tamamlamış ülkelerde olduğu gibi yarışma platformuna çekilmelidir. Bu kente hizmet edip geleceğe adını taşımak isteyen yerel yöneticiler için bu durum bulunmaz bir fırsattır. Aksi durumda bugün yapılanların tümü, gelecekte başka yerel yöneticiler tarafından tıpkı, ülkemizde sık sık değiştirilen kaldırım taşları gibi değiştirilecektir.

TAŞRADA KENT SOYLU MİMARLIK YAPMAK

Burak ASİLİSKENDER

Tartışılır durur; "taşra"*. Bir ülkenin başşehri veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık. (TDK Sözlüğü) neresidir?" diye... Duruma İstanbul'dan bakanlar ile Anadolu'dakiler hep başka şeyler söyler, bir türlü kesin bir sonuca varılamaz. Herkes, bir başkasının "taşralı" olmasını ister! Bu kısır döngünün içinde Anadolu'da bir kentte ise, -adeta taşralığından utanılırcasına- betonlaştırılır her boş bulunan yer; geniş yollar açılır, yüksek yüksek binalar inşa edilir ya da ürküten geçmişten kurtulmak için bir gecede yok edilir geçmişten kalan izler. Üstelik, "çağdaş kent" olabilmek için yapılır, tüm bunlar... Geniş yollar ve yüksek katlar, "övünç" kaynağıdır, orada. Çünkü, medeniyet ancak asansörlerle çıkılan yüksek bir rakımdadır. İki-üç şeritli yollar kaldırmaz, ulaşılmak istenen medeni kentin trafik yoğunluğunu; Medeniyet denilen şey, çok geniş yollar ister; tahammül edemez içine araç giremeyen dar sokaklara!

O büyük kentte, "ama" diye başlayan cümleler hiç sevilmez; önemli olan yapılan iştir, nasıl yapıldığı ve ne gibi etkileri olacağının bir önemi yoktur. Az laf, çok iş önemlidir, zaten herkes(!) alkışlıyordur yapılanları... "Kent kültürü yok ediliyor!" diyenler boşuna konuşuyordur, orada. Çünkü kent kültürü denen yüce şey(!), ya eski bir medresenin içine herkes doldurulup, yardım kampanyaları düzenlenerek ya da bir başka eski medresenin içinde kazan kazan yemekler pişirilip dağıtılarak yaşatılmaya çalışılmaktadır. Üstelik, bu eski(!) yapılar hava karardığında da yaşanabilsin diye birer gece lambası edasıyla ışıklandırılmıştır. Bu da yetmezmiş gibi, yapıldıkları dönemin alçak gönüllüğünü yansıtan yalın duvarları, yaşayan(!) kentin reklam panolarına dönüştürülmüştür. Aslında bu yalın duvarlar şanslıdır, her şeye rağmen; üzeri kozmik ifadelerle bezeli bir başka aynı dönem yapısı olan bir türbe, adına münhasır bir biçimde, döner bir kavşağın ortasında, etrafından geçen araçların kuru gürültüsünde, içinde ebediyen sakladığı anlı-şanlı kimseye ölümün sessizliğini ve huzurunu yaşatmaya çalışmaktadır. Bu yapı, her şeye rağmen, bir taraftan da Allah'a Şükretmektedir; az ötedeki bir başka türbe'nin sadece etrafından değil -kenti çağdaşlaştırmak adına yapılan kavşak düzenlemesiyle- altından da araç geçmektedir. "Ne toprağın üstünde, ne de altında huzur kaldı!" diye söylenmektedir, duyanlara...

Hiç sormamışlardır ama, o toprağı kent yapan o eski yapılar, ne böyle içinde ne yaptığından habersiz insanları, ne tam ortalarından geçen araçları, ne de duvarlarından sallanan boy boy ilanları istemiyorlardır. Her yakınından geçildiğinde, dilinden anlayandan yardım dileniyordur, aslında; "Ah yavrum, beni Sultanlar için yaptılar; Şu halime bir bak! Boşuna dememişler kurt kocayınca, çoluk çocuğun maskarası olur diye..." Anlarsınız, bu anlı şanlı Sultan yapılarının sızlanışlarını, tam elinizden geleni yapacağınıza söz verirsiniz, o toprakları kent soylulukla tanıştıran halkevleri, fabrikalar çıkar karşınıza bu kez... "Biz, bunlara nasıl kentli olunacağını öğrettik, şimdi bize yaptıklarına bak" derler, onurlu geçmişlerinden kalan başları dik edalarıyla... Ne cevap vereceğinizi şaşırırsınız; kimi "yeniliyoruz işte, daha ne istiyorsunuz" denerek maskeli bir baloya katılacak şekilde allanıp pullanmıştır, kiminin önünden, her şey altüst edilerek, "az kaldı sıra sana da gelecek" tehdidiyle geniş yollar açılmaktadır ya da iş merkezi yapılmak için yıkılmıştır.

Susarsınız her birinin karşısında, susup utanırsınız, yapılanlardan; yapanlardan, aynı kenti yaşamaya çalışmaktan... hatta mesleğinizden; daha doğrusu, mesleğinize gösterilen saygıdan! Siz bir mimar olarak, geçici -boş- alkışlar yerine, binaların, toprağın sesini; haykırışını duyarsınız, "ama" anlatamazsınız; yapılanlarla yapılması gerekenler arasındaki farkı... O topraklara inandığınız için okumuşsunuzdur; "ama" sonra biri çıkar derki size hayasızca; "bu şehirde işe yaramayacak olan okutulur!" Bu kimin ayıbıdır?; İlerleme, gelişme arzunuzun köküne kibrit suyu dökmek değil de nedir bu? Ben yapamadım, sen de yapma, "eski köye, yeni adet getirme" demekten başka ne anlama gelir ki bu? Zaten, bir siz dışında herkes mimardır; köşedeki gazete bayii, hırdavatçılık yapan komşunuz, vesaire vesaire... Onlara göre, yaptığınız boya-sıva işinden başka nedir ki? İşte, tam da bu yüzden, söylediklerinizi anlaşılmaz gelir onlara... Söylediklerinizin doğru olduğunu bildikleri halde, işlerine gelmez, gelemez! Çünkü, kentli olmayı yedirememişlerdir gururlarına, "ama" –mış gibi yapmayı pek sevmişlerdir. Böylece, işlerine gelince taşralı, yeri gelince de sizden daha kent soylu davranmaktadırlar. Övünürler yaptıklarıyla... Boşuna dememişler, "dostlar alış-verişte görsün" diye...

* Bir ülkenin başşehri veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık. (TDK Sözlüğü)

BİÇİM NEYİ İZLER? "TASARIM SİNEMA KONFERANSI"NIN ARDINDAN

Yeşim ÜNAL ALEMDAR

Nedir bu sinema ve mimarlık arasındaki ilişki... Sadece sinema mekânlarının inşa edilmesi ile mi ilişkilidirler ki? Yoksa durum bundan biraz daha karmaşık mıdır? Her ne kadar tasarım paydasında buluşuluyorsa da, bu iki grup tasarım arasında biraz daha ileri bir ilişki var gibi sanki... Mimarlığın üretilememiş mekânlarının temsil ortamı olarak filimler düşünülebileceği gibi, aslında çekilememiş birçok filim de sokakların arasında birçok ilgisizin gözleri önünde sürüp gitmektedir. Mekân da, bu çekilmemiş filimler olmadan tanımlanamaz değil midir zaten? Filim aslında hayattan hikâyeler ise, hayatın, varlığın, benliğin oluştuğu yer olarak inşa edilmiş olandır filimin konusu. Her filim bir varlığı işaret eder; mekân içinde geçtiği için...

Filim, mimarlığı böylece kullanmış olur; kendi sanal gerçekliğini oluşturmak ve gerçek-"miş gibi" yapabilmek için. Buna rağmen bazı filimler gerçeklik ile olan bağlantılarını bilinçli bir şekilde, algılayabilen gözler önünde kırarlar; kurgu bir mekân olduğunu anımsatacak herhangi bir şey, bir mikrofon ya da basit bir sahne arkası bir anda görülür. Filimdeki biçimin bu aniden ortaya çıkışı, bu şekilde bir gösteri, izleyeni kendi imgelerini yaratmaktan alı koyar; onu hayatın gerçekliğinden filimin sanal gerçekliğine sürükler; o artık dışardan bakan biridir. Bundan dolayı filimler bu biçime sıkı sıkıya bağlıdırlar; izleyiciyi filimin içine alabilmek, dışarıdan birisi değil de filimin bir parçası hissini oluşturabilmek için bu kurguya mahkumdurlar. Bu durumda "Filim Biçimi İzler" ise eğer, filim aslında önce mekânı buna bağlı olarak mimarlığı izlemez mi?

Juhanni Pallasmaa 6–9.Nisan.2005 tarihlerinde İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde gerçekleştirilen Tasarım Sinema Konferansı'nda yaptığı "Sinema ve Mimarlıkta Varoluşsal Mekân" başlıklı sunusunda, mimarlık ve sinemanın, sadece mekân ürettikleri için değil, her ikisinin de yaşam imgeleri üretip, bunların ilişkilerini kullanarak bir ortamda sundukları için benzer olduklarından bahsetti. Bir mimarlık ve filim tarihçisi olan Helmut Weihsmann ise bu yaşam imgelerinin filimde kentsel mekânla nasıl ilişki içinde olduklarını örnekleyen birkaç filim gösterisi ile filim ve biçim ilişkisini açıklamaya çalıştı. Sadece mekânı tarifleyen, mekân içinde insanı ortaya çıkaran ve mekân olmadığında insanı hayal etmeye çalışan bu heterotopik denemeler Weihsmann'a göre günümüzde görsel karışıklığın yarattığı gerginliğin yapısal ve mekânsal örgüsünü anlatıyor.

Hem mimarlığın hem de sinemanın söz söyleyenlerinin bir araya geldiği bir ortam olarak Tasarım Sinema Konferansı biçimin filimi izleyip izlemediğini sorguladı. Türkiye içinden ve dışından birçok mimar ve sinemacının katıldığı toplantı, konuşmalar yanında filim gösterimleriyle geçti. Organizasyonun bilimsel komitesinde de yer alan Halit Refiğ konferansın içeriğini doğrudan değerlendirerek filimin de biçimi izleyebileceğini tecrübeleri ile örnekleyerek tartıştı. Biçimin ortamını sağlayanlar olarak yapım yönetmenleri Alex McDowel ve Ziya Ülkenciler'in sunumları ise mimari ürünün bir araç olarak kullanılıp sonra sökülüp dağıtılması olgusunun tartışıldığı yer oldu. Yüce anlamlar yüklemeden yapıp bozma süreci bir bakıma Eisenman gibi dekonstrüktivistlerin yapılarının kısa sürelerde yaşaması öngörülerinin gerçekleştiği bir alan olarak filimin gerçekliğini sorguluyor olabilir mi?

Bütün bu tartışmaların mimarlıkta da çok konuşulmuş ve tartışılmış, kendini yapısalcı görüşle temellendiren "Biçim İşlevi İzler" aforizmasında olduğu gibi modern düşüncenin biçim ve işlev ayrımından kaynaklandığı da düşünülebilir. Tasarım ile ilgili bütün dallarda asıl olanın üretilen biçim olduğunu da düşünerek bu tartışmanın aslında uzun süreler devam edecek ortamlar bulabileceğini düşünüyorum.

Bir metafor ustası olan Nietzsche, "ölü metaforlar"a benzettiği kavramları "donmuş anlığın yapay devinimleri" olarak görür ve varlıksal karşıklarını sorgular. Gerçekten de metaforlar dar anlamıyla basit birer retorik aracı olmanın ötesinde, epistemolojik kodların esareti altındaki varlık katmanlarını bambaşka şekillerde ilişkilendirip, yeniden-kurarak onları olanaklar dünyasına açar. İnsan yapısı her varlık alanı gibi Mimarlık da bir metafor olarak, varlığın titreşimlerini yakalamaya çalışan düşlerin poetik edimlerinden birisidir.

İzdüş(üm)ler, Sözdüş(üm)ler, Sesdüş(üm)ler, Renkdüş(üm)ler...
Ve daha pek çok düşler...

mimarlık ve metafor

Dosya Editörü: Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

Burada metaforik anlatımın zengin repertuvarı için farklı bir anlatım yolu - fragmanlar halinde bir anlatım - seçilmiştir. Nedeni, mimarlıkta metaforun estetize edilişinin yollarının ayrı ayrı araştırma konuları ve başlıkları içerecek biçimde çeşitliliğe sahip olmasıdır.

METAFOR

Metafor Yunan Dili kökenli METAPHEREIN, meta- (değişim içeren) + pherein (bher-taşıyan) sözcüğünden türetilmiştir.

Sözlük anlamıyla metafor, konuşma dilinde bir nesnenin sıradan düz anlamından transfer edilen saklı gizli bir kıyaslamaya ya da benzetime –analojiye- işaret eder.

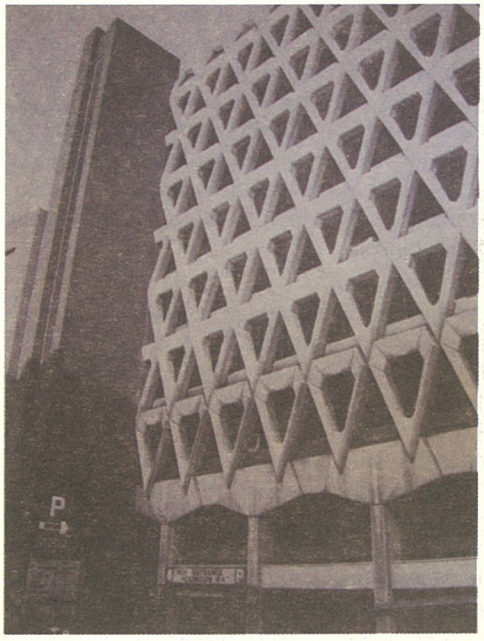
Değişik anlatım, üst ve ara anlamlar, yananlam, düzdeğişmece, eğretileme, kinaye, mesel, ibret alınacak öykü, teşbih, kıyaslama sözcükleri dilimizde metaforu karşılayan sözcüklerdir.

MİMARLIKTA BİR ANLATIM ARACI : METAFOR

Mimari retorik (sözellik/deyişsellik) dilsel, estetiksel ayrımlarla zenginleşir. Bu ayrımlar, biçem ve avant-garde-ın karşılıklı etkileşiminde şekillenir ve anlam alanını genişletir.Bu anlamlandırma sürecinde, anlam alanının genişlemesinde, bilgi akışı giderek artan bir beklentiyi de içerdiğinde, anlam alanına estetiksel boyut katılır (Wellek,R.,Warren,A.,).

Mimarlıkta anlamsal boyut, retoriğin (deyişselliğin) düzanlamsal veya yananlamsal sınıflandırmalarıyla şekillenir. Düzanlamın barınmayı, çevre konforu yaratımını, işlevselliği içermesi, yananlamın ise bu alan üzerinde çağrışımsal boyutun inşasına dayandığı bilinmektedir. Anlatımsal değer, retoriği, retorik ise bitişiklik çağrışımıyla yananlam oluşturma sürecini ve onun ötesinde benzerlik çağrışımlarıyla da metaforik anlatımı içermektedir.

Sözü edilen bu anlatım alanının, mimarlığa, mimarlıktaki öz-biçim ilişkisine yansımaları, yaratılan gerilim ile orantılıdır. Bu gerilimin orantısı, retoriğin araçlarında - yananlamsallıklar, üst anlamsallıklar ve bunların incelmişlik düzeyine bağlı olarak - şiirsellikler içerebilir. Şiirsellik içermeyen düzdeğişmece diye isimlendirilen (eski dilde mecaz-ı mürsel) benzetme yapılmadan bildirinin kendisinde varolan ögelerin iç birleşimler yoluyla karşılıklı ilişkilenmesi de aslında bir anlatım biçimidir. Bu anlatım biçimiyle, mimarlıkta, bildirilenin, varolan ögelerin iç birleşimleriyle anlatılmasının kutsandığı anlatımlar da - barınma, işlevsellik ve benzeri gibi- metaforik düzlemlere taşınmaktadır.



Resim-1 Beton Izgaralar

METAFOR ÜZERİNE DE/NE/ĞER/LEN/DİR/ME/LER

Sevgi LÖKÇE
Mimar, Prof. Dr.

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Aslında metaforik bir anlatımda, hem yaklaştırma çağrışımları, hem de karşılaştırma çağrışımları gibi çağrışımların duygusal etkilere dayandırılması olağandır.

Bu duygusal çağrışımların etkilerinin hangi alanda kışkırtıldığı ise, alanın kendi dilselliğinde değerlendirilmelidir. Mimarlık alanında bu çağrışımlar, mimarlığın özbenliği içinde ele alınmalıdır(1). Burada mimarlık için özbenlik durumu, mimarlığın kendi sistematiği içinde tasarım-yapım-kullanım-estetik boyutlardaki kurallarla değerlendirilmesi sürecini de işaret etmektedir. Mimarlığın özbenliğinde duygusal çağrışımların rotası; gösterilenin, mimarlık ürününün, kendi bağlamsallığına ve toplumsal bağlamlı ideolojik yönüne yönelik olabilir.

Duygusal etkilerin önceden istenerek bilinçli bir şekilde yaratılması; metaforun ölçüsüne, dizimsel bitişikliğe ve hazır bir dizimde (syntagma) ögelerden birinin diğerleriyle yer değiştiriminde bir göstergesel önerme (semiotic statement) olmasına bağlıdır. Burada yaşanan/yaratılan düzdeğişmece durumu, göstergesel önermenin anlamsal yüklemeler içermesine ve kültürel birimin anlamsal açılımına bağlıdır. Buradaki açılım, anlamsal karşılıklı bağımlılık halidir. Bu bağımlılıkta parça bütünün, cins türün yerine geçerek anlam daralmasını, bütün parçanın, tür cinsin yerine geçerek anlam genişlemesini yaratabilir.

Metaforik düzlemde, şeyler (objects) arasında bitişik olma hali değil, anlamsal özdeşlik, anlamsal karşılıklı bağımlılık üst veya ara anlamsal bağıntıların değerlendirilmesi söz konusudur.

Bu çerçevede duygusal etkilerin bilinçli olarak yönlendirilmesinde çok bilinen bir örnek, Eero Saarinen'in New York'taki TWA Terminal Binasıdır. Mimar tarafından metaforik anlatımın karşılıklı bakışım örneği, dışavurulanın iç uzamla bütünleşik halidir.Bu bütüne yönelik metaforik ilişki ikonik benzerlik ilkesinden beslenmektedir. Gösterenle gösterilen arasındaki uyum, benzetilen ile benzeyen arasındaki (kuş ve uçmak), biçimle niteliğin ortaklığına dönüşmüştür.

Mimarlıkta, TWA Terminal Binası gibi duygusal etkilerin biçimsel benzerliklerden yola çıkılarak ele alındığı örnekler çoktur. Görselliğin bu yönde kışkırtıldığı örnekleri analojik tasarım örnekleri olarak sınıflandırmak, ancak, öz biçim ilişkisinde yaratılan gerilimin gücüne bağlı olarak metaforun kıyaslama, analoji, değişik anlatım, üst ve ara anlamlar ayrımlarında zenginleşmesini sağlamak anlam genişlemesine yönelmektir. Bu yönlenimin rotası, bağlamın rotasıyla ilişkili olarak her zaman değişiktir.

Aşağıda bu yönlenime ilişkin çeşitli bakış ve yaklaşım örnekleri verilerek aslında alanın yeni açıklama dizgeleri oluşturma potansiyeli öne çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Charles Jencks, 'The Language of Post-Modern Architecture' isimli kitabında metafor isimli alt başlıkta:

"... İnsanlar herhangi bir binaya baktıklarında değişmez bir şekilde diğer binalar gibi görürler ve bu durum bile metaforun en basit halidir. Çok tanıdık olmayan modern bir bina, bildiklerini metaforik olarak kıyaslayabilecekleri bir bina gibi değerlendirilir. Bir deneyimin bir başka deneyimle karşılaştırılması aslında tüm düşüncelerin özellikle yaratıcı olan düşüncelerin karşılaştırılmasıdır. 50'li yıllarda cephede prekast betonarme bir ızgaranın (karkasın) kullanımı, 'peynir rendesi', 'arı kovanı', 'zincirlerle oluşturulan bir tel örgü' gibi, diye isimlendirilmiş; bir on yıl sonra ise belirli bir bina tipinin örneği halinde işlevin dışavurumu olarak bu bina bir garaja benziyor denilecek hale gelmişti (Resim-1). Aslında böylesine tipolojik kabul görüş, metafordan klişeleşmeye doğru bir değişimi yaratarak sözcüğün yeni anlamının başarılı ve yeni biçimler ve teknikler arasında mimari bir işaret olarak kullanımına yol açar.

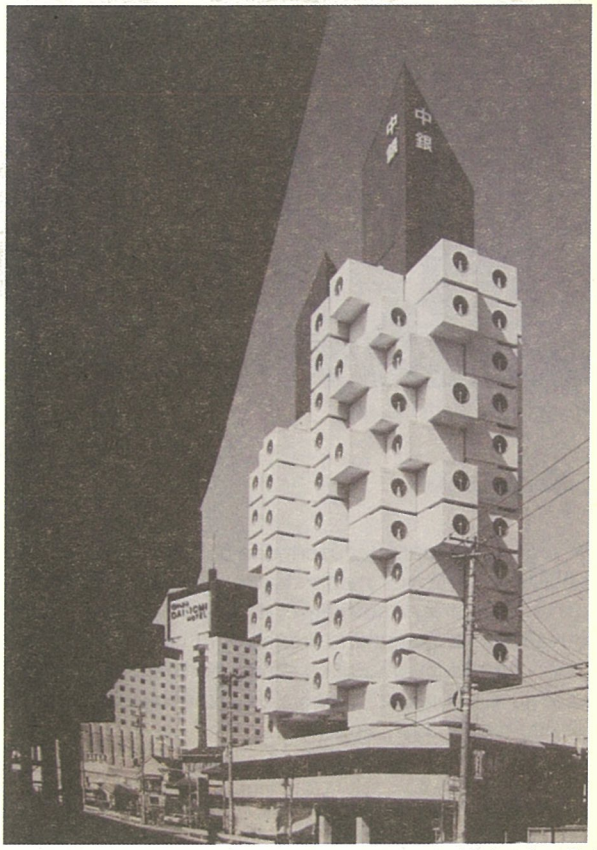
Tipik negatif mecazlar 'kağıt-ızgara', 'ayakkabı kutusu', 'yumurta kafesi/sepeti', 'mukavva kutu' gibi olumsuz kullanımların, insanlar ve eleştirmenlerce, örneğin, Lewis Mumford gibi eleştirmenlerce, Modern Mimarlık için kullanılmışlardır. Böyle karşılaştırmalar/kıyaslamalar sadece onları küçük düşürmek için değil aynı zamanda 1984'lere doğru belli bir kültürellik içinde duygusal çağrışımların kodlanmasına da yol açmıştır. Burada bu kinayelerin apaçık örneklerini göreceğiz.

".....Japonya'yı ve mimar Kisho Kurakawa'yı ziyaret ettiğimde, pek görülmeyen/tanıdık olmayan biçimde birbirinin üzerine bindirilmiş kublerin oluşturduğu Tokyo'daki yeni kule apartman binasını ziyaret ettim.Onlar şeker küblerinin, hatta daha da ötesi çamaşır makinalarının birbiri üzerine konulmasını andırıyordu, çünkü beyaz küblerin tam ortasında aynı çamaşır makinalarında olduğu gibi pencereler bulunmaktaydı (Resim 2). Bunu söylediğimde Kurokawa için açıkca bir sürpriz oldu. Onlar çamaşır makinası değil, kuş evleridir, biz, Japonya'da betondan yuvarlak delikleri olan kuş yuvaları yapar ve ağaçların içine yerleştiririz. Ben bu kuş yuvalarını, Tokyo'yu ziyaret eden gezgin işadamları, bekarlar için inşa ettim, dedi. Bu nükteli yanıt, muhtemelen anında yaratıldı ancak bizim görsel kodlarımızın farklılığının çok ustaca altının çizilmesiydi..."

FARKLI BİR YAKLAŞIM

"...Bir başka görsel illüzyon bu durumu daha öteye de götürebilir: Meşhur 'ördek-tavşan' figürü birincinin diğerinden sonra görülmesi halidir.Hepimiz her iki hayvan için görsel kodları, hatta muhtemelen iki başlı melez canavar kodlarını da biliriz ve bunu üç hali ile görebiliriz. Bir görünüş öncelikle gördüğümüz figürün yönüne veya kodun gücüne bağlı olarak öne çıkabilir, baskın olabilir. Bu figür için daha ileri okumalar ('böğürmek'-'anahtar deliği' gibi ileri okumalar) daha zordur! Çünkü birincisinden daha azını tasarlamak bizim kültürümüz için zordur. Genel durum, kültürel kodların çokluğu, altkültürelliklerdeki çatışmaların varlığına bilgi ve kültürün kodların okunmasına rehberlik/aracılık edilmesidir.

Bilgi ve kültür alanında çok genel anlamıyla, birincisi modern mimarların ideolojisi ve eğitimine temellenen, diğeri de normal mimari elemanlarla herkesin kendi deneyimine ve geleneksel kodlara temellenen olmak üzere iki alt kültür vardır. Mimarlığın yaratımında ve yorumunda daha önce işaret edildiği gibi bu kodların olasılıklarının çokluğu yanında, çok temel nedenlerle, mimarlığın köktenci sizofrenisi bir aradadır. Bazı binaların çeşitli kodlar içermesinden beri, karma metaforların ve zıt anlamların görülebilmesi Modern mimarın uyumlu, çok iyi oranlanmış saf / yalın hacimlerinin 'ayakkabı kutusu' gibi isimlendirilebilmesine bile yol açmaktadır!"



Resim-2 Kisho Kurokawa, *Nakagin, Tokyo*

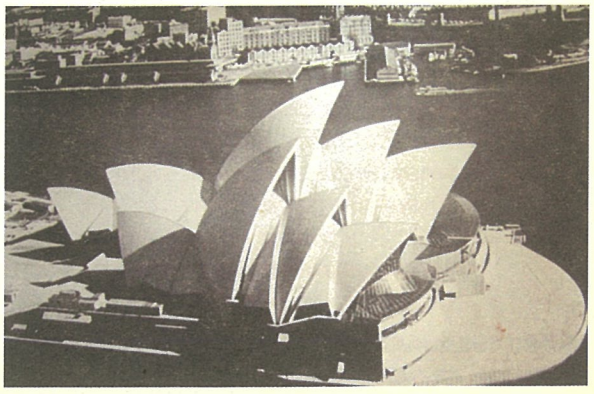
BAĞIMSIZ VE ELASTİK KODLARIN KULLANIMI

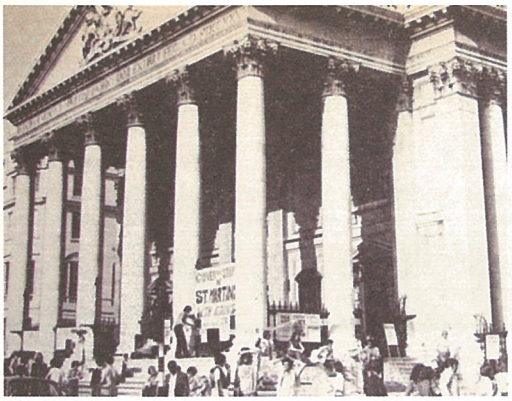
"...Bir modern bina, Sydney Opera Evi, popüler mesleki yayınlarda inanılmaz bir biçimde metaforik karşılıkları kışkırtmıştır. Nedeni, Opera Evi'nin diğer görsel objeleri hatırlatan mimari biçiminin bildik / tanıdık olmayışıdır. Bu bina için yapılan metaforların çoğu organiktir, böylece mimar, John Utzon, binanın kabuklarının nasıl bir kürenin yüzeyine bağlı olarak (portakal kabukları gibi) ve/veya uçan bir kuşun kanatları gibi olabildiğini göstermiştir (Resim 3). Kabuklar ayrıca beyaz deniz kabuklarıyla ilişkilendirilirler ve bu metafor artı Sydney Körfezinde seyreden, inip çıkan yelkenliler ile de kıyaslanarak gazetecilik klişeleri haline gelmiştir.

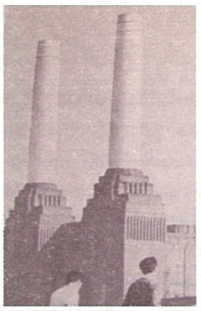
Aslında bu umulmayan metaforlar- elastik kodlar, bağımsız kodlar- mimari metafor yorumlarından başka konuşulan ve yazılan bağımsız ve elastik kodların metaforik yorumları olarak kabul görür. Bu elastikiyetin ucu açık olabilmektedir!

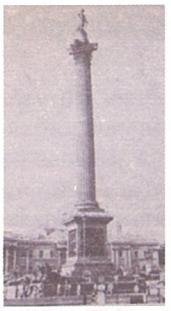
Örneğin, bazı kritikler tarafından, birbiri üzerine binen kabukların bir çiçeğin büyümesine-yaprakların ortaya çıkmasına; Avusturalya'yı ziyaret eden mimarlık öğrencilerinin karikatürize ettiği kablumbağaların aşk yapmasına kadar uzanan, işaret edilen bir çok benzetme bulunmaktadır..."

Resim-3 John Utzon, *Sydney Opera Binası, Avustralya.*









Resim-5, Nelson Kolonu, Trafalgar, 1860.
Resim-6 Battersea İstasyonu, Londra, 1929-55.
Resim-7 Chicago Tribünü, Resim-8 Kenton Su Kulesi, Ohio, 1955.

Resim-4 St. Martin, Londra.

...KLİŞELEŞME

"...Algılamada parçalar üzerinden bütünün okunduğu ve dilbilim analojisiyle mimari kavramlar "sözcüklerin" bu anlamda değerlendirildiği; kapıların, pencerelerin, duvarların, bölünmelerin, konsolların ve diğerlerinin bu alanı oluşturduğu gözönüne alındığında metaforik anlatım repertuvarı genişler. Örneğin bir kolon kavramı üzerine çeşitlemeler çoğaltılabilir:

Bir binadaki herhangi bir kolon, Trafalgar Meydanı'ndaki Nelson Anıtı bir başka kolon, bir İstasyon Binasındaki bacalar başka bir kolon, Adolf Loos'un Chicago Tribune'deki kule gibi yükselen bölümü başka bir kolon olarak öne çıkarlar. Başka kolon örnekleri, Kenton'daki Su Kuleleri , benzer bir örnek Dubai'deki Su Kuleleri gibi... Burada bir sözcüğün, cümleciğe, cümleye ve bir romana dönüşmesi hikaye edilmiş gibidir (**Resim 4-5-6-7-8).**

Mimari sözcükler, yazılı ve sözel dile göre algılama düzeyine, kodlara ve fiziksel bağlamlara dayalı olarak daha elastik ve çok biçimlidirler. Nelson Anıtı'nda Nelson Kolonu'nun Nelson'un denizcilikteki zaferlerinin, O'nun tarihsel figür olmasının ötesinde sosyo-fiziksel bağlamda Trafalgar Meydanı'nın politik yarışlara sahne oluşunun, sentaktik işaret olarak tek başına durmasının, şelaleler ile çevrilen anıtın etrafının açıklığı, bir kolonun tarihi yan anlamları- Tapınaklarda kullanımı, Üçlü Düzeni, cinsel simgesellikleri vb.- gibi açık uçlu bir yorum dağarcığına kavuşturulduğu görülmektedir..."

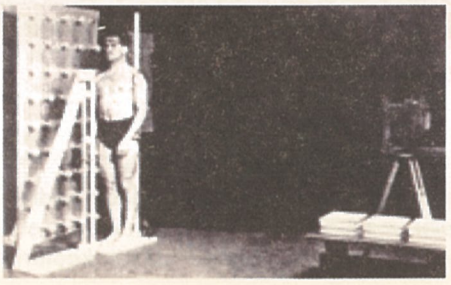
Modern mimarların bu klişeleşme, geleneksel ve sembolik anlamlar ile uğraşmadıkları bilinmektedir.....

MİMARLIKTA BEDEN METAFORU

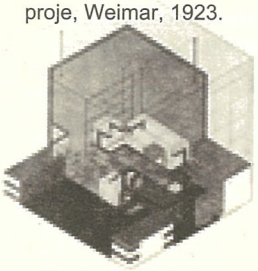
Beden metaforu sadece sözcüklerle hatta klişeleşen sözcüklerle sınırlı değildir. Metafor bir çevre, bir sistem olarak bedende dile getirilmektedir. Mimarlığın iç birleşimlerindeki anlatımlar bedensel analojilerle dizimsel bitişiklik, hazır bir dizimde ise değişiklik olarak benzeri durumlarda üretilmekte ve anlamlandırılmaktadır.

...Ekolojik olarak mikrokozmozu temsil eden beden, çevresiyle işbirliği yapan bir sistemdir. Mumford ve Giedion'un katıldığı gibi değişen bedenler, yeni beden görüntüleriyle mimarlık anlayışını da değiştirmektedir. Bina–Beden ilişkisi sadece anıtlarla ve orantılı bedenlerdeki benzerliklerle sınırlı değildir. Bedenler nasıl artık ilişkileri artan dinamik bir sistemse, binalar da aynı esnekliğe sahip sistemler olarak ele alınmaktadır. Modern Mimarlığın gelişiminde de beden duruşu ve esneklik merkezde yer almaktadır. Sağlıklı dik duran bir beden gibi çevrenin, sistemin önerdikleri ile esnekliğin yeni bir sistem metaforu olarak öne çıkması topolojik animasyonlara, bedenlerin ve binaların tasarımındaki derinliklere ulaşılmasına yardımcı olmaktadır. (**Resim 9-10)**

Resim-9,10 Beden Duruşu

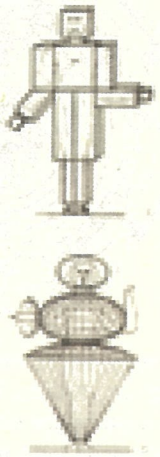


Resim-11 Walter Gropius'un bürosu için proje, Weimar, 1923.



"Katı" ve "esnek" karşılıklı –zıt- olma hali, organik düşünceyi; düzen, ideoloji ve form kavramlarına dayandırılan bir beden duruşuyla açıklanmaktadır. Mark Wigley'in 1920'lerin beyaz binalarıyla aynı dönemin beyaz giyinen sporcuları arasında paralellikler kurması, Avant-garde'ın biçimsel sınırlarına uzanmakta ve bu benzerlik kriteri bir çok modern binaya uygulanmaktadır.1950'lerdeki fonksiyon kavramının başlı başına değişen bir kavram olarak öne çıktığını, bu haliyle organik sistemin doğrularına yanıt verdiğini ve yeni standartlar sunduğunu görmekteyiz. Aslında bu değişim 1920'lerdeki değişim kadar radikaldir.Aynı kelimeler dağarcığıyla farklı ve zıt anlamlar üretilmektedir. Fonksiyonalizm bugüne kadar kusursuzluk anlamındayken, artık esneklik anlamında kullanılmaktadır.

"Katı" ve "esnek" karşıt iki fikirdir. Mumford, Giedion ve Novicki, bu esnekliği, erken modernizmin mekanistik fonksiyonlarına bir düzeltme; aynı formasyonun kritikleriyle başlayan bir neo-avant-gardizmi karakterize eden bir mimarlığa itici kuvvet olarak nitelerler...



Resim-12,13
Teknik Organizma, 1924

BEDEN METAFORU VE MİMARLIK : SOMUTLAŞTIRMA

VESELY, Dalibor., "The Architectonics of Embodiment".

"...Beden metaforu aracılığında mimarlık ile maddenin karmaşık olgusu arasındaki ilişki Avrupa Kültür Tarihi içinde ayrıcalıklıdır. Bu özellikle insan bedenini/vücudunu doğrudan binanın gövdesiyle karşılaştıran, bu benzerlik için mimaride uyumun, simetrinin ve orantının anlamını açıklamaktan daha fazlasını içeren bir dizi görüşü yazan Vitruvius'dan yayılan bir geleneğin gerçeğidir (Kitap III, Bölüm 1, De architectura).

Burada beden kavramının gerçeği anlamakta araç olarak kullanılması ve bedenin rolünün gerçekte varolan ile beden arasındaki ilişkiye dayandırılması en kritik nokta olarak öne çıkmaktadır. Beden kavramı, başlangıçta, homojen olması gereken ve bu yüzden bir vücuda sahip olmadan varolanı tanımlamaya çalışan Parmenides ve Melissos gibi Eleatic'ler tarafından ortaya atılmıştır. Eleatic'lerin tanımları Atomistler ve Pisagor'cuların 5.yüzyılda tepkilerine de öncülük etmiştir. Bu tarihten sonra beden sözcüğü sadece kavramsal değil, ayrıca maddesel gerçekliği belirtmekte kullanılmıştır. Eflatun için beden, belirli veya varlık olarak tanımlanabilen ya da izole edilebilen bir şey değildir. Daha doğrusu beden, ihtiyaç alanı içinde düzenleme sürecinin bir parçasıdır. Beden bir bütün olarak gerçekliğin genel durumunda sabit düzenli bir yapı olarak görünmektedir.

Beden ekseniyle ya da yerçekiminin beden merkeziyle ruhun tanımlanması, Alberti'nin Des Statud'ında, Francesco gi Giorgio'nun Trattati di Architettura'sında canlandırma fikrinin, hareketin bir diyalektiği olarak görülmesi Aristotle geleneğinde kendi orjininde, kaynağında bulunur. İnsan organizmasında ruhun yeri hakkında Aristo : "Sağ ve sol taraflar simetrik olduğundan ve bu karşıtlıklar eşzamanlı olarak hareket ettirildiğinden sol sabit kaldığı zaman sağ tarafından, sağ sabit kaldığında sol tarafından hareket ettirilemez; hareketin kökeni her zaman bunlar üzerinde yer alan bir şey olmalıdır." Bu yüzden aslında hareket eden ruhun esas yeri ortada duran yer olmalıdır, demektedir.

Benzer bir görüş, bedenin geri kalan parçalarına hayat veren "doğal yapının sürekliliği" düşüncesi aynı sorunun çağdaş fenomenolojik anlayışına, özellikle Merleau-Ponty'nin bir vücut/beden olabilmek için bedenin ve bilinçli olmak için de bilincin bir kaç yolu vardır" dediği zaman ki pozisyonuna çok yakındır. Her iki durumda da vücudun geleneksel vizyonu – ruhtan farklı olarak— somutlaştırma ve canlandırma olarak ortaya koyulan maddeselliğin geleneksel fikrini anlaşılmaz hale getiren bir soyutlama olarak görülmektedir.

Bedenin ve mimarlığın ya da bedenle evrenin benzerliği gibi böyle farklı ontolojik gerçeklikler arabuluculuk yapan bir bağ yapı olmadan anlaşılmaz. Evrensel düzenin insan bedenine/ vücuduna yansıdığını söylemek ya da mimari ögelerin biçiminin ve bölümlerinin insan bedeninden/vücudundan geldiğini söylemek çok kolaydır. Mimarlık ve evren düzeninin daha açık bir hale geldiği somutlaştırma sürecinde insan vücudunun rolü sadece temel gerçeklik bağlamında anlaşılabilir. Bu, tüm ilişkilerin ve referansların varoluşumuzun koşulları ile sürekli karşılaşmak amacıyla kurulan doğal dünyamızın bir gerçekliğidir.

Biz sadece kendimizi izole edebiliriz ya da öne çıkarmayıp bastırabiliriz ve gerçeklik vizyonumuz tarafsızmış ve

kendimize yetiyormuş rolü yapabiliriz. Böyle bir vizyonu desteklemek dikkate değer bir çaba ve türevdir, ikincil olarak tanımlanan temsilin yüksek doğruluğunu gerektirir. Genellikle ilk olarak karşılaşılan ikinci temsildir. İkinci temsildeki benzerlik, doğal dünyamızın sürekli yapısına katılım yoluyla benzer heterojen fenomenleri birleştiren sembolik bir yapıdan temellenmektedir.

Analojinin doğası ve tarihi gelişimi için en kararlı şey sembolik yapının anlam ve gerçekliğine en uygun bölümlemeyi yapmaktır. Onun çözümü; doğrudan sembolik ilişkilerin uzak soyut kavramlarına veya metaforik anlamda dürüstlük hikayelerine dönüşmüştür. Soyutlama, determinizm ve gerçekliğin hesaplanmış uygunluğu, dönüşümün karakteristik özelliğidir.

Saf maddesel analojilerin geçmiş ilişkilerinin devamlılığını azaltma eğilimi, sadece mikrokozmik spekülasyonların tutarlılığını değil, aynı zamanda analojinin kendi tutarlılığını da zayıflatır.

Özellikle 15. ve 16. yüzyıllarda bir çok entellektüel, bedenin edebi ya da figüratif mikrokozmos olduğu konusunu çözmeye çalışmışlardır **(Resim14,15)**.

... Beden olabildiğince, tanrının şekilsel olmayan görünümüdür. Bedenin harika yapısı ve mükemmelliği insanı tanrının yarattıklarının en üstünü yaptığı için, insan sanıldığından daha mükemmeldir.
Bunu içindir ki insan küçük evren olarak adlandırılır.
İnsanın tüm yaratıklardan üstün yaratık olarak adlandırılması, insanın sadece maddeden değil değişik türlerin ve şeylerin katılımından oluşmasındandır.

Katılım ve kabul, analojinin en önemli yanı olan onun sembolik doğası ile ilgilidir. Sembolizasyon sürecinde, analoji, beden ve ruh; gerçekliğin anlaşılabilir düzeni ve onun görünen maddeselliğinin ortaya konulması arasındaki ilişki dile getirilmektedir. Sembolizasyon süreci yüksek ile alçağın, tanrı ile insanın bir sahne sırasıyla bağlantılandırıldığı, kültürümüzde "varlık zinciri" olarak iyi bilinen dikey bir organizasyona aittir. O, bir binanın veya bedenin bireysel parçaları arasındaki ilişkinin anlamı olarak anlaşılacak bir geçmişe karşıdır. İlişki böyle bir geçmiş olmadan boş ve anlamsızdır.

Sembolizasyon ve ilişki, düzen, oran ve uyum gibi Avrupa Mimarlık Tarihince şekillendirimiş diğer önemli kavramlar içinde geçerlidir. Arabuluculuk sürecinin anahtarı olan oran (orantı) bu dizide en önemli olandır.

Resim-14
Mikrokozmos,M.S. Cod 126000, 12. yy, Viyana.

Resim-15
Makrokozmos, Peter Apian, 1584.

Analoji, sayılarla hiçbir şey yapılamayan sembolik bir yapıdır. Analoji benzeyişlere, ayrılıklara dayanır ve sonuçta bir çok olayla ilgili ayrılık ve farklılıklar arasındaki dengeli bir gerilimdir. Oranın kaynağı matematikle değil geleneksel duyuyla anlaşılır. Dil ve matematik arasındaki yalın bağı oranın, sayısal olarak sunumu analojinin orijinal formundan çıkmaktadır. Oran, ontolojik olarak eşitliğin bütünlüğünü ortaya çıkarmakta ve kolay anlaşılır seviyelerde kendini göstermektedir.

Mimarlıkta oran konusunda, Rönesans ve modern yorumlar arasında küçük farklar vardır.

Mimarlık, gerçek bir bütünlüğün içinde yer almak için somutlaştırmanın başlangıç kısmını, sayıları ve fikirleri içeren kültürün mafsallandırılmış katmanlarına olanak vermektedir. Mimarlığı sayılardan veya fikirlerden ayıran mesafe, kolay bir yoldan bağlanamaz.
Bu olay arabuluculuğa açıktır, bu mükemmel ve tam bir işlem değildir. Çünkü insanın anlayışı ve temsil modları bunu sınırlamaktadır..."

BEDEN METAFORUNDA BİR BAŞKA "DİK DURUŞ" ÖRNEĞİ

"Küre ve Haç: Pantheon'da Vitruvius Yansımaları"

Karsten Harries ."Sphere and Cross:Vitruvian Reflections on the Pantheon Type"

"...Vitruvius ilk inşaat ustalarını vahşi hayvanlara benzettiğinde aynı zamanda onları farklı kılan şeyin ne olduğuna da işaret eder. Ustaların elleri, parmakları ve olağanüstü becerileri ve taklit etme, gözlem ve öğrenme nitelikleri yanısıra dik durmalarından, yıldızlarla donatılmış gökyüzünün parıltılarına bakmalarından da bahsetmektedir.

İnsanın dik duruşunu gökyüzüyle ilişkilendiren, gökyüzüne bakarken Thales'in kuyuya düştüğü ve görkemli manzaranın yerküredekilerin ilgi odağı oluşunun hikayesiyle, eskilerin gökkürenin ulaşılmazlığına olan ilgileri ve insanın ulaşamayacağı sürekli bir düzenden yola çıkarak evrensel süreklilik görüntüsüyle binanın kaynağını buluşturan bir metaforik düzlem yaratılmıştır. İnsanlar ölüm ve uyku halinde dünyaya yatay hale gelir. Bu yataylık bizi fiziksel olarak sınırlamaz. Diğer hayvanlardan farklı olarak insan bedeni, insanları yüzüstü yürümeye zorlamaz ve insanlar gökyüzüne yukarı doğru bakma özgürlüğüne sahiptirler. Dik duran beden daha fazla anlam ifade eder. İnsan bedeninin dik duruşu aynı zamanda " ruhu " işaret etmektedir. Vitruvius, insanları, dik duruşlarıyla, yatay geçici şartların dışında yukarı bakan varlıklar olarak, ancak, yeryüzüyle bağlarının bedenleriyle, zaman ve ölümle sınırlandırılmış varlıklar olarak algılandığını dile getirir. İnsanlar gökyüzüne bakarak ölümsüzlüğü hayal edebilecek yetenektedirler. Beden zaman ve sonsuzluğun kavşağı olan bir geçittir...

..."Yıldızlı gökyüzü ihtişamını" ışık ve hayat veren evrenin kalbi, insanın ilkel evi insanı ısıtan kalbi olarak temsil edilen güneştir. İlk evin kaynağı gökyüzünün ulaşılmaz ve değişmez düzeninin korku veren görünüşüyle ilişkilendirilmiştir. Vitruvius, binaları, hayvan sığınağı ile ilahi düzeni olan evren arasında konumlandırır. Bizleri binalarımızın-evlerin- hayvani yataylık ve kutsal dikeyliğin kesişiminde olduğunu anlamaya davet eder...

Kutsal olarak düzenlenmiş bir evren ile benzer şekilde düzenlenmiş iyi şekilli beden-insan vücudu-ile önceden şekillendirilmiş simetri ve uyum ısrarlarıyla yüzleşiriz.

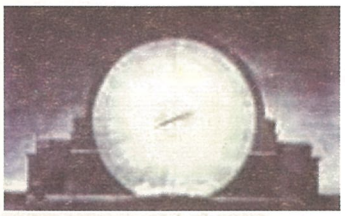
...Roma Pantheon'u tepedeki büyük gözüyle vücudunu yıldızlı gökyüzüne açmakta ve insan bedeninin mükemmel düzeyi olarak "dik duruşu" simgelemektedir. Kubbenin strüktürel anlatımındaki dairesellik ise hem evrensel olarak hem de Romalıların güneşe bakışlarını vurgulamaktadır. Işık kaynağı güneşe benzetilen büyük göz ve onun aracılığında kurulan dikey eksen, bir "mundi ekseni"dir. Yolculuğun bittiğini gösterir gibi zamansızdır, güven ve huzur vaat etmektedir...

Burada dikeylik ve geometrik düzen yataylığa karşı bir zafer kazanmakta, Roma ve O'nun Tanrılarının İmparatorluk gücü kutlanmaktadır. Artık içinde doğulan dünya geride kalmış, bu boşlukta dışarıda bırakılmış, yukarıdan giren ışıkla canlandırılmış ve boşluğa meydan okuyan kürenin zamana meydan okuyan gücüyle geliştirilmiştir.

KLİŞELEŞMEDE BİR ÜST ANLATIM ÖRNEĞİ

Pantheon bir bina olmaktan öte; insan ruhunun ölümsüzlüğünü ve sınırsız özgürlüğünü kutlayan, görkemle insan bedenini – böylece tüm insanoğlunu- geride bırakan kişisel yükselişe muktedir bir sembol olmuştur. Böylece Pantheon gibi küresel biçimlerin, Aydınlanma Çağı'ndaki mimarlığa yansımalarının ardındaki özel ilgi; bu çağın yeniden canlanmayı ve beden olarak dirilme inancına karşı eleştirel yaklaşımı, soyut ölümsüzlük yerine –Hıristiyanlara vaadedilen- somut ölümsüzlüğün yerine geçmeyi öneren bir çağ oluşuna yol açmaktadır. "Aydınlanma" mimarların kürenin saf formuna neredeyse takıntılı oldukları bir çağdır. Birçok mimar en az bir kere küre formunda bina inşa etmiştir. Neoklasik mimarlar, kürede, sonsuzluk ve mükemmelliğin eski sembolü ve görkemin tanımlanamaz varlığını gördüklerine inandılar. Onların ütopik tasarımlarında Pantheon'un küresel ruhu, onun yerküre ile sınırlandırılmış vücudunu geride bırakmaktadır.

Örneğin Claude Nicholas Ledoux'nın küresel tasarımları tanrısal özgürlükleri vaadeden insanları birbirinden ayıran sınırların ötesine uçabilmeyi, özgür ve insancıl bir dünyayı işaret eder. Böylece insanlar kendilerini bulmak istedikleri bir dünyayı paylaşan bir görüşe sahip olmaktadırlar. Bu öznellik dinlerin kutsallığıdır... Ledoux'nın bu tasarımları insanı vücuduna bağımlılıktan kurtaracak, insanoğlunu özgürleştirecek, mimarlığı da binanın bedeninden özgürleştirecektir...



...Boulle, Newton için hazırladığı anıt tasarımında, vücudu ve onun sınırlarını geride bırakan kişisel gelişim akımıyla ilişkilendirilen "yüceliği" istemektedir: "Yüce Akıl", "Ulu ve Çok Bilgili Dahi", "Kutsal Varlık", yeteneklerimle halka mal etmeye çalıştığım ve kendimi aştığıma inanarak, Newton, senin kutsal sistemini kullanarak, senin mezarını aydınlatacak kasvetli lambayı yaratmak isterken kendimi de yüceleştirdiğim gibi görünüyor", derken, Boulle Newton'un kutsal dehasına kendi yetenekleriyle katılmakta ve kutsallık ile kişisel yücelmeyi birlikte ele almaktadır. Burada yeni bilim ve bilimin ideal nesnelliği, bilimsel ruh ve yücelik biraradadır. Bilimsel olarak tanımlanmış dünya imajı ile Boulle'nin anıtı, kendi keşfi olarak kendisiyle örtüşen ve Newton dışında O'nun kadar değerli başka bir şeyin yaratılmasıdır. Böylece Newton'un kendi ruhu -aynı zamanda yeni bilimin ruhu- aydınlanmanın mimarlığa, Newton'a uygun ev, daha doğrusu mezarını inşa etmek için kullanılan, yeni doğan modern bir dünyanın ruhu, dile getirilmektedir..."

...Aydınlanma Çağı mimarları için küresel binaların geometrisi yerçekimini reddeder gibi, yuvarlanmaya, hareket etmeye ve uçmaya hazır gibi özellikleriyle bedenden ayrılmış ruh için, ruhani insanlığı düşlemişlerdir...

Modernizm ile başlayan süreçte ise, maddenin denaturalizasyonuyla formların, Antik formların yalın hallerinden uzaklaşılmış, mekanları bir geometri içine hapsetmekten vazgeçilmiştir.

Artık ruhun madde üzerindeki egemenliğinin mimari bedenlerde yanıt bulmasının değişik yollarına işaret edilmekle birlikte kozmik doğadan aldığı özelliklerle kürenin duyular üzerindeki hakimiyeti, geometrinin gücünü kullanarak dikey olanların gücünü yatay olanlara hissettirmesi hala simgeselliğini korumaktadır. Bu simgesellik insanların güneşin ışığını yaşam veren güç olarak -karanlığa karşı sürekli yinelenen bir zafer- kabul etmeleridir.

Ancak mimari sonsuzluğun insan varlığının dikey boyutu yanısıra yatay boyutuyla da ele alınmasının önü açıktır..."

METAFORİK ANLATIMIN ROTASINDA FARKLI BİR YAKLAŞIM:

METAFOR OLARAK MİMARLIK *

** "Architecture as Metaphor :Language, Number, Money", Kojin Karatani, translated Sabu Kohso, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995., pp.124-130, çeviri :Sevgi Lökçe- Zühal Özcan.*

...Şimdiye kadar diğeri ile tarif etmekte olduğum asimetrik ilişki şimdi "Wittgenstein'ın Mimarisi" bağlamında/ içeriğinde incelenecektir. Wittgenstein'ın kız kardeşi Margaret Stoneborough Wittgenstein'ın isteği üzerine Paul Engelmann'ın tasarladığı *Kundmanngasse Evi*, Wittgenstein'ın da katılımıyla iki yılda bitirildi. Wittgenstein'ın efsanevi mükemmeliyetçilik takıntısı evin bir milimetre bile şaşırmasını olanaksız kıldı. Evi 'benim mimarim' diye adlandırdı. Bir yere kadar bu mükemmeliyetçilik Tractatus'u harekete geçiren metodik ruhun bir kalıntısıysa da belirgin farkları vardır. Tasarım Engelmann'ındı ve bütün süreç boyunca buna sadık kalındı. Keskin bir bireyselci olan Wittgenstein'ın kızkardeşi evin kendi yaşam biçmini yansıtmasında ısrar etti. Katı bir görüşle/mantıkla ev gerçekten "Wittgenstein'ın mimarisi" değildir. O, mimarlığı bir müellifin tasarımının basit bir gerçekleştirilmesi olarak düşünmedi; eğer durum bu olsaydı, Engelmann'ın tasarımını reddederdi. Başından itibaren bina, kızkardeşinin zevki, aile çevresi (hizmetçiler ve uşaklar dahil) yapının çevresi ile ilişkileri ve benzeri çeşitli dış faktörlerle belirlenmişti. Wittgenstein'ın mükemmeliyetçiliği, sorgusuz, O'nun toplam hakimiyetine işaret eder. Böylece, O, her bir elemanı diğer bir elemandan türeterek yaratmaya çalışmadı; herhangi birinden öte, Wittgenstein bu yapının ve mimarinin genel olarak, çeşitli katılımcılar arasındaki bir diyaloğun sonucu olduğunu anladı.

Belki de mimaride hiçbir şey, bir tasarımın *qua idea* gerçekleşmesi fikrinden daha belirsiz değildir. Çok daha belirgin etkenler, müşteri diyaloğu, ikna etme/edilme, diğer iş ortakları ile işbirlikleridir. Tasarım ilkin algılandığı üzere, oluşumu süre/cin/sin/de dönüşüme yönlenir. Wittgenstein ile "nerede oynarız ve sürdürdüğümüz sürece kuralları kurarız" oyununa benzer. Burada dil /lisan ile oyun arasındaki ilişki ışık tutmaz mı? İnsanların, sahada bir topla, varolan çeşitli oyunlara başlamak üzere, fakat birçoğunu bitiremeden oynayan ve ikisi arasına topu amaçsızca havaya fırlatan, topla birbiri ardınca kovalayarak bir şaka için ve topa tutarak kendilerini eğlendirdiklerini hayal edebiliriz. Ve şimdi birisi diyor:ki: Tüm zamanda bir top oyunu oynanıyor ve her atışta belli kurallar takip ediliyor. Hem oynadığımız ve devam ederken de/ oynarken de kuralları yaptığımız durumlar da yok mudur? Ve en azından devam ettiğimiz süre boyunca onları (kuralları) değiştirdiğimiz durumlar da vardır.

Hiç bir mimar konstrüksiyonun sonuçlarını öngöremez. Hiç bir mimarlık içerik dışında varolamaz. Mimarlık, örneğin (par excellence) bir olaydır. Wittgenstein'ın savladığınca/desteklediğince, o, matematikle aynıdır. Platon (Eflatun) mimara bir metafor olarak hayrandı, fakat, mimarı bir insan olarak kıskandı, çünkü, gerçek mimar ve mimarlık olasılıklara tamamen açıktır. Bununla birlikte, mimarlığın bu olasılıklara açık olma hali, ideal mimarlığın öyle olduğunun varsayılmasına karşı, gerçek mimarlığı ima etmez, çünkü gerçek mimarlığın ikincil ve zayıf yanı olarak daha çok hiç bir mimarın diğeri (işveren/müşteri) ile ilişkisinden bağımsız özgür bir tasarım belirleyemeyeceğini ima eder. Tüm mimarlar, bu bilemeyen öteki ile karşılaşırlar. Başka bir deyişle mimarlık, bir iletişim biçimidir ve bu iletişim, ortak kuralları olmayan bir iletişimdir, çünkü, orantılı/ölçülebilir bir dizi kuralı takip etmeyen öteki ile birlikte yaşanmaktadır.

Mimar öteki ile birlikte yaşanan bu ilişkide, göreli diğerinden/ ötekinden kaynaklanan kesin bir güç desteği alırsa /arkalanırsa muafiyet kazanabilir. Kimi mimarlar nasılsa bu olanaksız durumu hayal ederler! Mimarlık bir olay olsa da, bu suretle zorunlu olarak olasılıklara açık olmakta, şairin, Platon'un mimarı bir metafor olarak kullanmasının yanlış olduğunu kabul etmek zorunluluğunda/durumunda değiliz; bunu yapmak bizi sadece bir başka kutsamaya yönlendirir/götürür. Bunun yerine, biri eğer mimarlığı metafor olarak safdışı etmek isterse, basitçe seküler mimarlığı bir metafor olarak yerine koyabilir/ikame edebilir.

Wittgenstein matematikteki biçimsel / arkitektonik projeye itiraz ettiğinde, matematikteki doğal determinizmi/ belirleyiciliği vurgulamıştır. Platon'un zamanında Mısır'da "bir dairenin çevresinin çapına oranı"nın hesaplanması uygulama gerekliliğinden çoktan keşfedilmişti. Bununla birlikte Platon için bu keşif, katı olması gereken ve aksiyomlardan ortaya çıkan, matematik gibi kabul edilmeyebilirdi / tanınmayabilirdi. Fakat neden "dairenin çevresinin çapına oranı" nın hesaplanması matematik değildir? Aksiyomlardan ortaya çıkan ilkelere matematik denmesine izin verilseydi, matematiğin birinci sırada gelişmesi/büyümesi imkansız olurdu. Fazladan, formel matematiğin doğal dünyaya uygulanabileceği gerçeğini açıklamak asla mümkün olmazdı. Matematikte iddiacı bir krize neden olan Öklidyen olmayan geometricilerin, sadece Öklid'in beşinci postulatını dönüştürerek seçenekli geometriyi kurmayı başardıklarını hayal etmek zordur. Eğer bu olmuşsa Einstein'ın Görelilik Teorisinin gelişmesine Öklidyen olmayan geometriyi uygulama kabiliyeti açıklanamaz. Matematik teorilerinin temelleri naifdir, fakat, temeller, neden matematik uygulanabilir, sorusunun gözardı edilmesiyle ortaya çıkarılabilir

Geç 19.yüzyılın Öklidyen olmayan geometricilerin astronomi ilgileri özgün olarak kuvvetli idi ve bunun gibi aksiyomatik temelleri atlayan/yok sayan Öklidyen olmayan vektörlerde ilerlemeye eğilimliydiler. Fakat bir bakıma, matematik, her zaman uygulamalı matematik olduğu için, uygulanabilirliğini sürdürmüştür.

Matematik temelleri korumak isteyenler için uygulamanın sırrı bir aporia oluşturdu ve zaman içinde Gödel'in ispatına giden yolu açtı. Ama genelde inanıldığı gibi Gödel'in ispatı matematiği imkansızlaştırmadı.O'nun ispatı varolanı paralize ettiğinden ve sadece aksiyomlardan ortaya çıkanlara problem çıkardığından, genelde matematiğe yüklenen haksız katılık engelinden kurtardı.

18. yüzyıla kadar matematikçiler, matematiği bir oyun olarak gördüler. Bu da matematiğin ciddi, aksiyomatik katılığı ile ters düşerek, matematiğin gelişmesini katılıktan etkilenmeden devam etmesi sonucuna getirmiştir. Wittgenstein, formal sistemin kesinlikle aksiyomlardan ortaya çıkmış olan *sine qua non*'ını reddettiğinde, bir de başka bir ortak kural setini, bir eşdeğer jesti paylaşmayan diğerini tanıtır.

Gödel ispatını Öklidyen olmayan geometrinin temellerini Öklid geometrisine ve sonra da doğal sayılara tercüme ettikten sonra gösterir/sergiler. Wittgenstein bu süreci şöyle anlatır:

Bir ispat sistemininin diğeri ile koordine edilmesi nedir? Bu bir şeyin ispatlı oranlarını, diğerinin ispatlı oranlarına çevirmek kuralını içermektir. Şimdi Russel'ınki gibi bir sistemle koordine olmuş günümüz matematik ispat sistemlerinin bazılarını veya hepsini hayal etmek mümkündür, böylece döngüsellik içinde olmasa bile bütün kanıtlar bir sistem içersine taşınabilir. Böylece sadece tek bir sistem mi olacaktır- başkaları artık yok mudur, diye sorulabilir.

Fakat o zaman yanıtında da birçoğunun/başkalarının da kesinlikle içinde görülebildiği bir sistem olduğunu göstermek mümkün olmalıdır. Sistemin bir parçası trigonometrinin özelliklerini, diğeri cebirin ve cebir

benzerlerini özetleyecektir. Böylece, birisi farklı teknikler bu parçalarda kullanılmıştı diyebilir.

Wittgenstein Russel'ın ve tüm matematik uygulamalarını bir teori dizisine oturtanların çabalarını reddetti. Russel'ın düşüncesine göre 1,2,3,.....1,1+1, (1+1)+1,..... e tercüme edilebilirdi. Bununla birlikte, 84x 23 gibi bir şey, bu Russel'ci tavır içersinde açıklanırsa kullanışsız olurdu. Wittgenstein'ın not ettiği gibi "bir matematik ispat açık olmalıdır". Sadece ondalık sistemin ortaya çıkması ile böyle hesaplama olabilir.

Russel, 1,1+1, (1+1)+1 kullanarak işlem yapmaksızın matematiğe bir temel verileceğine ve bunun için gerekli olduğuna inanırken, Wittgenstein için ondalık sistemi kullanan bir hesaplama, "matematik bir buluş" tu ve içinde ve kendi üstünde bir ispat sistemiydi.

"Demek istiyorum ki eğer içeri alınamayan bir ispat dokunuz varsa ve bir rotasyon değişikliği ile onu geri alınabilen / yapılabilen bir hale çevirebiliyorsanız, o zaman siz, daha önce olmayan bir ispatı üretiyorsunuzdur".

Wittgenstein için bir "genel temel" vasıtasıyla matematik sistemleri ispat etmek artık gereksizdir.Yazdığı üzere "o ispatların arkasında bir şey değil, fakat ispat eden ispatlayandır", demektedir. Yeni anlatım biçimleri ve yeni matematik ispatlar, otomatik olarak yeni ispatlar üretirler.

Şimdi birisi kesinlikle diyebilir ki: Eğer bir adam ondalık sistemle hesaplamayı bulduysa -Russel'ın Principa Mathematica'sını almış bile olsa - bu matematik bir buluş olur.

Hatta O [matematik] yeni kurallar oluşturur: Her zaman trafik için eskilerin ağ sistemini uzatarak yeni yollar yapar. Ancak matematikçi bir kaşif değildir: Buluş yapandır/mucittir.

Matematikte, zaman zaman farklı alanlardan ve içeriklerden eş teoremler doğarlar. Onları tek ve aynı kabul etmektense matematiğin çoklu sistemler içerdiğini anlayan Wittgenstein farklı kural sistemlerine ait olduklarını kabul eder. "Şöyle söylemek isterim ki: Matematik bir ispatlar tekniği MOTLEY'dir" diye yazar.

Böylece, Wittgenstein'ın karşı çıktığı, tek sistemin kuralları üzerine çoklu kurallar sistemi oturtmaktır. Halbuki, matematik ve çoklu sistemler tamamıyla aynı ve bağımsız değildirler. Birbirlerine çevrilebilir olsalar da, aynı sistemi paylaşmazlar. Böylesi bir "üst üste örtüşen ve çapraz kesişen karmaşık benzerlikler ağına/ağ sistemine", "aile benzerlikleri" adını verir.

Tümüne lisan/dil dediğimiz ortak bir şey üretmek yerine, ben diyorum ki, bu fenomenlerin(olguların), tümü için aynı kelimenin kullanımını yapan ortak hiç bir şey yoktur-fakat birbirleriyle pek çok farklı yolla ilişkilidirler. Ve bu ilişkiden dolayıdır ki / bu ilişki yüzündendir ki, veya bu ilişkilere, biz hep "dil" diyoruz.

Benzer biçimde, matematik terimi altında gruplanan çoklu sistemler merkezileştirilemezler. Wittgenstein, uygulamalı biçimde matematik heterojen doğa ile ilgilendiği için değil- bir çok bilimde olduğundan daha az da değil- fakat heterojenliğin içselleştirilemeyen önbilgiden de geldiğini vurgular.

Wittgenstein'ın biçimsellik eleştirisi, bundan sonra, diğeri için diğersellik olasılığını dışlama eğilimi üzerine odaklanır. Bu olasılık- hatta herşeyi bilen Tanrı'nın içine - asla biçimselleştirilemez...

MİMARLIKTA ÇEVRE/SİSTEM KURMA MODELLERİ ARACILIĞINDA METAFOR

"Çelişkiler ve eksikliklere karşın bir çevre imajı, şekil ve ölçülerin saptırılmasına, mekansal ilişkilerin değiştirilmesine, ayrıntıların azaltılmasına veya abartılmasına dayanmaktadır (Ulusu Uraz, 1987, Yürekli 1977, Dows ve Stea,1973, Lynch,1960).

...Somut bir çevrenin soyut bir modeli (anlatım sistematiği/strüktürü) somut ve objektif olduğu ölçüde kendine ait durumu yansıtmaktadır.Ancak bu anlatım kişiye bağlı kullanım ve çağrışım özelliklerine dayandırıldığında ve bir bütün olarak algılanmasına yol açtığında soyut ve bütüncü, soyut fakat kişiye göre değişebilen modeller de gelişebilmektedir. Zihinlerdeki bir modelin veya modelin bir parçasının algılanması sürecinde, modelin , zihinlerdeki mevcut modellerden aktarmalara izin verip vermemesi metaforik bir anlatım yolunun seçilip seçilemediğini açığa çıkartmaktadır..."

Modelin düzenindeki kesinlikler metaforik anlatımları zorlar gibi görünse de- "Metafor Olarak Mimarlık Bölümü"nde aktarıldığı gibi- alışılan sistematikler, kişilerin çevre içinde alıştıklarından daha farklı güzergahları veya faaliyet alanlarını değiştirmelerine yol açmaktadır. Kolay organizasyonlar kolay değişmeyenlere, bu bağlamda şematizasyonlara yol açarken, diğerlerinin genel düzenlerinin karmaşıklığı uzun incelemeleri ve estetize ediliş düzeyini belirlemektedir. Burada mimarlığın deyişselliğinde/anlatımında, aktarma, sıralama, dönüştürme aşamaları ve bu aşamaların faaliyetlere dayalı, uyarmalara dayalı ve çağrışımlara dayalı ayrımları metaforik anlatımların niteliğindeki çeşitlemelerle yönlendirmektedir.

Aslında bu metinde yapılan denemeler metaforik düzlemin çok sistematik olmayan bir biçimde ele alınışıdır. Gözleneceği gibi kodların kültürelliği farklılaşsa da, mimarlık metaforik anlatımlar için sonsuz bir dağarcığa sahiptir. Metaforların düzeyi, çağrışımlarla ilişkili olarak düz anlam, yan anlam ve üst anlamlara yönelik karmaşıklaşırken değerlendirmelerin içeriği de değişmektedir. Mimari metaforik ortamın klişeleşme, tipoloji belirleme veya özgün estetik değerlere yönelmenin ucu açık olduğu bir ortamın yeni ve uzun soluklu araştırmalara açık olduğu açıktır.

(1)Solipsism teorisi: Benliğin bilinebilen ve doğrulanabilen tek şey olma hali içinde ele alınmasıdır. Bu bağlamda mimari retoriğin arkitektonik ve anlamlandırma süreci olarak açılımı gerekir: Bu süreçte, işlev kültüre bağlı değişken ,estetik işlev, tarihsel gönderimlerle beslenen biçimler,davranış ve eylem alanının sınırları vb.nedenler tektonik boyutla sınırlanabilir.

Kaynaklar:

HARRIES, Karsten. "Sphere and Cross: Vitruvian Reflections on the Panteon Type, "Body and Building: Essays on the Changing of Body and Architecture, edited by George Dodds and Robert Tavernor, The MIT Press, Cambridge,Massachusetts, 2002, pp.150-160, özet çev: Sevgi Lökçe, Murat Ersoy.

JENCKS, C .A.,"The Language of Post-Modern Architecture", fifth revised enlarged edition, Academy Editions., pp.40-46, özet çev:Sevgi Lökçe

KARATANI, Kojin, "Architecture as Metaphor :Language, Number, Money, translated Sabu Kohso, The MIT Press,Cambridge,Massachusetts, London, England, 1995., pp.124-130, çev :Sevgi Lökçe- Zühal Özcan.

ULUSU URAZ,T., 1987, Yürekli 1977, Dows ve Stea,1973, Lynch,1960).

"Tasarlama Faaliyeti ve Tasarımcı Nitelikleri Üzerine Bir İnceleme". Doktora Tezi, Haziran 1987, KTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, s.77-89.

VESELY Dalibor., "The Architectonics of Embodiment", Body and Building:Essays on the Changing of Body and Architecture, edited by George Dodds and Robert Tavernor, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002., pp28-43 , özet çev: Sevgi Lökçe, Melike Aydın.

WELLEK,R.,WARREN,A., "İmge, Mecaz, Simge, Mit", çev:Y.Salman., Yeni Dergi, sayı:14, Mayıs 1974, s.29-37.

İnsanlar ağaçlar ve taşlar arasında günlerce yürür. Göz nadiren takılır bir şeye. Yalnızca, onu, başka bir şeyin işareti olarak tanıdığı zaman: kumdaki iz kaplanın geçişini anlatır; sazlık, bir su damarını haber verir; japongülü kışın bittiğini muştular. Bunlar dışında her şey dilsiz, her şey aynıdır; ağaçlar ve taşlar sadece ağaç, sadece taştır.

Yolculuğun sonunda Tamara vardır. Kente, duvarlardan uzanan dükkan tabelalarının tıklım tıklım doldurduğu yollardan girilir. Göz, şeyleri görmez, başka şeylerin anlamını yüklenmiş şeylere ait şekiller görür:kerpeten dişçinin evini; kupa tavernayı;baltalı kargı karakolu; terazi pazarcıyı gösterir... Bu kalın göstergeler altında kent gerçekte nasıldır, ne içerir, ne saklar, insan Tamara'dan bunları öğrenemeden çıkar...

Italo Calvino, Görünmez Kentler

KONUT, METAFOR VE ANLAM

Hakan HİSARLIGİL
Y. Mimar, Kent Plancısı

Beyhan BOLAK HİSARLIGİL
Y. Mimar

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

KONUT NEDİR?

"Konut nedir?" sorusuna verilebilecek yanıt oldukça basittir ve herhangi bir sözlük bunun için yeterli olabilir. Örneğin "Sanat Kavram ve Terimleri sözlüğü" gibi uzmanlar için hazırlanmış bir kaynakta "konut" şöyle tanımlanmaktadır:

"İçinde aile ya da ailelerin barındığı her tür yapının "genel" adı. Ev, saray, konak, apartman vs. birer konuttur."

Sözlükler ve içerdikleri sözcükler varlıkların niteliklerini genel veya ortak kabullere dayalı olarak tanımlayan ya da açıklayan iletişim kodlarının herhangi bir dildeki alfabetik dizgesidir. Ancak tek tek "doğru"ları içeren bu "söz-dizim"in kendisi de içerdiği sözcükler gibi temsili ve yapay olup, "gerçek"leri ifade etmekten oldukça uzaktır. Çünkü son derece karmaşık bütünler olan varlıklar ve aralarındaki ilişkiler gerçekte hiçbir zaman alfabetik olmamıştır. Oysa dil bir kodlama, bir temsil oyunudur. Yapısalcılığa göre bu kodlama keyfi olup, bir yandan yerel koşullara bağlı olarak farklılıklar gösterirken, diğer yandan tarihsel süreç içerisinde seslerin sürekli olarak değişime uğradığı bir kulaktan kulağa oyununa dönüşür. Örneğin eko-nomi ve eko-loji sözcükleri, Eski Yunanca da "ev" anlamına gelen "oikos"un günümüzdeki ses değişimine uğramış karşılığı olan "eko" kökünün birer türevidir.

Oysa varlıklar ve varlıklar arasındaki olası ilişkilere yönelik son derece de zengin imgesel dizgeler kurabilen insan, görünen gerçeğin sınırlarını yine dilin kendi olanakları ile aşma yoluna giderek şiirsel bir dil kurar. Dilde bu amaca uygun olabilen pek çok yöntem ve araç vardır. Metafor da benzetme, model kullanma, öykünme gibi dilde sıkça kullanılan araçlardan biridir. Metaforlar "temsil" kavramını dil alanında yaratıcı bir oyuna dönüştürerek, dilin gerçek karakterini açığa çıkarır. Böylece temsil kavramını olumlarken, aynı zamanda anlamın özneler-arasındalığına (intersubjectivity) dayalı katmanlarını çözerek, onun nesnel veya genel koşullarını da

hazırlamaya katkı sağlar. Daha da önemlisi metafor salt dile özgü bir oyun olmayıp, günlük yaşantımızın her anına, düşünce ve davranışlarımızın tamamına nüfuz etmiş bir algılama biçimi, bir anlama tarzıdır. Farkında olmadan doğal olarak kullandığımız günlük dil özünde metaforiktir (Lakoff ve Johnson, 1980). Tanımdaki nesnel donukluk ile anlamdaki öznel canlılık arasında gerilen boşluğu örtmede metafor, höristik (yaratıcı) bir nitelik kazanır. Dilde varolan örtük anlamın "gerilimsel" tarafını sezdiren "metaforik gerçek", böylece gerçeğin yaşayan, canlı, yoğun ve gerilimlerle dolu tarafını da vurgulamış olur (Riceour, 1977).

Anlama ulaşmanın olanaksız olduğu yerde, ona olabildiğince yaklaşabilmenin bir arayüzüdür metafor. Ve dil ve şiir bu arayüzün evidir. Ve şairler gerçek filozoflardır diyen Heidegger, varlığın anlamının çerçevelenerek nesnel bir veriye dönüştürülüp dondurulmasına şiddetle karşı çıkarken, Foucault gerçeğin akışkanlığı ve derinliğini ancak kendi temsil anlayışı sınırlarına göre genelleyip yayanları eleştirerek "sözde" nesnel bilginin öznel gücüne karşı uyarır.

Pratik yaşam koşulları içerisinde anlamı giderek yitiren insan, onu sözcüklerle yeniden üretmeye çalışır. Oysa Nietzsche sözcükleri, insanın asli yetisi olan fantezilerinden gürül gürül fışkıran imgeler yığınının ancak katılaşmış bir ürünü olarak görür. Dilin sınırlarını zorlayan mimari metaforlarla yüklü "Böyle Buyurdu Zerdüşt" adlı eseriyle Nietzsche, özellikle ilk Alman dışavurumcu mimarlar ile yirminci yüzyılın önde gelen pek çok mimarının tasarım alanına "metaforik" olarak yaklaşmasına esin kaynağı olmuştur (Antoniades, 1992).

Konut, mimarlık literatüründe, işlevsel ve genel geçer tanımların ötesinde metaforlarla yüklendiği kadar, kendisi de bir metafora dönüşür. Ontolojik bir Varlık olarak "ev"in mekansal bir iz-düşümü olan konut, dilin kodladığı yazınsal bir söz-düşümdür aynı zamanda. Bu ontik varlığın fiziksel gelişimini Ankerl üç evrede tanımlar: bio-facto, geo-facto ve arte-facto. Birinci aşama da etten bir duvar olan konut, ikinci ve üçüncü aşamalarda taş veya topraktan bir örtüye dönüşür. Bu örtünün imgesel boyutunu ise Gombrich (1986) şu sözlerle vurgulamıştır:

"Yararlılık açısından ilkeller için bir kulübenin yapımıyla, bir imgenin üretimi arasında bir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten olduğu kadar gerçek olan ve bilinmeyen başka güçlerden de korumaktadırlar".

Günümüzde de binalar bedensel olduğu kadar, imgelerle yüklü ruhsal birer sığınak olmaya devam etmektedir (Vidler). İnsanın ruhsal yapısını çok katlı bir eve benzeten Psikanalist Carl Gustav Jung (1961)a göre ev imgesi, son derece güçlü psikolojik ve duygusal olarak yüklenmiş çağrışımlar içerir. Jung bu ilişkiyi şöyle ifade eder:

"Bir binayı zihinsel yapımızın bir nevi resmi gibi tanımlayıp açıklamak zorundayız. Geniş bir fırça ile boyalı bu imge, düşlerimizi hem insan zihninin karmaşık dünyasına, hem de evin potansiyel zengin çağrışımlarına açar."

Fenomenolojik "yer analizi"nde (topoanalysis) Bachelard (1969), konutun fiziksel özelliklerini insanın bir varlık tarzı,"ben"in (self) bir metaforu olarak yorumlayarak, onu imgesel olarak yeniden inşa eder. Bir işlev veya yarar açısından yorumlamak gerekirse Bachelard'a göre konutun en temel işlevi düşleri barındırmak, düşleyeni korumak ve huzur içinde düşlemeye uygun bir ortam sağlamaktır. Evi, insan ruhunun çözümlenmesine yarayan bir araç olarak görmemizin haklı nedenleri vardır. Bodrumdan çatıya kadar evin düşeyi bilinç-dışı ve bilinci simgeler. Yalnızca anılarımız değil, unuttuğumuz şeyler de evin içerisine yerleşmişlerdir. "Çocukluk evi" imgesi içeren bu metaforik barınak, kişinin algısal ve felsefi açıdan düşüncelerini açığa çıkarıp, düşlerini depoladığı metafizik bir yerleşimdir (Bachelard, 1969). Rasmussen Charles Dickens'ın romanından alıntılayarak, "evlerden oluşan sokağın bir "drama" olduğunu, öyle bir yerde her evin kendi sesiyle konuştuğunu" yazar (Tümer, 1993). Kendi evini tasarlayıp uygulayan Avusturya'lı bir dil filozofu olan Wittgenstein'e göre felsefe üzerinde çalışmak, tıpkı mimarlık üzerinde çalışmak gibi, gerçekte insanın kendisi üzerinde çalışmaktır. Bu nedenle kişinin kendisi ile ilgili mutlu bir imgesi yoksa, "mutlu bir mekanı da olamaz". Yirminci yüzyıl düşüncesine önemli etkileri olan Alman filozof Martin Heidegger (1971)de "Varolmak, yer de olmaktır" dediği felsefi dizgesinin önemli bir bölümünü, Todtnauberg'de "Kara Orman"daki kulübesinde şekillendirmiştir. Heidegger'e göre "ev" bir "Varlık" imgesidir.

1954-64 yılları arasında "Konutlar" olarak adlandırılan heykelleri tasarlayan sanatçı Etienne-Martin, esin kaynağının çocukluk evine duyduğu özlem olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir (Tümer, 1993):

"Çocukluğumun evinden ayrılmak zorunda kalmak bana büyük bir acı vermişti. Belki de bu nedenle bütün heykellerimi çocukluğumdaki evi anımsayarak yaptım."

Sanatçı "5 Numaralı Konut" adlı yapıtını üzerine giyerek özlemini şu sözlerle ifade etmiştir: "Bir evi palto gibi

sırtına geçirirsin ve onun direği olursun." (Tümer, 1993) Henri Basco "Malicroix", Milosz ise "Melankoli" adlı yapıtında konut ile anne arasında bir benzerlik kurar. Milosz dizelerinde şöyle der (Tümer, 1993):

"Annem diyorum ve seni düşünüyorum ey Ev, çocukluğumun karanlık güzel yazlarının evi"...

Ressam Jean Arp ise "Sonsuz Ev" gibi sürrealist ve ütopik tasarımlarında evi bir "ana rahmi "olarak tasavvur eder (Tümer, 1993). Kutsal Hint metinlerinde insan bedeninden "bir kolonlu, dokuz kapılı bir ev " olarak söz edilirken , Mısır hiyeroglifinde de ev ve anne aynı simge ile gösterilmiştir.

Ruh ve beden ayrımı gözetmeyen ilkel düşüncede nerede ise "ana" ile özdeşleşebilen konut, Descartes'le başlayan bu ayrım üzerine kurulu "Batı" düşünce sisteminde bir metafor olarak bedene dönüşür. Bir beden olarak Konut,

Konmak, bir yere kon-mak, yerde konumlanmak, kon-ak, kon-uk, yere konulan bir "nokta": gece-kondu, gündüz-konut... Ev ise bedende varolan bir ruh. Açılıp kapanan, genleşip büzülen bir iz, canlı bir iz, bir varlık izi... Düşeyde yerin ve göğün arasında, yatayda sonsuza kaçan çizgilerin kesiştiği yerde... Bir ev, ev-cil bir ev-ren. Düş ve düşünce, bellek ve beklenti, doğum ve ölüm arasında bağ kuran bir geç-it... Geç-miş anıları, gelecek an-lara bağlayan mek-an ve zam-an arasında salınarak, an-lamı açığa çıkaran bir an-ıt, bir "geçit-anıt"...

Peki bir metafor olarak konut nereye doğru gidiyor? "Konut" ve "Ev" arasındaki kopuş, çağın ruhu olan araçsallaşma ile büyüyerek devam etmekte... Konutun günümüzde bir üretim ve paylaşım ortamından, bir tüketim nesnesi ile, bir "şizofreni" ikonuna dönüşümü semantik bir ironi sergilerken, yaşamı kolaylaştırmak adına teknoloji üzerinden aklı fetişleştiren bir anlayışın ürünü olan"akıl" etiketli evler, evin efendisini evin hizmetkarı yerine koyarak, bu ironiyi bir trajediye dönüştürüyor. Belki de konut artık ne Sir Edward Coke'un deyimiyle koruyan bir "kale", ne Corbusier'in tanımladığı gibi hizmet eden bir "makine", ne de Bachelard'ın öngördüğü gibi imgeleri kaydeden bir "düş-hane"... Konut bizden hızlı düşünen, bizden önce davranan, bizi kendisi ile yarışa sokan sanal bir otorite... Ruhsal ve bedensel bir sığınak olmanın ötesinde "Konut" sürekli olarak uyaran, yükümlülüklerimizi hatırlatan, belki teknolojik bir "ıslahevi, belki de giderek tanımakta ve tanımlamakta zorlandığımız sıradan bir eve dönüşüyor konut, "genel" adı konut olan özel bir genel-eve...

Kaynaklar:

Antoniades, C. Anthony, 1992. Poetics of Arcitecture, John Wiley & Sons, New York.

Bachelard, Gaston, 1969. The Poetics of Space, Beacon Press, Boston.

Gombrich, E. H.,1986. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara-İstanbul.

Jung, C.G., 1961. Memories, Dreams, Reflections, Pantheon Books, New York.

Heidegger, M., 1971. Poetry, Language, Thought, Trans. Hofstadter, A., Harper & Row, New York.

Lakoff, G., Johnson,M., 1980. Metaphors We Live By, The University of Chigago Press, Chigago.

Megill, A., 1998. Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Ricoeur, Paul, 1977. The Rule Of Metaphor, University of Toronto Press, Toronto.

Sözen, M., Tanyeli, U., 1986. Sanat Terimleri ve Kavramları Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tümer, Gürhan, 1993. Bir Başka Mimarlık, Mimarlar Odası İzmir Şubesi Yayınları, İzmir.

Vidler, A., 2000. Warped Space, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts.

Resim 1. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Genel Görünüm (*)

BİR YARATILIŞ ÖYKÜSÜ: DİVRİĞİ ULUCAMİİ VE DARÜŞŞİFASI

H. Sencer ERKMAN
Mimar, Yard. Doç. Dr

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

GİRİŞ

Selçuklu Çağı Anadolu mimarlığı içinde Divriği Ulucami ve Darüşşifası ayrıcalıklı bir yer tutmaktadır. Yapı, tarihsel olarak bağlı bulunduğu ve çağının mimarlık geleneği içinde anlatımını bulan mimari sürekliliğin olağan bir örneği olmaktan öte değerler taşıyor Anadolu Selçuklu mimarlığının belli bir evrim aşamasında ortaya çıkmasına ve bu aşamanın da tarihsel olarak Selçuklu Klasik çağına denk düşmesine karşın, Divriği yapısı aşırı anlatımcı süsleme biçimi ile özgün ve sıra dışı olmakta, mimari bütünlüğün kurulması yönündeki çaba ile de çağının ilerisine geçmektedir(1). Bu çaba, çok çeşitli anlatısal zenginliğin öngörülmüş bir yapı imgesinin çatısı altında toplanması başarısı ile de özelleşmektedir. Divriği yapısında birbirini farklı anlam düzeylerinde izleyen simgesel biçim öğeleri, görkemli bir derleme oluşturmakla birlikte, bütünlük düşüncesini uyandıran bir beraberlik sergiliyorlar.

İki farklı yapı tipolojisinin aynı beden duvarı içinde birbirine bitişik olarak düzenlenmesiyle elde edilen bileşik yapının getirdiği kurgusal yenilik(2), anlam yapısını da güçlendirmektedir. Bu özel kurguda yapının biçimi ile birlikte yeniden ele alınmış olan ve onu biricik kılan tekil anlamı seçilir olmaktadır. Böylelikle, mimarinin simgesel değerleri içindeki evrensel anlamının, mimari yapının tek defaya özgü koşullanması içinde yaratılan yapı imgesi ile örtüştürüldüğü benzersiz bir çözümleme ortaya çıkmıştır. Diğer yandan Divriği'de olduğu gibi büyüleyici bir uzam- zaman imgeselliğinin etkisine kapılan mimarlık düşüncesi, imge ile yüklenen yapı olgusundan giderek mimarinin değişmeyen imgesinin de yakalanabileceği bir deneyim yaşamaktadır. Divriği yapısının mimarlık düşüncesine olan en büyük katkısı, mimarlıkta tasarlanabilir olanın sınırlarını göstermesi ve

mimari yapıyı bir tasarım nesnesi olarak sunmasıdır. Bileşik Divriği yapısını oluşturan birimleri birbiriyle özel bir ilişki içinde düzenleme kararlılığı bu yapıyı Ortaçağ Anadolu mimarlığının belki de ilk büyük tasarımlarından biri kılmaktadır.

Divriği yapısının mimari düzeni ve süsleme programı içinde açıkça kendini gösteren bütüncül tasarım anlayışı, amaçlanan yapı imgesinin kurulması için olduğu kadar, farklı olanın sınırlarında dolaşma yürekliliği gösteren bir çabanın başarılı olması için de gerekli olmuştur. Ortaçağ mimarlığının normlara bağlı geleneği içinde, alışılmış olanı yinelemeyi reddeden bir anlayış, buna karşılık bir tasarım olgusunun karşılaşacağı ve sözgelimi çoklukta birliğe ulaşmak gibi bir sorun ile yüzleşmek durumunda kalacaktır. Divriği tasarımı, gerek mimari yapının kuruluşunda gerekse süsleme programının kimi doğaçlamaları da içeren[3]çeşitliliğinin bütünleştirilmesinde, rastlantısal olanı dışarıda bırakan bir tasarım ilkeliliği içinde görünmektedir.

Divriği yapısı bir tasarım çalışmasına konu olan özü gereği, yoğun bir anlamlandırma çabası gerektirmektedir. Çünkü bu şaşırtıcı mimarlık tarzının gerisindeki amacın anlaşılması ve amaçlanan imgenin tam anlamıyla kurulabilmesi buna bağlı olmaktadır. Bu çaba doğal olarak anlam yapısını çözümlemeye çalışan yorumlara da açık hale gelmekte, dahası gereksinim duymaktadır.

Abartılı süsleme motiflerinin yarattığı fantastik anlatım biçimi, yapıyı tarihsel olmaktan çok söylencesel bir anlatı düzeyine bağlamaktadır. Yapının Divriği'de Kuban'ın nitelendirmesiyle mucizevi[4] olarak ortaya çıkması durumunun arkasında, tarihsel olarak beklenenin dışında bir sonuç olması yatmaktadır. Sahip olunan biçimlendirme mantığı ve yaratılmak istenen etki, yapının özellikle tarihsel niteliklerinden arındırılması yönündeki bir çabayı göstermektedir. Yapının inşa edildiği çağ ve ortamın koşullarının belirleyiciliği ne denli anlaşılır da olsa, sonuçta elde edilen imgenin de yapıyı o denli zaman ötesi duruma çektiği açıktır. Bu gerçeküstü görüntü, düşünen ruhun kurguladığı bir yaratı olduğu kadar, bir yaratılış sürecinin cisimleştiği kendi kendini yaratan nesneye de karşılık gelmektedir. Burada nesnelleştirilen görüntü, onu tasarlayanın düşüncesindeki kurgusal niteliğinden sıyrılıp, doğa benzeri bir süreklilikte kendi kendini yaratmayı sürdüren evrensel bir varoluşa kavuşmaktadır.

Divriği'de bir tasarım etkinliğinin varlığını duyumsatan koşullanma, olağanüstü bir mimari yapının varlığı ile son bulmuş gözükse de, düşle gerçek arasında gidip gelen bu varoluş, yaratıcı tutkunun, yapının bedenine aktarıldığı bir sürekli oluş durumunu da beraberinde getirmektedir.

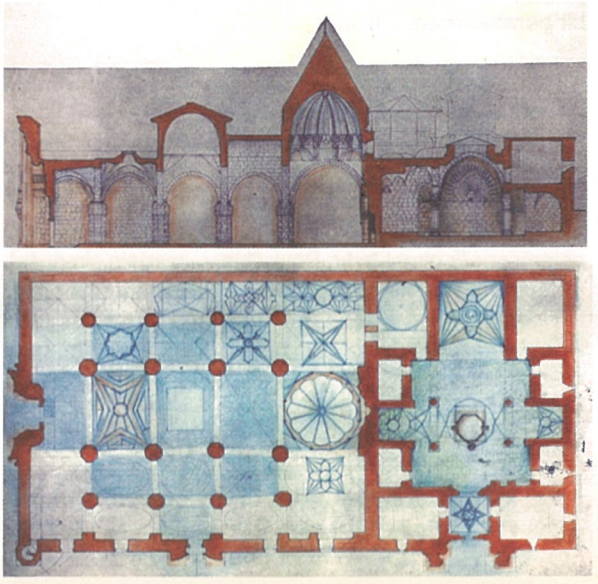
Divriği yapısı, yaratıcısı ile özdeş olarak katıldığı ve gerçekleşmesine olanak verdiği bu mimari deneyimde, mimarlık düşüncesini barındıran insani yaklaşımı özümsemektedir. Yapı, aktarmakla yükümlü kılındığı ve uzam geometrisinden süsleme motiflerine dek uzanan çok çeşitli simgesel değeri taşımakla kalmıyor, aynı zamanda kendisi de bir simge yapıya dönüşüyor. Bu yapının gerisinde insansı bir farkında oluş durumu yatmaktadır. Böylelikle yapı, en geniş metaforunun doğanın kendisi olduğu bir canlılık durumunun etkisiyle sanki kendisini bir sürekli yaratılış durumuna bırakmış gibi davranmaktadır. Tasarım, imgesel bir bütünlüğü amaçlarken, bir yandan da onun yaşamsal devinimlerini sonsuz kılmanın yolunu bulmuştur. Divriği yapısı,insan düşüncesinin içinde dolaşabildiği doğanın bahçesinde yükselmektedir.

YAPI DÜŞÜNCESİNİN OLUŞUMU

Divriği'de Ulucami ve Darüşşifa olarak bileşik bir isim altında tanınan yapı, bir mimari başyapıt olarak seçkinleşmektedir. Anadolu Ortaçağının belki de en ilgi çekici tarihsel zamanına tanıklık eden Onüçüncü Yüzyılın yine en saşırtıcı görüngülerinden biri olan yapı, Selçuklu Rönesansının üstün bir yansıması olarak mimarlık tarihine armağan edilmiştir.

Yapımına M. 1228-29 tarihlerinde başlanan Divriği Ulucami ve Darüşşifası bir Mengücekli yapısıdır. Anadolu'ya ilk ayak basan Türk boylarından olan Mengücekoğulları, siyasi bakımdan Anadolu Selçuklu Devleti'ne bağlı olarak Onüçüncü yüzyıl ortalarına dek varlık gösteren bir beyliktir. Kemah ve Divriği'de iki ayrı kol olarak egemenlik kuran beylik Selçuklu yönetimi ile

Resim 2. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Plan ve Kesit (**)



saygın bir bağlılık ilişkisi sürdürmüş, Selçuklu hanedanı ile akrabalık kurmuştur.Beyliğin yönetim merkezi olarak Kemah ağırlıklı olsa da stratejik olarak daha güvenli bir konumda bulunan Divriği, kültürel yerleşikliğin doruğa taşındığı bir kent olmuştur. Selçuklu ülkesinin başka hiçbir yerinde görülmeyen ölçüde özgür bir sanat ortamının Divriği'de yaratılmış olması, sanatı özendiren yüksek bir beğeni düzeyinin özellikle idari çevrede yerleştiğini göstermektedir(5). Divriği'de Ulu cami'yi yaptıran Ahmet Şah ile Darüşşifa'yı yaptıran Turan Melik Hatun'un(6) bu beğeni düzeyini ekonomik olanaklarının gücü ile destekledikleri açıktır. Ancak onların öngörülerini gerçekten anlamlı kılan olgu, uzak diyarlardan gelen yapı sanatçılarını psikolojik olarak da etkilemiş olmalarıdır. Divriği Külliyesi, Ahlat'lı Hürremşah'ın(7) başını çektiği yapı sanatçıları için belki de biricik başyapıt niteliğindedir. Ustaların doyumsuz bir coşku ile yaşadıkları anlaşılan bu baş döndürücü deneyimin bir benzerini daha kendi kariyerleri içinde yineleyebileceklerini düşünmek zordur.

Birbirini tinsel olarak da tamamladığı anlaşılan iki işlev yapısını aynı mimari çerçevede değerlendirmek yönündeki yaratıcı sezgi, Divriği öyküsünün başlangıcını oluşturuyor. Bu deneme, mimarlık kültürünün kendi sınırlarını tutku dolu, verimli bir ortamda zorlamasına olanak vermiştir. Bugün de, bu olağanüstü mimari bütünlüğü kavramaya çalışan düşüncenin yola koyulabileceği bir çıkış noktası olabilmektedir.

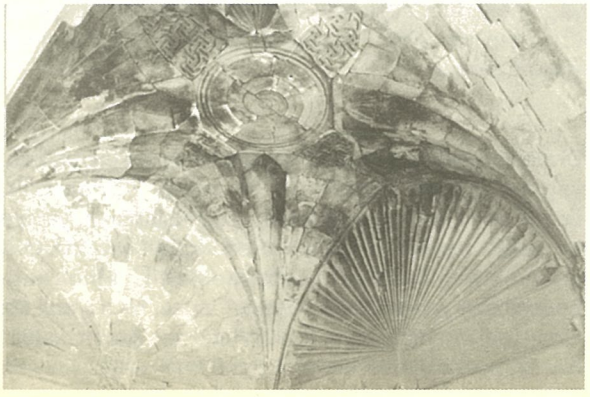
Divriği yapısı bir ibadet yeri olan cami ile aslında bir tıp medresesi olan darüşşifa mimarilerini bir araya getirmiştir. Her iki yapının da varlığın bilgisine ve insanın kendi evrensel varoluşunu anlamaya yardımcı olacak simgesel anlatıma sahip oldukları düşünüldüğünde, aynı tinsel arınma ve sağaltım amacına hizmet ettikleri görülmektedir. Özellikle süsleme programında işlenen uyanış teması, bu inanç yapısında öznel olarak yaşanacak bir düşünsel uyanışı da özendirmektedir.

TASARIMDA FARKLI OLANI YARATMA DÜŞÜNCESİ

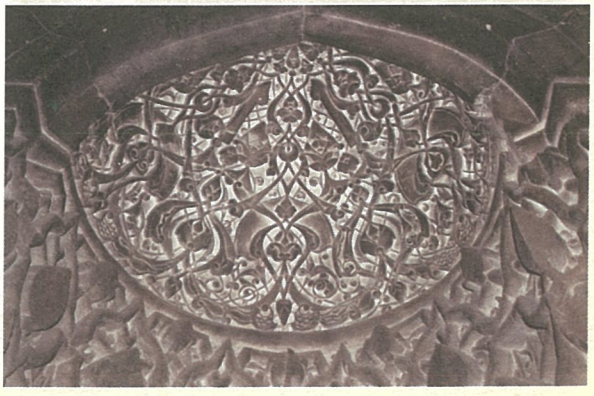
Divriği bileşik yapısı, gerçekte belli bir mimari geleneğin süreği olarak ortaya çıkan plan ve uzam tipolojilerini – çok ayaklı ve çok sahınlı ulu cami tipi ve merkezi avlulu, dört eyvanlı medrese tipi – işlemektedir(8). Ancak iki farklı tipolojik niteliğin Divriği yapısında birbiriyle ilişkilendirilme biçimi, onları tipolojik soyutlamaların belirlediği donuk şemalardan uzaklaştırmaktadır. Geometrik kuruluştan başlayarak geliştirilen bağlar, yalnızca bütünle parça arasında değil aynı zamanda parçaların kendi aralarında da bir aidiyet duygusu uyandırmaktadır. Plan tiplerine ilişkin önsel bilgi normlarının varlığına karşın, planlar yalnızca bu yapı için ve bu "an"a özgü olarak yaratıldığı duygusunu vermektedirler.

Divriği yapısında birimleri geometrik olarak birbirine özel bir biçimde bağımlı duruma getiren düzen duygusu, uzamların biçimlenmesinde de bu kez bir çeşit türeyiş durumunu andıran bir yakınlıkla geliştirilmektedir. Buna göre, darüşşifa biriminin uzamsal örgütlenmesinin cami biriminin uzamından türetildiği varsayılabilmektedir. Planlar incelendiğinde her iki yapı biriminin de kısa doğrultuda ilk bakışta üç ve giderek de beş aralığa bölündüğü, uzun doğrultuda ise yine bu kez farklı ölçülerde olmak üzere beş aralığa bölündüğü görülmektedir. Camide kuzeydeki taçkapı girişinden başlayarak güney yönünde gelişen ve mihrap önü kubbesini taşıyan kare tabanlı sahınla sonlanan ve diğerlerinden açıkça daha geniş tutulmuş olan orta nefe karşılık, darüşşifada da batıdaki taçkapı yönünden başlayarak, ortasından aydınlatılmış merkezi avluyu aşarak ana eyvan ile sonlanan geniş bir koridor yaratılmıştır. Yine camide onaltı sütunun içine aldığı dokuz boş sahına karşılık, darüşşifada yan eyvanlarla, onları iki taraftan saran küçük odacıkların oluşturduğu daha karmaşık bir uzam biçimi elde edilmiştir.

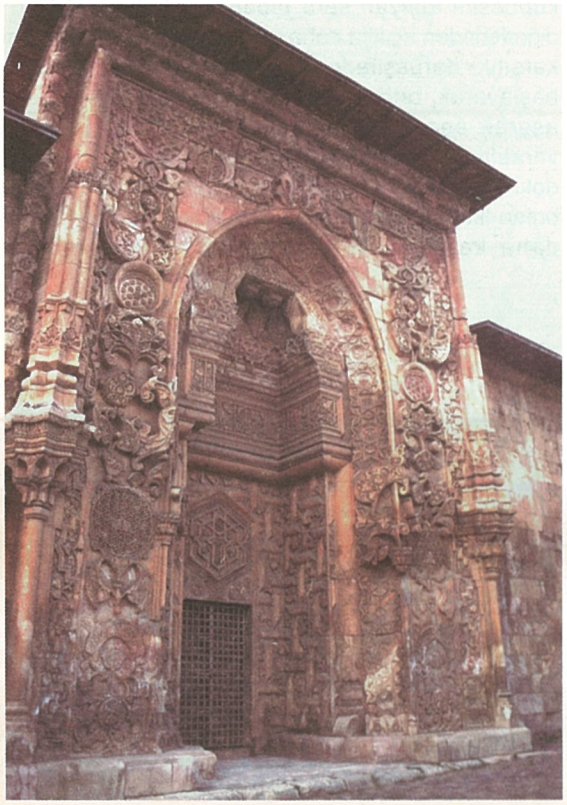
Resim 3. Divriği Darüşşifası Ana Eyvanı Yıldız Tonozu (*)



Resim 4. Divriği Ulu Cami Mihrabından Ayrıntı



Resim 5-6. Divriği Ulu Cami Kuzey Taç Kapısı



Divriği'de tasarımcının yapı ile kurduğu ilk ilişkinin izlerini yeryüzüne taşıyan yerleşim planı, yapının geometrik olduğu kadar oylumsal ve uzamsal kuruluşunun da belirleyicisi olmaktadır. Yapıyı oluşturan 1 / 2 oranındaki dikdörtgen çerçeve, birbirini kesen eksenlerde uzanan ancak yan yana getirilmiş iki farklı plan şemasını içermektedir. Bu dikdörtgenin büyük payını, kuzey-güney ekseninde yerleştirilen cami birimi, küçük payını ise, doğu-batı ekseninde yerleştirilen darüşşifa birimi oluşturmaktadır. Planlar üzerine yapılmış olan geometrik araştırmalar, oranları arasındaki benzerliğin dikkati çektiği bu dörtgen parçalarının büyük çerçeve dörtgeni içinde aldıkları payın altın kesim ilkesine göre belirlendiğini göstermektedir. Buna göre, cami birimini oluşturan dörtgenin uzun kenarı ile darüşşifa birimini oluşturan dörtgenin kısa kenarı arasında altın oran bulunmaktadır. Aynı oransal duyarlılığın darüşşifa içindeki uzamsal bölüntülerde de sürdüğü görüldüğünde, yapı geometrisinin parçadan bütüne ya da bütünden parçaya aynı gelişim ilkesini izlediği düşüncesi açıklık kazanmaktadır[9]. Bu ise, geometrik biçimin daha özde yer alan birleştirici bir organik ilkeselliğin aracısı olduğunu göstermektedir. İki yapıyı bir bütünde birleştiren geometrik düzen, bir spiralin gelişimine olanak verdiği bilinen altın oran diziliminin sonucu olmaktadır. Spiralin yaratıcı evrimi simgelediği anımsandığında Divriği bileşik planının anlamı ilgi çekici bir boyut kazanmaktadır.

İMGESEL TASARIMDA DIŞAVURUMCU FORMLARIN GİZEMİ

Divriği yapısına ilk bakıştaki ayrıcalığını kazandıran güç olağanüstü süsleme programından gelmektedir. İçeride yapı uzamında sahınları ve eyvanları örten yıldız tonoz örtülerinin, zengin yüzey kırılmaları yaratan açılımlarından, dışarıda anıtsal taçkapıları saran bitkisel motiflerin yoğun ve incelikli anlatımına dek büyüklü küçüklü yontulmuş taş yüzeylerde varlık bulan hemen her öğe yaşamsal bir devinimin belirtisi olmaktadır. Bu devinim bir spiralin izlediğine benzer bir çizgi izlemekte ve örneğin bir bitkisel motifin çemberler çizen kıvrımları ile yıldız imgelerinin çarkı felek döngüsünü andıran işleyişlerini aynı evrensel yazgıda birleştirmektedir. Divriği mimarisi tıpkı bir doğa yapısı gibi tüm azalarını ortak bir ritmde örgütleyerek soluk alıp vermekte, yaşamın sürekliliği ve sonsuzluğunu yinelemektedir.

Divriği tasarımcısının kendi özündeki yaşam duyumunu, yapının duyarlı yüzeylerine aktardığı söylenebilir. Divriği'de mimari çizginin bedene dönüştüğü an, yapıya bir çeşit canlılık izlenimi veren doğa metaforunun işlemekte olduğunu göstermektedir. Mimarinin bedenleşen yapısı içinde yüzeyler tensel bir duyarlılıkla kırışıp gerilmekte, yapıyı adeta titreşime uğratmaktadır. Başlangıçta biçimsel etkiyi güçlendirmek amacıyla yola

Resim 7. Divriği Ulu Cami Kuzey Taç Kapısından Ayrıntı

çıkmış görünen süsleme biçimi, sözgelimi eşyükselti ile bağlı bulunduğu duvar yüzeyinden öne fırlayan iri yaprakların durumunda olduğu gibi, yapının estetik bütünlüğü ile ilgili olmaktan uzaklaşıp, ontolojik niteliğini güçlendiren bir imgeye dönüşmektedir.Geniş açılımlı, taşkın formları içindeki yapraklar bir ağacın gövdesinden yeşerir gibi canlılık imgesi vermekte, yapının kendisi ise doğurgan bir zemin gibi davranmaktadır.

Divriği'de süslemenin dekore etme işlevini aşmasıyla, artık mimari yapı ve mimari süsleme ayrımı anlamını yitirmiş gözükmektedir. Anlatım anlamı belirler hale gelmiş, anlatılan ile anlatan bütünleşmiştir. Mimarinin metafor etkisiyle çözülmeye uğratılan ve plastik bir biçime kavuşan kavramsal yapısı bu anlatının içinde yeni bir varoluş kazanmaktadır. Metaforla yeniden anlamsal olarak kuşatılan yapı, Ulucami ve Darüşşifa olarak imlediği tinsel arınma durumuna benzer bir biçimde, kendi mimari imgesini de arındırmakta ve belki de onu daha özde var olan bir anlam içeriğine doğru çekmektedir. Çünkü mimarinin kendisi de uzam –zaman kategorileri içinde elde ettiği özyapısı ile doğası gereği metaforik olmaktadır. Mimari, yaşamsal gerçekliğin barındırdığı sonlu ya da sonsuz değerleri bir araya getirmeye elveren niteliği ile evrensel düzeni temsil eden bir metafordur. Tam da bu nedenle, evren metaforunun kavramsal çevresinde şekillenme olanağı bulan çeşitli metaforlarla ilişki kurabilmekte, onların kendisini kuşatmasına izin vermektedir. Bu kabullenişin sonunda metaforla yıkanmış kavramsal yapının içinden mimari yapının saf imgesi ışıldayacaktır.

Divriği'de Ulucami ve Darüşşifa birimlerinin, varoluşun farklı zamanlarını yansıtan uzamsal değerlere karşı geldiklerini düşünmek olanaklı görünmektedir Düşle gerçek arasında gidip gelen izlenimlerin yaşandığı bu uzamlar, bir sürekli döngüde birbirlerinin yerine geçmekteler. Baş döndürücü göksel imgelerin kuşattığı cami uzamının düşsel ve uçucu olduğu kadar geçiciliği düşündüren etkisine karşılık, bir merkez çevresinde yerlerini kesinleştiren tanımlı odalar topluluğu olarak daha dünyasal görünen darüşşifa uzamının yerleşikliği gibi. Mimari yapının sıkı sıkıya kavradığı ve kalıcılıkla bağlantılı bir kavramsal gerçekliğe yönelttiği uzam, dünyasal olanla birlikte ölüme tutsaklığı da dile getirmektedir. Yapıyı yaptıranların türbelerinin, Ulucaminin mihrap duvarının arkasına yerleştirildiği Darüşşifanın, camiye göre daha sessiz olan uzamının imlediği gibi. Buna göre Darüşşifanın bir çeşit sonsuzluk evi olduğu, caminin ise sonlu olan dünyaların yaratılışını olduğu kadar, ölümden sonra yeniden dirilişini de simgeleyen bir uzamı oluşturduğu yorumu yapılabilir. Böylelikle cami, kavramsal olarak bir cennet uzamına karşılık gelmektedir.

Ulu cami uzamında gökyüzü imgelerini yansıtan tavanlar yalnızca sütunların taşıdığı kemerlere oturan örtüler olmaktan çıkıp, tersine bir merkezden açılarak yukarıdan aşağıya doğru genişleyen ters ışık konisi türünden bir açılım oluşturuyorlar. Bir kristalin oluşumunu andıran açılımlar aynı çembersel devinimleri çeşitlenerek zenginleşen biçimlerde sürdürüyorlar. Sütun dörtlülerinin tanımladığı hemen her sahında farklılaşan yıldız tavan biçimlenmeleri(10) her biri kendi içinde bir küçük merkez olan odaları yaratıyorlar. Bu odalar bir yandan merkezden çıkıp yine ona dönme eylemi çevresindeki evrensel döngüyü anımsatırken, bir yandan da yeryüzünü kuşatan gökçemberin devinimi olarak tanımlanan zamanın çembersel akışını da dile getirmektedirler.(11)

Ulu caminin kuzeydeki taçkapısı, geniş nişi ve içten dışa doğru verevine açılan bordürleri ile içerideki uzamın dışa açıldığı geniş bir ağız oluşturmaktadır. Kapı, dolgun ve sessiz kuzey duvarının ortasında, üzerinde büyüklü küçüklü baharların şaşırtıcı bir içgüdü ile uyandığı bir dünyadır. Birdenbire patlak veren bir güçle açılarak ileri atılan dev yapraklar, her an uçuverecekmiş izlenimi

Resim 8. Kuzey Taç Kapısındaki Altıgen Motif (*)

Resim 9(*)-10. Kuzey Taç Kapısından Ayrıntı

yaratırlar. Az sonra, havalandığı yüzeye geri dönen kelebeklere dönüşeceklerdir.Taçkapı kemer üzengisinin yukarısında bu kanat çırpan yapraklar, altından geçmeye özendiren bir çelenge dönüşürler. Yine de kapı, içeri davet etmekten çok, onu izleyeni takılıp kalmaya yöneltmektedir. Derin nişin yaklaşanı içine çeker görünen ağzı onu üzerinde tutacak duyarlı dokulara sahiptir. Kapının yüzeyini oluşturan uyanış ögeleri, yalnızca metaforik olarak değil, aynı zamanda eylemsel olarak da içsel bir anlamla soluk alıp vermekte, o anlamın özündeki devinimi doğrudan eyleme dökmektedirler.

Kuzey kapısı, caminin diğer iki küçük kapısında da varolan bir niteliği taşımaktadır. Bu nitelik yapının tensel varlığının gerisindeki dokuların açığa vurulması ile ilgilidir. Kapı daha her bir motifin özel dünyasına girmeden, bütünü ile kabuğu soyularak içi açılmış, gizli hazinesi ortaya çıkarılmış gibi bir yüzey görüntüsü vermektedir. Kemer frizinin sekiz köşeli yıldızlardan oluşan geniş iç bükey kuşağından, esas çerçevenin her iki yanında yer alan ve güneş kursunu andıran büyük disklerin altıgen dokusuna, ya da taşkın bir atılımla duvardan eşyükselti ile öne fırlayan dev yaprakların bir ağacın kovuğunu andıran içleri, daha küçük yaşam belirtilerini barındıran ince kıvrımlı dal ve yapraklarla dolu işlenişine kadar her şey içerdeki gizemin betimlenmesine adanmıştır. Yeryüzünü güzelleştiren ilk çiçek olarak kutsanan lotüs imgeleri(12) bu gizemin kavramlaştırılması anlamına gelmektedir.

Taçkapının esas girişinin üzerine yerleştirilen ve yaratılmış dünyanın mükemmel sayısı(13) olarak tanımlanan altı sayısının düzlemsel anlatımı olan altıgen motif, kapının bütününe taşınan altıgen geometrinin küçük bir birimini oluşturuyor. Altıgen motifi her iki yandan kuşatarak, kapı nişinin yan yüzeylerini de kaplayan örüntü ise belki de taçkapının en özgün bölümü olarak biçimlendirilmiştir. Yüksek kabartma tekniği ile işlenen bu yüzeylerde dev rüzgar güllerini andıran kalın, kabartılı bantların arasına kimi açmış kimi de açmayı bekleyen baharlar yuvalanmıştır. Bu etkili bantların dışbükeyliği ile yuvaların gizemli derinliği karşıtlık oluşturmaktadır. İçleri dolgularla

Resim 11. Divriği Ulu Cami Batı Kapısından Ayrıntı

desteklenerek şişirilmiş gibi duran bu kabartılı yüzeyler ağaçtan yontulmuş gibi bir yanılsama yaratırken, bir yandan da sarınmış parlak saten yorgan yüzlerini andıran kumaşsı bir yumuşaklık taşımaktadır. Aynı etki yaşam ağacı imgeleri ile taçkapının bütününü bir sarmaşık gibi sararak kapının genel temasını oluşturan bitkisel motiflerin işlenişinde de görülmektedir. Kimi büyük yaprakların içlerine makinada yapılan beyaz işleri andıracak biçimde ajurlu bir görünüm kazandırılmıştır.

Ulu cami Batı kapısında da taşa uyarlanmış gözüken ağaç işçiliğinin izleri daha da belirginleşmektedir.Kapı, diğerlerine göre daha küçük olan ölçeği ile ahşap bir mihrabı andırmaktadır.

Darüşşifa taçkapısı, kuzey taçkapıdan farklı olarak yarım eyvanı andıran biçimiyle belirgin bir biçimde uzamsaldır. Bir derinin kırışmış yüzeyini andıran kaval silme şeritlerinin oluşturduğu ve birbirini izleyen iki kat kemer, bir akordeon gibi katlanarak eyvanı ve gerideki görkemli yüzeyi çerçevelemektedir.Burada da tasarımcının öngörüsü kemer ayakları ile kemer frizini birleştirmekte, topraktan doğup yine ona dönen bir çizgi sürekliliği yaratmaktadır. Kemer eğrisinin içinde kalan düzlükte işlenen beşgen yıldız demeti, kaval silmeleri birer bitki sapına dönüştüren büyük ve kapanmış çiçek yaprakları düşünüldüğünde Darüşşifa kapısının geceye gönderme yaptığı kanısı uyanmaktadır.

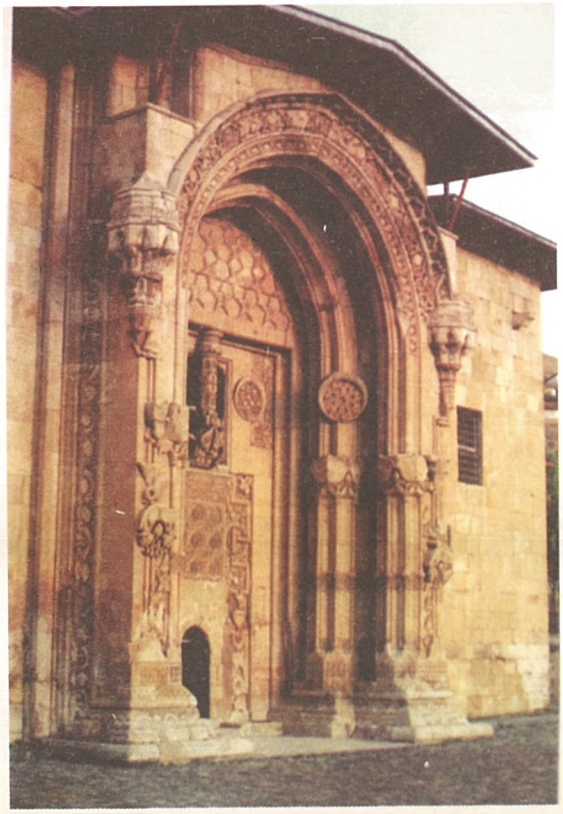
SONUÇ

Divriği'de Ulucami ve Darüşşifa olarak gerçekte simgesel amaçlarla ve çok özel bir yapı imgesini oluşturmak üzere bir anlam yapısı kurulmuştur. Mimarlığın olanakları kullanılarak yapılan bu kurguda, anlatımdaki üst düzey estetik bütünlüğün yanında, mimari yapının ontolojik olarak da yeniden kurulması gerçekleştirilmiştir. Kavramsal olarak duvarları sonsuza dek kalıcı olan mimarinin soylu dinginliği, "bir sürekli yaratılış" coşkusu içinde devinerek ayakta duran varlığa dönüşmüştür. Metafor, karşıtlıklar üzerinde mimarinin taze imgesini kurmaya yaramıştır.

Resim 14. Divriği Darüşşifası Taç Kapısından Ayrıntı

Resim 12-13. Divriği Ulu Cami Batı Kapısı

Resim 15-16. Divriği Darüşşifası Taç Kapısı



DİPNOTLAR

(1) Divriği Ulucami ve Darüşşifası, Onikinci Yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurulmasından sonra gelişme gösteren ve çok çeşitli kaynaklardan beslenerek özgün bir bireşime ulaşan bir mimari geleneğin içinde biçimlendirilmiştir. Divriği bileşik yapısını oluşturan uzam tipolojileri bu geleneksel sürekliliği yansıtır.Yapımın sürdüğü yıllar ise, tarihsel olarak Anadolu birliğinin kurulmasına tanıklık eden ve klasik olarak adlandırılan bir mimarinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Mimari biçem olgusunun belli bir yerleşik düzene kavuşturulan uzam tipolojisinden çok mimari süslemeyi konu edindiği kabul edilirse, Selçuklu Klasik biçeminin, daha çok alçak kabartma tekniği ile işlenen ve ağırlıklı olarak geometrik dekorasyonu içeren yalın bir anlatımı seçtiği söylenebilir. Bu durumda yüksek kabartmalı olmasıyla çok plastik bir biçemi yansıtan Divriği yapısı, döneminin anlayışı ile uyuşmamaktadır. Biçemsel karşılaştırma konusunda bkz. Semra Ögel, Anadolu Selçuklu'larının Taş Tezyinatı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1966.

(2) Bitişik yapı olgusu Divriği dışındaki kimi örneklerde de karşımıza çıkmaktadır. Sözgelimi, Kayseri'de 1205-6 tarihinde Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifası'nda olduğu gibi. Çifte medrese olarak da adlandırılan yapı, benzer plan şemasını ve uzam biçimini yansıtan iki medresenin yan yana getirilmesi ile oluşturulmuştur. Ancak bu birliktelikte geometrik bütünlük kaygısı güdülmemiştir. Divriği yapısı ise, parçaların anlamlı bir bağımlılık altına alındığı bütüncül bir tasarımla ilgilenmekte, böylece erken örneklerde görülen eksikliği kapatan bir yenilik getirmektedir. Anadolu Selçuklu Mimarisinin gelişimi ile ilgili olarak bkz. Oktay Aslanapa, Anadolu'da İlk Türk Mimarisi, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara,1990. Selçuklu Darüşşifalarının karşılaştırması için bkz. Gönül Cantay, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Darüşşifaları, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı: 61, Ankara,1992.

(3) Bkz. Doğan Kuban, Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme sanatı Üzerine Bir Deneme, Yapı Kredi Yayınları: 1542, Sanat: 58, İstanbul, 2001. Kuban , doğaçlamanın Divriği bezemesinin özgün niteliklerinden olduğuna dikkat çekmekte, bir Ortaçağ düşünürü olan Albertus Magnus'un güzellikle ilgili tanımlamasının Divriği tasarımı için de geçerli olduğunu dile getirmektedir. Bu tanımlamaya göre; güzellik doğasında içerdiği bir çok şey yanında özellikle temel ya da rastlantısal biçimlerin malzemenin yerleşmiş ve düzenli çerçevesi içindeki parıltılı gösterisidir. Kuban, s. 191.

(4) Kuban, a.e.

(5) Divriği Ulucami ve Darüşşifası'nın oluşumunu hazırlayan tarihsel ve toplumsal çevrenin koşulları ilişkin temel nitelikli ve kapsamlı bir inceleme olarak bkz. Necdet Sakaoğlu, Türk Anadolu'da Mengücekoğulları, Yapı Kredi Yayınları: 2148, Tarih: 24,(Genişletilmiş) 1.baskı, İstanbul, 2005. 1.baskı, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1971.

(6) Sakaoğlu, a.e.

(7) " Camide mihrap önü kubbesini taşıyan batı yandaki kemerin batı yüzünde ve yukarıda: " amel-i Hürremşah bin Muğis el-Ahlati", Darüşşifa'da baş eyvanın arka duvarında, tonoz kemeri sivrisinin altında: " amel-i Hürremşah el-Ahlati" yazılıdır." Bkz. Zafer Bayburtluoğlu, Anadolu Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçıları,

Atatürk Üniversitesi Yayınları No: 749, Fen-Edebiyat, Fakültesi Yayınları No: 103, Araşturmalar serisi No: 85, Erzurum, 1993. s. 279. Bayburtluoğlu ayrıca, Doğu kapısında, "amel-i Ahmed" imzası, minberde Tiflis'li İbrahim imzası bulunduğunu ve bunlara yazı ustası Mehmed'in de katılmasıyla da , yapıda çalışan dört ustanın kimlikleri ortaya çıktığını dile getirmektedir, s. 280.

(8) Tipolojik gelişim konusunda bkz, Ara Altun , Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinin Ana Hatları İçin Özet, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul,1988.

(9) Divriği yapısında altın oranla ilgili geometrik araştırmalar için bkz. Mehmet Suat Bergil, Doğada,Bilimde,Sanatta Altın Oran, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Araştırma, İnceleme, Belgeleme Dizisi: 3a, İstanbul 1993, s. 147-152. Ayrıca özellikle Divriği taçkapıları ile ilgili geometrik araştırmalar için bkz. Yolande Crowe, " Divriği : Problems of Geography, History and Geometry", The Art of Iran and Anatolıa : from the 11th to the 13th Century A.D. ed. W. Watson, Colloquies on Art and Archeology in Asia No.4. University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental nad African Studies, 1974.

(10) Yıldız tonoz biçimlenmeleri konusunda bkz. Ayşıl Tükel Yavuz, Yıldız ve Yıldızlı Haç Tonozlar, Sanat tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi : 4, Ankara, 1993. Ayrıca aynı yazarın " Selçuklu Devri Anadolu Mimarisinde Süslü Tonoz Kullanılışı", (Basılmamış Yardımcı Prof. luk tezi) ODTÜ, Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Bölümü, Ankara 1971.

(11) Aristoteles'in Fizik adlı yapıtında zaman üzerine söylenenler, Divriği'deki biçim- anlam ilişkisine ışık tutar nitelikte önermeler içeriyor. " Zamanın kendisi de bir çember diye düşünülüyor. Yine bunun nedeni de şu : Zaman bu tür bir yer değiştirmenin ölçüsüdür ve o böyle bir yer değiştirme ile ölçülür. Dolayısıyla nesnelerin oluşları bir çember oluşturuyor demek, zamanın çembersel bir akışı var demektir". Fizik, Aristoteles, Augustinus,Heidegger, Zaman Kavramı, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1996, s. 39.

(12) James Churchward, Mu'nun Kutsal Sembolleri, Ege Meta Yayınları, İzmir, 2000, s. 159.

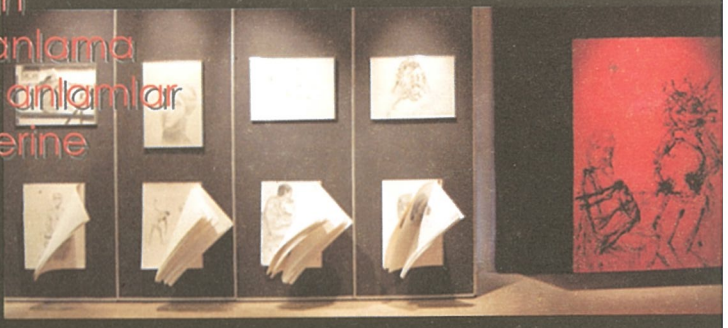
(13) Anne Marie Schimmel, Sayıların Gizemi, Kabalcı Yayınevi : 123, İstanbul, 2000, s. 135.

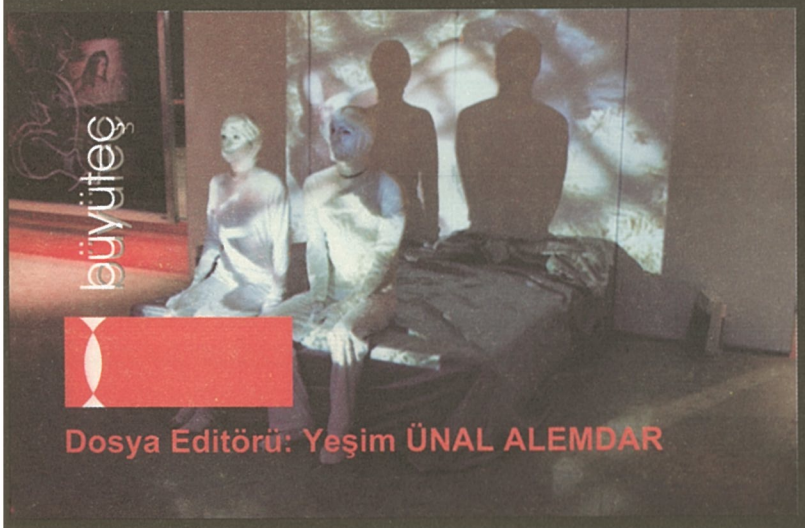
* Fotograflar: Burak Asiliskender

** Çizimler Ali Saim Ülgen'in (Vakıflar Dergisi, 1962) rölöveleri üzerinden renklendirilerek yazar tarafından yeniden düzenlenmiştir.

"***Mekân'ın Temsili***"ni büyüteç altına alan bir önceki sayımızdan hareketle bu sayıda "***Temsilin Mekânları***" konusunun birinci bölümünü irdelemekteyiz. Mekân ve temsil kavramlarının bu çift taraflı bağlantısı, temsil sorunsalının tasarım ile ilgili bütün disiplinler arasında yer edindiğinin göstergesi.
Bir düşünceyi, bir nesneyi, bir olayı ya da bir mekânı temsil etmek, onun otantikliğini sürdürmeye çalışmak ya da o-imiş gibi yapmak...

Artık nesnenin, kartezyen görüş doğrultusunda '***tek***' ve '***gerçek***' olarak ortaya koyulup, özneden ayrı bir bilgi kaynağı olarak görülmesi düşüncesi sorgulanmakta. Nesne-özne ayrımının ürettiği bilgi edinme biçimi ile elde ettiğimizden fazlasının da olduğu görüşü ile daha fazla ***katılım***, ***deneyim*** ve ***anlamaya*** yönelik bir bilgi edinme biçiminden bahsetmekteyiz. Temsil sorunsalı bağlamında, bilgi üretimine araç olan '***Müze***'nin de ***bilginin mutlaklığı***nın tartışıldığı bir ortamda yeniden yapılanması gerekiyor. Bu yeni yapılanmada nesnenin durağanlığı ve sessizliği sorgulanmalı ve nesnenin artık, tıpkı bir metin gibi, farklı kişiler tarafından okundukça anlamlanan ve her defasında farklı anlama dönüşebilen fiziksel bir varlığa dönüşmesi beklenmelidir. Objelerin çoksesliliği ve çoğulculuğu, birden fazla anlama işaret etmesinde değil, sürekli olarak yeni anlamlar üretebilmesinde yani ***metonimik*** olmak yerine ***metaforik*** olmasında yatar...





büyüteç

Dosya Editörü: Yeşim ÜNAL ALEMDAR

Kollektivizm, interdisipliner üretim ve durumcu yaklaşım 1990 sonrası sanatını en belirginleştiren kavramlar oldu. Kuratöryel yaklaşımların, sergileme formatlarının ve farklı kurumların varlığı (oluşumlar, insiyatifler, bağımsız projeler, büyük ölçekli bienal gibi sergiler..gibi.) 1990 sonrası sanat yapıtının veya üretiminin tanımını değiştirmekten öte; sanat yapıtlarının tartışma zeminini daha karmaşık ve katmanlı kıldı. Mekana dair çatışmaların içinde barındıran; 1970'lerde başlayan kurumsal eleştiri, kamusal alan ile temsil arasındaki sorunsala değinen ve kamusal alandaki sosyal müdahelelerde aktif rol oynayan sanat projeleri, mekan ve temsil kavramlarının tanımlarını güncel referanslar ile yeniden yapmamıza yol açtı. Lefebvre'ye göre "mekan" her tür iktidar, ekonomi ve ideoloji modeli ile yeniden üretilerek farklı mekan bilgisini ortaya çıkarmaktaydı. Bir bilgi türü olarak "mekan"ı kategorileştiren Lefebvre, mekanın yeniden üretilmesi için de sosyal pratik faktörüne dikkat çekmiştir. Michell de Certeau'in kentteki günlük yaşam bilgisinin keşfine dikkat çekerek, kültürü pasif bir alıcı olarak değil aktif kent kullanıcısını öne çıkarmıştır. Certeau'nin aktif katılımcısı aynı zamanda eleştirel bir yapı ile katılım göstererek kültürel değişimi etkileme gücünün olasılıklarına dikkat çekmiştir. Diğer yandan 1950'lerde kent taktikleri ile dikkat çeken Situastyonistlerin, mekanların yeniden üretiminde saptırıcı taktikler (tactics&dérive), farklı kurumsal pratiklere yer veren taktik ve geçici stratejilere dikkat çektiler. Mekan ve yer kavramlarını sosyal bir pratik içinde ele almak; mekanları yeniden aktif kılmak ya da eleştirel bir yaklaşım ile kolektif şekilde var olan sistemlere karşı tekrar üretmeye çalışmak 70 ve 90'lara taşınan ve görsel kültürü etkileyen söylemler oldu. 1990'lardan ve son zamanlardaki birkaç güncel örnek (sergi, proje) üzerine tartışmak istediğim sorularım: sanat pratiğinin kamusal alandaki müdahalesinin mekan politikaları ve kentsel ölçek ile ilişkisi ve temsili, mekan ve temsil arasındaki "mesafenin" (alanın) olanakları, bu "mesafede" (alanda) kimlerin katılımcı olduğu ve kamusal alana dair katılımcı bir eleştirel söylemin üretilebilme olasılıkları.

Bağlamına göre değişen ve dönüşen farklı anlam katmanları, 'anlatı' düzleminde yer'in mekansal dinamikleri olarak işlev görür. 'Yer'in mekansal dinamiklerini anlamada, algının fenomenolojik geleneği başvuru kaynağıdır; deneyimseldir. Mekansal karakterin gerisinde duran mekansal kaliteyi keşfetmek için, öznellik ve nesnellik kavramlarına diyalektik düşünce penceresinden bakmak gerekir.

Hou Hanru ve Hans Ulrich Obrist'in kuratörlüğündeki "Cities on the Move" (1997-2000)[1] sergisi 1990'lardaki en önemli kent sergilerinden biriydi. Küresel kentlerin dinamiğini temel alarak; disiplinler-arası, mobil ve sürece bağlı bir sanat pratiği geliştiren bu sergi dizisi ayni zamanda "sanat kurumu" arasındaki ilişkiyi daha farklı, mobil bir deneyim haline getirmeye çalışmıştır. Sanatçı ve mimarların bir arada durma ve kentteki günlük yaşamın devingen dinamigine bağlı pratikler ve araştırmalara olanak sunan bu sergiyi Hans-Ulrich Obrist "seyahat eden bir laboratuvar" olarak adlandırıyor. 1990 sonrası Asya kentlerinin küresel-kapitalist stratejiler ile geçirdiği değişim; farklı kültürlerin tercümelerine, "yerinden edilme" deneyimine, melez ve geçici sınırlara yol açtı. Asya

MEKAN / ÇATIŞMA

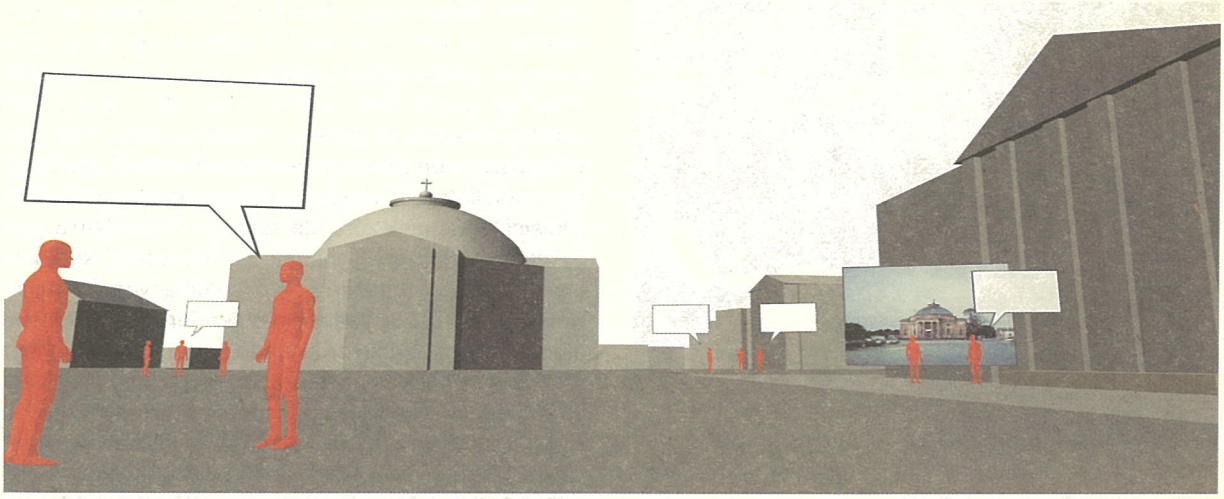
Pelin TAN
Y. Mimar

İstanbul Teknik Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Oda Projesi

kentlerinin kaotik durumunu mimar ve sanatçıların ortaklaşa projeleri ile araştıran "Cities in the Move", batı-dışı kent ve mimarlık pratiklerini ele aldı. Farklı lokasyonlarda gerçekleşen sergi, "yer" kavramını diğer kent ve bağlamlardaki "yer" kavramları ile ilişkilendirerek kurdu. Sergide, kent mekanlarında farklı "yer" kavramlarının bağlamları ile göçebe bir ilişki kurulması, "yer" kavramının küresel kent pratiklerindeki anlamının durumcu sanat pratikleri ile değiştirilmesi anlayışını getirdi. Örneğin küresel kentlerde "yer"e dair aidiyetlik hissi ve "yer"e ait karakterin ancak farkli "yer"lerin birbiriyle ilişkilendirilmesiyle yapılandırılması gerektiğini belirten Dorren Massey[2]; bu sergide de olduğu gibi birbirine *rhizomatic* biçimde ilişkilenen, coğrafyadan kopan ve yeniden üretilen bir "yer" hissi tanımından bahsetmektedir. Navin Rawanchaikul ve Rikrit Tiravanija'nın Tuk Tuk (bir tür taksi) projesi kent içinde bu araç ile dolaşmak, insanlar ile tanışmak konuşmak ve sergiye çekmek üzerineydi. Sanatçılar bu projeyi serginin Viyana ayağında tekrarladılar. Bu proje, birbirinden tamamen farklı kent merkezlerinde performative bir pratik sunmak ve sıradan insanın katılımı ile ortak bir kent deneyimini paylaşmak ile birlikte aynı zamanda sergi mekanını, kamusal alanda farklı mekanlarla ilişkilendirerek çoğaltmışlardır. Asya kentlerinden sonra Avrupa kentlerine giden "Cities On The Move" sergisindeki sanatçılar her kentte mimarlar ile birlikte çalışarak ortak üretimde bulundular. Viyana'da (mimar Yung Ho Chang), Londra'da (mimar Rem Koolhaas ve Ola Scheren) ve Helsinki'de (Shigeru Ban). Sanat yapıtını bir "interaktivite", sanat pratiğini ise bir katalizör olarak tanımlayan kuratör Hou Hanru her bir sergiyi; bir mevkinin yeniden inşa edilmesi, içte bir dönüşüm ile sonuçlanan var olan söyleme karşı bir çatışma, bir müzakere veya bir meydan okuma olarak tanımlamaktadır[3]. 2003 Venedik Bienaline, "Structures of Survival" (hayatta kalma stratejileri) sergisini oluşturan kuratör Carlos Basualdo, 1990'lardaki ekonomik kriz ile birlikte oluşan alternatif ekonomiler, direnme mekanları, farklı sosyalizasyon yapılarının kent içindeki içindeki oluşumlarını, araştırmalarını ele aldı. "Structures of Survival" sergisinde "Caracas Projesi" ile yer alan sanatçı Marjetica Potrc enformel kentsel gelişimler ve bu enformel yapılaşma içinde özel ve kamusal alanı araştırmakta ve sorgulamaktadır. Aslında mimar olan Slovenyalı sanatçı, geçici stratejiler ve mekan işgalleri ile kurulan mimari yapılar ve planlanlamalar ile birlikte, kamusal alanın nasıl "özel alan tarafından" müzakere edildiğine dikkat çekmekte. Kriz mekanlarının ("gecekondu" bir örnek) hayatta kalma mücadelesi sırasındaki oluşumları, ve kamusal alandaki müzakeresinin yol açtığı enformel yapılaşma günümüzde özel ve kamusal alanı kimin belirlediğine dair bize farklı ipuçları vermektedir. Caracas'taki enformel planlama dışında kalan kentsel yapılaşma "barrios"un su altyapısı üzerine çalışan Potrc, sergide çizimleri ve projesi ile yer aldı[4]. Öte yandan Oda Projesi[5] farklı bir "kriz mekanı" örneğini deprem sonrası kurulan prefabrik örnekleri ve prefabriklerin ufak eklenmelerle çoğaltılarak elde edilen yaşam alanı üzerindeki araştırmalarını sergide sundu. Venedik Bienali için bir prefabrik örneğinin Venedik'e taşınması ve buna bağlı deprem sonrası eklerle üretilen mekanlar ve yaşamlar ile ilgili "annex" (ek) adlı yayının üretilmesini içeren projeleri[6]; 30 metrekare alana sahip prefabrikelerde yaşayan insanların alanlarını genişletmek uğruna mekanın sunduğu olanaklar dahilini aşmaya çalışarak kendileri için yeniden üretikleri mekanların araştırılmasını

Karlskrona

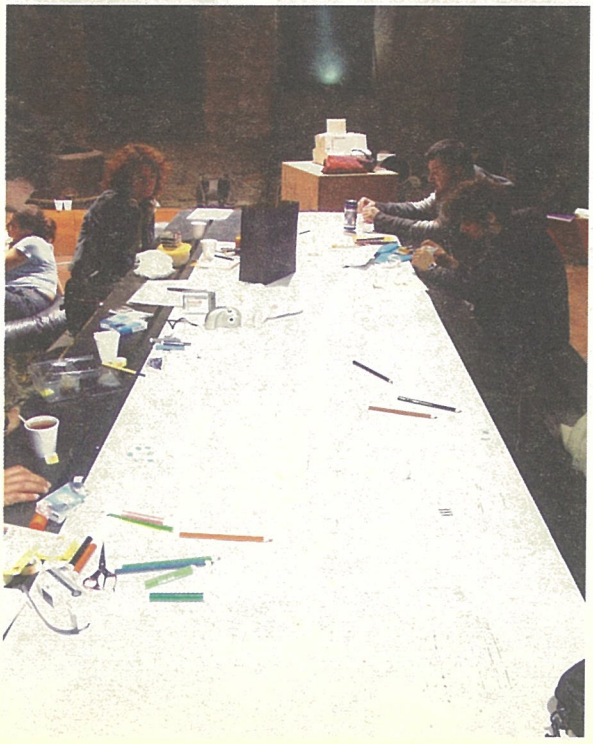


Karlskrona

içeriyordu[7]. Oda Projesi, gecekondu yapımı ile ilgili araştırmaları ile ilgili olarak da, kriz durumlarını ve dolayısıyla üretilen mekanların bir problem olmadığına, inisiyatif ve kendi kendine organize olma ile üretilen enformel yapılaşmanın üretici, yaratıcı potansiyelleri olduğuna dikkat çektiler.

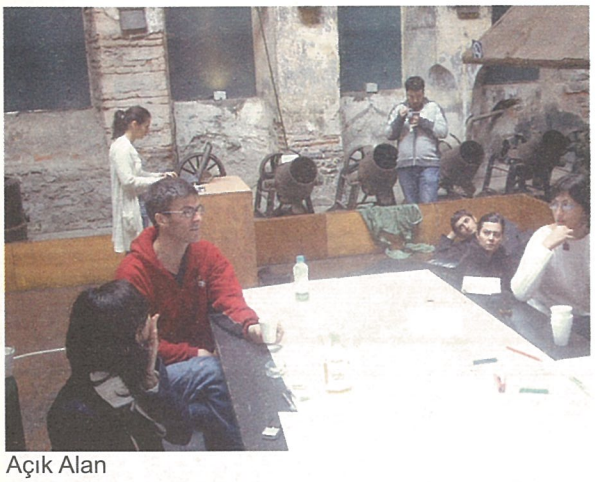
Yukarıda örneklenen, kamusal alanın çatışma ve kriz sonucundaki karmaşık temsili ve kendi-inisiyatifi (self-initiative) ile kamusal/özel alan arasındaki sınırların kararını veren birey ve toplulukların, farklı kentsel ve

Açık Alan



mimari örneklerle sunduğu güncel sanat projelerine diğer bir örnek ise, önümüzdeki 9. İstanbul Bienaline davetli olan Danimarkalı grup Superflex'dir. Superflex'in farklı grup, şirket ve kurumları eşit düzeyde bir araya getirerek oluşturdukları, duruma göre belli bir alanda oluşumlarla birlikte ürettikleri projeler, demokrasi ve kamusal alanda katılımcılık fikirleri üzerine farklı ve pratik bir yaklaşım sunmaktadır. Örneğin Superflex'in Karlskrona2 projesi, kent planlamanın radikal bir demokrasi ile nasıl içiçe durabileceği, bir kent mekanın radikal demokrasi ile birlikte nasıl biçimlenebileceğini gösteriyor. İsveç'te bir kıyı kenti olan Karlskrona'yı 3D digital ortama, bir mimar ile birlikte çalışarak aktaran grup, kentin tüm kamusal alanlarına, bu dijital versiyonu (software) yerleştirerek kentte yaşayan herkesin kullanımına açtı[8]. Kent yaşayanları, kent mekanları hakkındaki değişiklik isteklerini ve duygularını, kent mekanlarındaki müdahalelerini, dijital ortamda birebir yaratılan bu software yardımı ile iletebildiler.

Mekana ait bağlamı, kollektif ve ortak üretim yoluyla farklı öznelerle yerinden etmeye çalışan ve İstanbul'da gerçekleştirilen diğer bir proje olan "Açık Alan"[9], "mekan"a dair farklı disiplinlerin bakış açısını, araştırma potansiyelini ve buna bağlı her tür bağlamı geçici olarak yerinden etmek amacını içeriyordu. Mimar Zühre Sözeri ile geliştirdiğimiz "Açık Alan" projesi ile; üretilmiş ve bitmiş bir "yapıt" sunmak üzerine davet edildiğimiz sergi mekanına; karşılıklı iletişim, interaktiflik ve üretim ile çoğalabilecek ilişkiler ağı ve enerji taşınmak istendi. Kuratör Hau Hanru'nun deyimiyle, sergileme mekanını bir "olay", geçici enerjilerin bir akış yeri haline getirmek ve tüm katılımcılar ile birlikte bu enerjiyi, sürece yayılan bir "iş" ile birlikte, tekrar üretilebileceği bir yer yaratmak istedik. Düşüncelerimizin ve önerilerimizin tek bir görsel araç halinde izleyici ile "mesafeli" bir halde görselleştirilmesi değil, izleyici ile birlikte yaratıcı ve



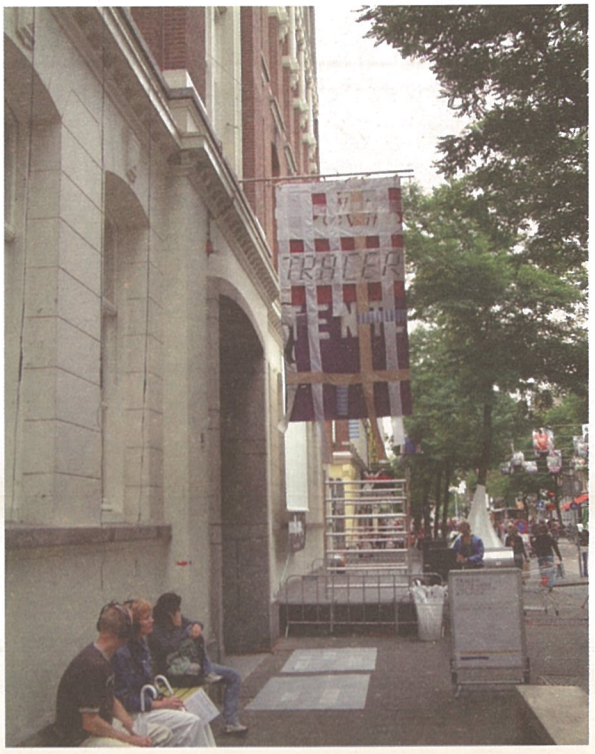
Açık Alan

üretken bir ilişki oluşturması ve "mekan" kavramını beraber irdelemekti amaçlanan. "Çoğalan özneler" ve "bilgi patikaları oluşturma" konseptleri üzerine kurulan bu proje, mimar ve sanatçıları bir araya getirerek "mekan" ve "kent"i farklı algılama biçimleri ile önermekte. Bilginin dolaşımı, özneler arasında bilgi patikaları yaratımı nasıl oluşturabilir ve bu süreç/etkinlik nasıl bir kollektif üretim içerebilir? Bireysel anlamda kendi üretimimiz içinde sorduğumuz bu soru ile farklı disiplinlerde üretim gerçekleştiren kişiler ile birlikte alanımızı genişletebilir miyiz? Biz birer özne olarak kendimizi bu proje de bir "bağ" ya da "aracı" rolüne indirgeyip, bilgi ve tecrübenin paylaşımı doğrultusunda özneleri nasıl çoğaltabileceğimizi sorduk.

2004 yılında TENT ve Witte de With güncel sanat kurumları tarafından Rotterdam kentine dair bir güncel sanat projesi üretmem istendi. Birkaç sanatçı ve mimar ile birlikte yaptığım çalışmada, Rotterdam'ın "aşırı-düzenlenmiş" (over-regulated) kamusal alanlarının kişisel inisiyatif yada sistem dışı inisiyatiflerin müdahalesine ne kadar açık olabileceğine, ayrıca kentin küresel kapitalist stratejiler sonucu oluşmuş "göçmenlik" sorununa farklı boyutlarda, eleştirel bir jest ile yer vermek istedik. Sergi dahilinde amaçladığımız, izleyici ile doğrudan bir iletişim kurmak ve kente dair eleştirileri konuşabileceğimiz farklı iletişim yolları yaratmaktı[10-11]. Sergide yer alan STAY projesi ile iki mimar Ralph Kameno ve Jan Konings sıkı kurallar ile çevrilmiş ve performative temsillere olanak vermeyen Rotterdam'ın, kamusal alanları hakkında bir araştırma yaptılar. Kameno ve Konings, özellikle 1990 sonrası sınır politikaları ile illegal göçmen içeren kentin, sıkı kurallar ile oluşturulmuş kamusal alanların bu insanlar tarafından nasıl kullanıldığını ve değişen kuralları araştırdırlar. Araştırmalarını 3000 adet poster şeklinde sunan mimarlar, böylece izleyicilerin sergi mekanında sergilenen bir işi alıp gidebilecekleri bir olanak sundular. İki sanatçı, Libia Perez de Siles de Castro & Olafur Arni Olaffson, illegal göçmenlerin Rotterdam kenti içindeki varlıkları ve kamusal alanları kullanımı üzerine uzun zamandır sürdürdükleri çalışmayı, sanat kurumu dışında sokaktan geçen halk ile paylaşmak için, bina dışına dinleme cihazları ve oturma strüktürleri inşa ettiler (Wir Wünchen Ihnen Einen Angenehmen Aufenthalt-2004). Sınır poltikaları, iç savaş ve diğer nedenler yüzünden ülkesini terk etmek zorunda kalan ve Rotterdam'a yeni bir yaşam için gelen göçmen ve mülteciler, kamusal alanın tanımı ve kuralları ile ilgili sorunlar yaşamaktalar. Kente dair günlük yaşam problemlerini ve kamusal alandaki temsillerinin zemininde yatan ırkçı söylemler ile ilgili yaşadıklarını anlattıkları ses kayıtları, kulaklıklar ile birlikte sokak seviyesine indirilerek sokaktan geçen kişilere sunuldu. Kamusal alana dair "Kişisel anlatıları" yine kamuya transfer ettiklerini ve bunu yaparken "aracı" rolünü üstlendiklerini belirten sanatçılar; kamusal alanı kimlerle ve nasıl paylaştığımızın sorusunu soruyorlar. Tüm sergi, kente dair sosyo-politik ve etik bilinçlenmede aracı olmaya çalışmakta; ve sergi mekanında karşılıklı bir iletişim sunarak mekan, temsil ve işler arasında çoklu bir deneyimin olasılıklarını araştırmakta, beklenmeyen bilgi ve ilişkilere olanak sağlamaktadır.

Yazımın ilk başındaki belirttiğim sorularıma geri dönersek sanat pratiğinin kamusal alandaki müdahalesinin mekan politikaları ve kentsel ölçekteki ilişkisi ve temsili nedir?, mekan ve temsil arasındaki "mesafenin" olanakları nedir? ve bu "mesafede" kimler katılımcıdır?. "Cities on the

Rotterdam



Move" sergisinde olduğu gibi sanatçı ve mimarların ortak çalışmasıyla farklı kent deneyimleri ile birlikte kamusal alana küçük ve geçici müdaheler yapılması; yada yine "Açık Alan" projesinde olduğu gibi "süreç bazlı", farklı gruplar arasında karşılıklı bir etkileşimin ve müzakere ile oluşturulan bir "üçüncü alan/mekan" deneyimi; "Structures of Survival" sergisindeki kriz durumlarının yarattığı informel kent planlama/mimarinin olasılık ve potansiyelleri ve farklı kamusal alan temsilleri; "Luggage from Another Climate" da yine farklı grupların bir araya gelerek kent kimliği hakkındaki radikal eleştirileri ve bu eleştirinin kamusal alana "sergi dahilinde" taşınmaya çalışılması... Günümüz kent kavramını farklı yerelliklerin bir arada durma biçimi ve "yerel" kavramını küresel/yerel ikici-dikotomisi dışında, tamamen bir algılama ve deneyim yapısı olarak tanımlayan Arjun Appadurai, kentlerin ve mekanların tasarımı ve ortak kulanımını nasıl tahayyül etmemiz gerektiği sorusu üzerinde duruyor[12]. Hukukçu ve Kent Plancısı Peter Marcuse, 11 Eylül sonrası aşağı Manhattan bölgesi için geliştirilen planlama sürecini aktarırken, halkın ve her tür profesyonel grubun, inisiyatiflerin eşit derecede katılımı ile oluşturulabilecek kamusal alan olasılıkları üzerinde durur; ve kapitalizm, ırkçılık, seksizm karşıtı ve etik unsurların var olduğu bir Radikal Demokrasi isteğine değinir[13]. Farklı ilgi gruplarını eşit bir düzeyde biraraya getirerek ve "farklılıkları" savunan heterojen bir toplumun, radikal bir demokrasi anlayışı[14] çerçevesinde ortak kararlar alabilme olanağını, farklı kamusal düzlemler yaratarak ve bunu görselleştirerek sürdüren Superflex gibi sanat projeleri ya da yine İstanbul'da mahalleli ile sanatçılar ve diğer gruplar arasında "aracı" rolü üstlenen ve üçüncü bir iletişim alanı oluşturan Oda Projesi'nin pratikleriyle diyebiliriz ki; günümüz sanatı bir anlamda "uzlaşmanın" değil "müzakere halinin" ve "çatışma" nın kamusal temsilini aramaktadır.

DİPNOTLAR

1. www.worldarchitecture.org/articles/obrist1.htm

2. Massey, D. , "A global sense of place", From Marxism Today, Haziran, 1991, say.232-240.

3. We've Become True Individuals – An interview with Hou Hanru – curator of Shanghai 2000 Biennale, by Zhu Qi., 8 November 2000

4. "Walled Cities", Marjetica Potrc ile görüşme, Diana Baldon. Untitled, Contemporary Art, No.31, Bahar 2004.

5. Oda Projesi: Özge Açıkkol, Güneş Savaş, Seçil Yersel

6. Tan, P., "Lost Domus", IDEA Arts&Society, Cluj, Nisan 2004

7. "The art space bing an annex to the city", yuvarlak masa toplantısı Oda Projesi, Annex Nr. 3

8. Vadé, T.&Hannula, M., "Rock the Boat – Localized Ethics, the Situated, Self and Particularism in Contemporary Art", Salon verlag, Köln, 2004, p. 151.

9. "Açık Alan" projesi LapPlace (mimar Zühre Sözeri &Pelin Tan) tarafından üretilmiştir. Mimarlık Festivali, kuratör Aykut Köksal, www.mimarlikfestivali.org

10. "Luggage from another climate", kuratör Pelin Tan,. TRACER, Centrum Beeldende Kunst / With de With, center for contemporary art, Rotterdam. Ed. Solange de Boer. Eylül, 2004. , www.wdw/luggage

11. Akdoğan.A., "Ötekinin İzini Sürmek", XXI Mimarlık Tasarım Mekan, Sayı 28, Kasım, 2004, s.30-32.

12. Apparadurai, A. "The Right to Particpate in the Work of the Imagination", roportaj Arjen Mulder, Transurbanims, V2_Publishing,/NAI Publishers, Rotterdam, 2002, s.32-47

13. Peter Marcuse, Prof., Colombia Universitesi, Şehir ve Bölge Planlama, New York. Konferans, "An Architecture- Camp for Oppositional Architecture",Berlin, Haziran, 2004. kayıt Pelin Tan.

Prof. Peter Marcuse, "Globalizing Cities: A New Spatial Order of Cities" kitabının editörlerindendir. Hukukçu ve Kent Plancıdır.

14. Habermas'ın önerdiği "consensus" , "uzlaşmaya"a bağlı, apolitik ve normalleştirici bir kamusal alan örneğine karşılık, radikal demokrasi yani farklılıkları direten özneler ile oluşabilecek "antagonistik" ve anti-racist, anti-seksist, anti-kapitalist bir kamusal alan isteği. Ref. Laclau E.&Mouffe C., "Hegemony and Socialist Strategy", Towards a Radikal Democratic Politics, Verso , 2001, London-New York.

PARÇALANMIŞ TOPLUMDAN BÜTÜNLEŞEN DÜNYAYA:

Bir sistem olarak müzede çok anlamlı objelerin hikayeleri

Ayşe H. KÖKSAL
Heykeltraş

İstanbul Teknik Üniversitesi

büyütteç

GİRİŞ

Kaos, çöküş, yıkım,sıkıntı, depresyon, stres ve karamsarlık....Günümüzde artık sadece bu kelimeleri duyar olduk. Duymakla kalmayıp içimizde hissettiklerimiz de bu kelimelerin duygusal bir tezahürü. "Neden bu karamsarlık üstümüze çöktü?" sorusunu cevaplamakla meşgulüz bütün dünya olarak. Evet, dünya bir krizin eşiğinde... Sadece ekonomik ve politik anlamda değil düşünsel, ahlaksal ve ruhsal alanda, gittikçe daha da derinleşen giden bir kriz bu. Özellikle teknolojinin hayatımızın içine nüfuz etmesinden sonra, Endüstri toplumundan Bilgi toplumuna geçişte yaşanan bu kriz, sürekli devam eden bir hareketlilik ve devinim içerisinde kendini yenileyen, değiştiren bir toplumun yeniden şekillenme sancılarından başka bir şey değil aslında. Bu sürekli hareketlilik artık eski teoriler ve yerleşmiş kalıplarla açıklanamaz bir sürece işaret ediyor. Kartezyen düşünce, yapısalcılık ya da art-yapısalcılık gibi kabul gören kavramlar insanların kafalarındaki karmaşayı çözümlemek yerine tam tersine yeni sorular, sorunlar ve karmaşıklık düzeneği olarak geri dönüyor. Yaşanan bu kriz döneminin en önemli nedeni de aslında bu kafa karmaşıklığından, eldeki teorilerin yetersizliğinden ortaya çıkıyor. Bu kriz dönemi artık pek çok noktada bir kırılma noktasına işaret ediyor. Öyle ki bu kırılma noktası yeni bir paradigmanın ortaya çıkmasına zemin hazırlıyor[1].

Bu açıdan, bu çalışmada, kendi içimde de derinden hissettiğim bu 'çürüme' sürecini anlama konusunda oldukça ümit verici olduğuna inandığım Holistik bakış açısını incelemeye çalışacağım. Bu açıdan, toplumun temel kurumlarından biri olduğuna inandığım müze kurumunu, yaşadığımız bilgi çağında yeniden değerlendirmek, geleneksel metotları sorgulamak, Kartezyen bakış açısını reddeden modern metotların altını çizmek ve müzeyi, bir sistem olarak holistik bir paradigma ile çözümlemeye çalışacağım. Bu noktada, müze toplumun küçük bir kesiti, adeta bir laboratuvar olarak düşünülüp, toplum içinde yaşanan dinamikleri bir parça da olsa anlama yolunda bir rota çizebilir diye umuyorum.

MANTIK VE DUYGU SARMALI

Bu 'bakış açısının değişim' sürecinde etkili olan kriz, özellikle Bilimsel Devrim, Aydınlama ve Endüstri Devrimi süresince toplumsal olayların çözümlemelerine hakim olan Kartezyen düşüncenin sorgulanması başlama noktası. Aydınlanma ve Bilimsel Devrim ile başlayıp Galileo'nun bilimi, ölçülebilir ve nicelenebilir olguların incelenmesiyle kısıtlaması; Descartes'ın sadece aklı (Cogito Ergo Sum) ve bütünü parçalara ayırıp inceleyen analitik düşünceyi ön plana alan mantığı ve Newton'un dünyayı kesin matematiksel yasalarla yönetilen bir makineye benzettiği mekanik açıklamaları ile şekillenen Kartezyen düşünce algılanabilir olguları indirgemeci bir tavırla parçalara ayırıp, bu parçalar arasında hiyerarşik düzende doğrusal bir ilişki kurup bütüne bağlamayı ve

bir anlam vermeyi öngörür. Bu paradigmaya göre evrenin basit bina bloklarından oluşan mekanik bir sistem, insan vücudunun makine, toplumdaki yaşamın varlığı sürdürmek için verilen rekabete dayalı bir mücadele gibi görülmesi, ekonomik ve teknolojik büyümeyle sınırsız bir maddi gelişime erişileceğine olan inanç ve son olarak da azımsanamayacak biçimde kadının her yerde erkeğin altında kabul edildiği bir toplumun, doğanın temel yasalarından birine uyduğuna olan inanç vardır (Capra, 1996, 6). Bu yüzden dünya ve toplumsal, sadece akla dayanan şeylerle açıklanabilir. Bu akıl ayırır, ölçer, kategorize eder ve art zamanlı harekete dayanan karşıtlıklar oluşturur: Ruh ve vücut, sanat ve bilim, insan ve makine, duygu ve mantık... Akıl duygudan her zaman üstün gelmelidir[2]. Doğa, mantık (logos) tarafından bastırılır ve kontrol edilir. Mantık, bilim, teknoloji ve ekonomi kültür, sanat, edebiyat ve düşüncenin önünde gelmelidir (Kurokawa, 1991).

Bu paradigma, yani toplumu küçük parçalara ayırıp inceleme üzerine dayalı lineer açıklamalardan oluşan ve bilimi 'kutsal' mertebeye yerleştiren Kartezyen düşünce, yine bilimin kendisi tarafından sarsılmış ve sorgulanmaya başlamıştır. Kuantum fiziği ve Gestalt psikolojisindeki gelişmeler, parçayı ortadan kaldırmış ve sistem düşüncesini ortaya atmıştır. Buna göre, bir sistem, temel özellikleri parçaları arasındaki ilişkilerden ortaya çıkan birleşik bir bütündür, bir organizmadır. Bu organizmanın özellikleri, hiçbir parçasında olmayan ancak bütünde olan özelliklerdir. Bunlar, parçalar arasındaki gerilimler ve ilişkilerden ortaya çıkar (Capra, 1996, 30)[3]. Bu holistik paradigmaya göre, yaşam örgüsü, parçalar arasındaki ilişkiler ağına dayanan mükemmel bir dengedir[4]. Bu, akıl ve duygu, insan ve teknoloji, iç ve dış, din ve bilim, insan ve doğanın bir arada yaşadığı bir dengedir. Bu simbiyotik[5] yapıda, karşıt kavramlar eş zamanlı olarak bir arada bulunur, kendilerine özgü değerlerini koruyarak, birbirlerine hakim olmadan ya da üstünlük kurmadan hem birbirini bütünler ve hem de yarışır[6]. Sonuçta, tıpkı iki uçlu bir sarkacın hareketinde olduğu gibi, ortaya çıkan bu gerilim bütüne anlam kazandıran enerjinin kaynağıdır (Kurokawa, 1991).

Tabii ki, bu geçiş dönemi toplumun her katmanında yaşanıyor. Fakat belki de, bu süreçten en çok etkilenen ve bu noktada en çok sorgulanan bilimin ve bilginin niteliği oldu. Artık kitle iletişim araçları ve özellikle internet sayesinde her türlü bilgiye ulaşmak mümkün. Artık sadece belli bilgi kaynaklarına ulaşabilen otoritelerin gücü ortadan kalktı. Bilgi bir güç ve artık bu güce herkes sahip olabiliyor. Bu sayede, bilgi sürekli yenileniyor ve sürekli gelişiyor. Dolayısıyla "mutlak bilgi var mıdır?" sorusunun bir sonucu olarak bilimin kutsallığı sorgulanıyor. Buna bağlı olarak da, ideal bir gerçeğe ulaşmanın yollarını aramak yerine, böyle bir gerçeği neden kabul ettiğimizi, bu gerçeğin nasıl oluştuğu ve neden bu kadar ihtiyacımız olduğu konusunda düşünmek gerekliliği üzerinde düşünülür oldu (Nietzsche,2003)[7]. Hatta o kadar ki, artık mutlak bilgiye dayalı bir gerçeğin varlığı reddediliyor ve kabul edilen tüm gerçeklerin aslında felsefi, politik ya da estetik nedenlerle yapılandırılmış söylemler olduğu vurgulanır oldu. 'Gerçek, belli bir dünya sisteminin sürmesini sağlamak için gereklidir' düşüncesi metafizik, din, ahlak ve bilimin otoritesini sarsmak yönünde oldukça etkili oldu (Foucault,2003)[8].

Bu noktada, bilgi ve gerçek kavramlarının da Kartezyen düşünce ile açıklanamadığı ortaya çıkıyor. Dolayısıyla, bu oluşumlara da holistik bir bakış açısıyla bakmanın kaçınılmazlığı görülüyor. Şöyle ki, bilginin oluşumunda toplumun diğer yüzünün, (yin'in), yani sanatın da ne kadar etkili olduğu ve bilginin bilim ve sanat arasındaki devinim sonucunda şekillendiği üzerine düşünmek gerekiyor. Dolayısıyla, yaşam örgüsü içinde bilgi, zıtlıkların gerilimine dayanarak durmadan yeniden şekilleniyor, ürüyor, üretiyor ve çoklu anlamlara ulaşıyor.

Bu açıdan bilginin ne olduğunu tanımlanmasına aracılık etmeye niyetlenen epistemoloji yerini bilginin çoklu anlamını kavramaya çalışan ontolojiye bırakıyor (Kurokawa, 1991).

ÇOK ANLAMLI OBJELER: BİLGİ'DEN ANLATIYA

Bu aşamada, bilginin üretildiği en önemli kurumlardan biri olan 'müze'ye geçmek istiyorum. Bilgi üretimiyle doğrudan bir ilişki içinde olan müze kurumunun yaşadığımız dönemin şartlarından etkilenmemesi elbette ki söz konusu olamaz. Bilgi kavramına bakışın değişmesi, müzenin kendine mal ettiği görevi yeniden tanımlanma sürecini başlattı. Bilginin sürekli yenilendiği Bilgi Çağı'nda geleneksel müzelere hakim olan Kartezyen bakış açısı, her ne kadar ekonomik nedenle de olsa, bilginin çok anlamlılığına dayanan holistik bir bakış açısını benimseyen modern bir müzecilik anlayışının gelişimine yol açtı[9].

Müze, ICOM (Uluslar arası Müzeler Komisyonu)'un tarafından, "... toplumun ve gelişiminin hizmetinde olan, halka açık, insana ve yaşadığı çevreye dair tanıklık eden objelerin üzerinde araştırma yapan, toplayan, koruyan, bilgiyi paylaşan ve sonunda inceleme, eğitim ve zevk alma doğrultusunda sergileyen, kâr düşüncesinden bağımsız ve sürekliliği olan bir kurum" olarak tanımlanıyor. Bu tanımdan, müzeyi diğer eğitim kurumlarından ayıran en önemli özelliğin, objelerin varlığı olduğunu anlıyoruz. Bu açıdan, bilgi üretiminde objeler, özellikle sanat yapıtları müzenin temel taşını oluşturuyor.

Geleneksel olarak sergilenme düzenine devam eden müzelerde, bütün düzenleme objelerin otantikliği üzerine kuruludur. Müze tarihine bakacak olursak zaten ilk müze olarak kabul edilen koleksiyonların 'olağanüstü' ve herkesi hayrete sevk eden eşyaların bir araya getirildiği sergiler olduğu görülür. Bu gelenek uzun bir süre devam etmiş ve en önemli müzeler 'tek' ve 'gerçek' olan objelerin peşinde koşarak koleksiyonlarını oluşturma yoluna gitmişlerdir. Bu objeler konusunda, müze tek otoritedir.

Müzenin otoritesi, objelerin 'doğru' anlaşılması adına güvenilmesi gereken bir 'baba'dan gelen 'garantili' bir temel oluşturur (Barthes, 1999, 210). Gelen izleyici müzeye girerken kurumun bilgisel açıdan üstünlüğüne ve kendisinin eksikliğine inanır. Müzeden bu üstün bilgiyi almaya gelir. O kadar ki semiyolojik açıdan incelenecek olursa müzenin mimarisinden tutun sert yüzle gezen güvenlik görevlilerine kadar her şey bu otoriteyi sağlamlaştırma mahiyetini taşır.

Kartezyen düşünceyi takip eden bu anlayış, objelerin gerçekliğine göre, müzeleri doğa tarihi, güzel sanatlar, modern sanatlar, arkeoloji, teknoloji ve bunun gibi pek çok farklı kategorilere ayırır (Hooper-Greenhill, 1994). Bu otantik objeler, tek seslidir ve tek bir gerçeğe işaret ederler. Tek anlamlı bu objeler, metonimiktir (Heidegger, 1975)[10]. İşaret ettiği tek bir anlamı vardır ve sadece bu anlamın alınıp tüketilmesi amacıyla yaratılmışlardır (Barthes, 1999). Tek parçalık bir objenin bir bütünü temsil ettiği düşünülür. Bir bütüne ait küçük parçalardır. Öyle ki buna göre, objenin neden ve sonuç üzerine kurulu deterministik bir yapısı vardır. Bu sebeple de, düzlemsel ve üniter bir anlayışa dayanan katı taksonomi ve sınıflandırmalara tabi tutulurlar. Bu katı sınıflandırma, objeyi izleyiciden yabancılaştırır, uzaklaştırır, müzenin otoritesine bağımlı düzlemsel bir anlatı ile yüz yüze bırakır[11].

Yeni müzecilikte ise objenin bu durağanlığı ve sessizliği sorgulanır. 'Obje artık metindir' (Barthes, 1999, 208). Objeler, tıpkı bir metin gibi, farklı kişiler tarafından okundukça anlamlanan ve her defasında farklı anlamlandırılan fiziksel birer varlığa dönüşmüştür artık (Jordanova, 1997). Obje, ekonomik, sosyal ve politik bir geçmişi ve hatta bugünü arasında belli bir etkileşimden doğan çok sesli bir varlığa dönüşür. Objelerin çoksesliliği ve çoğulculuğu, birden fazla anlama işaret etmesinde değil, sürekli olarak yeni anlamlar üretebilmesinde yatar (Barthes, 1999)[12]. Kısacası, metaforiktir. Üretilen her anlam birinden önce ve ya sonra değil, eşzamanlı olarak ürer. Bu, objenin bir taraftan bir şeyi işaret ederken, ilk işaret ettiğini yok etmeden başka bir şeye de işaret etmesi anlamına gelmektedir (Ricoeur, 2000)[13]. Neden ve sonuç ilişkisine dayanan bir nedensellik yerine yan cümlelerle beslenir. Metodolojik yapısı sayesinde, metin olan obje, tıpkı Foucault'nun sarkacında olduğu gibi, hem süreci hem de sonuç olan ürünü içinde barındırır. Bir taraftan yepyeni anlamlarla şekillenirken diğer taraftan ve eş zamanlı bir biçimde izleyicinin kafasında bir anlam oluşturmaya devam eder. Bu Kartezyen bakış açısının tersine, indirgenmesine imkan vermeyen bir çoğulculuktur. Bir objenin bu katmanlılığı kavramsal, işlevsel, yapısal ve gerçek kimliği gibi çok katmanlı bir kimlik oluşturur. Bu çok katmanlı kimliğini çok katmanlı mesajlar ve değerler örgüsü olarak iletir (Maroevic, 1995). Müze sisteminin bir parçası olan objenin, tanımlanabilir bir anlamı yoktur. Dolayısıyla mutlak bilgi vermez. Tam tersine, anlamları müzenin içinde bulundukları mekana ve zamana göre değişir[14].

Bu çok anlamlı bilgi üretiminin sürecinin bir diğer öğesi de, kuşkusuz insan, yani ziyaretçidir. Gelen izleyici, belli bir objeyi sadece algılamaz ama okur, kendi davranış ve deneyimlerini objenin anlamına yükleyerek onunla konuşur. Bir taraftan objelerle arasına belli bir uzaklık koyup yabancılaşırken diğer taraftan da kendini obje ile özdeşleştirir ve bu objeyi kendi hayatındaki anılar, hayaller ve deneyimlerle birlikte algılar. Bu mimesis[15] 'in ta kendisidir. Lineer olmaktan çok uzak paradoksal bir diyalog içindedir. Sarkaç bir taraftan izleyicinin kendi dışına çıkmasına giderken diğer taraftan da obje ile bütünleşip kendini görmesini sağlar. Bu özne-nesne zıtlığının eş zamanlı devinimidir.'Gizsizlik'i yaratan, 'örtüyü kaldıran' da, (aletheia) işte bu devinimdir (Heidegger, 1975)[16]. Kartezyen bakış açısının dayattığının tersine, nesne, özneye tabi olmaz. Nesne ve özne arasında gidip gelirken kendi dışına çıkma, nesneye öykünme ve sonra kendine geri dönme söz konusudur. Bu estetik deneyim kendini anlamaya giden bir yoldur[17]. İzleyici, önceye ait bilgileri, davranış şekilleri ve değerleri olan, kendi deneyimleriyle anlamlar üreten aktif bir izleyicidir. Kısacası, metin olarak obje, anında tüketilen bir iş değil, oyun, aktivite ve egzersizlerle bezenmiş üretken bir zevk içeren bir deneyimin yaşanmasına olanak verir (Barthes, 1999)

Var olan deneyimde önemli olan bir gerçeği görme ve anlama değil, anlama yoluyla yorum yapabilmenin başarıldığı bir yolu bulmaya çalışmaktır (Gadamer, 1998, 366)[18]. İşte yorumlama da bu metni sadece bir bütün olarak değil, parça-bütün ilişkisi içinde alt-metinleriyle ilişkilendirerek okumayla başlar. Böylece ön-anlamları olduğu gibi kabul etmez. Bunu başarmak için soru-cevap ilişkisine girer ve diyalog başlatır. Objenin aslında söylendiğinin (description) arkasında ne yattığı sorar (understanding). Bu yüzden metnin ön-anlamı dışında başka nelere cevap verdiği ve alt-metinleriyle ilişkiyi kurmayı başarır. Bu soru-cevap diyalektiğinin devinimi, anlamadan açıklamaya, açıklamadan anlamaya giden bir sarkacın gerilimi sonucunda anlatı ortaya çıkar[19]. Bir metni anlamak anlamdan göndermeye, söylediğinden ne konuştuğu üzerine aktif olarak düşünme üzerinde gidip gelen hareketleri izlemek demektir. Böylece anlam sabit olmaktan çıkar, sürekli kendini yeniler (Ricoeur, 2000).

Bu tür dönüşüm, izleyici ile de farklı bir iletişim yolu izlemesi gerekliliğini de beraberinde getirir. Eskiden beri var olan düzlemsel iletişim sistemi artık bu noktada pek işlevsel olamaz. Bilgili bir kaynağın, ileticinin (müze ve kuratör) aracı objelerle ürettiği mesajın (işaretin, ya da simgenin) pasif bir alıcıya (izleyiciye) basit ve düzlemsel bir biçimde iletilmesi söz konusu değildir (Hooper-Greenhill, 1996). 'Verici'nin yerini kuratör, tasarımcı, eğitimci ve hatta bazen izleyiciden (geri-dönüşümlerle) oluşan bir takım almıştır. Tıpkı bilgi üretiminde olduğu gibi bu noktada bir disiplinler arası ilişki söz konudur. Kısacası, tek bir bilim dalının ya da otoritenin ön planda olduğu ve tek kriter olarak sunulduğu dönem değişmiştir

(Barthes, 1999). Aynı biçimde, izleyici de müzede yaşadığı deneyimle müzeyi anlamlandırır. Müze-izleyici devinimi de deneyimin anlamlanmasına imkan verir.

Kısacası, müzede yaşayan deneyim neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak bir bilgi doğurmak yerine, her an, sürekli yeni anlatılar üreten bir sistem olarak karşımıza çıkar. Bu yeni modelde gerçek ve doğrunun sonlu bir kimliği yoktur. Gerçek ve ya doğru, iletişim yolu ile sonsuza kadar yeniden tanımlanır (Hooper-Greenhill, 1994). Artık, Bilgi'den bilgilere, bilimden anlatıya doğru bir geçiş süreci yaşanmaktadır (Roberts, 1997). Bu anlatının, bir bakıma hayal gücünün eseri olduğu için neredeyse artık fantastik bir özelliği vardır (Jordanova,1997). Bunlar, artık yarı gerçekçi ve her türlü indüksiyon-dedüksiyon ilişkisinden uzak hayallerdir (Barthes, 1999, 210). Bu açıdan da, müze doğrunun temsili olmaktan çıkıp, izleyici tarafından yorumlanması ve okunması gereken metinler, hikayeler ve anlatılar yaratan bir mesajlar sistemi olarak karşımıza çıkmaktadır (Hein, 1998). Bu çok katmanlı objeler, argümanlar ve hikayeler yaratacak bir düzenleme, sergileme ve çok katmanlı bir taksonomiye göre sergilenir, anlatı olarak yapılandırılırlar, alt-metinler sunar ve bu da izleyiciye gördükleri hakkında kendine ait ve kendine özgü bir anlamlandırma yapmasına imkan veren bir çerçeve ya da bir rota oluşturur (Silverstone, 1994)[20].

SONUÇ

Sonuç olarak, aracı mekan olarak müze, iletici ve yorumcu arasında ortak bir alan sağlayan ve burada birbiri ile çatışan, çelişen ve bazen de uzlaşan anlamların sürekli olarak yeniden yapılandığı bir mekan olarak karşımıza çıkar. Müze artık, kafeteryası, internet ulaşımı, ilanları, binası, satış dükkanı, binası ve bütün koleksiyonu ile birlikte düşünülmesi gereken canlı bir organizmadır. Objeler, tek tek bir bütünü temsil etmekten uzaktırlar. Tam tersine, müze, izleyici ve objeler hep birlikte parçaların birbiri ile ilişkisi sonucu bir örgü oluşturup, eş zamanlı olarak hem bir anlatı üretirler diğer taraftan da yeni anlatılara gebedirler. Bir sistem olarak, müzede, bütün zıt unsurların (özne-nesne; insan-obje; sanat-bilim vb.) karmaşık dokusu belirir, bu dokuda farklı parçalar arasındaki bağlantılar, yer değiştirir, çakışır ve ya birleşir ve müzenin kendine ait dokusunu oluşturur. Bu sarmal ilişkide, ne obje, ne insan, ne mimari, ne sanat, ne bilim ön plandadır. Müze sistemine dahil olan her parça, sadece ve sadece birbiri arasında var olan ilişkilerle bu sistemde var olur ve bu sisteme anlamını verir. Dolayısıyla, belki de müzeciliğin içinden geçtiğini düşündüğü buhran dönemi sadece yeni bir yapılanmanın ve hatta sonsuza kadar yeniden ve yeniden değişecek bir yapılanmanın eseridir. Müzeden yola çıkarak, yaşadığımız döneme, tek tek parçalar yerine, holistik açıdan bakarsak toplumu da bir kırılma noktasında değil, sadece yeni bağların oluştuğu ve belki de başkalarının da oluşmak üzere olduğu bir devinimli bir üretim süreci içinde olduğunu görmemiz kolaylaşır. Bu sadece toplumu çözümlememizi kolaylaştırmaz, üstelik üzerimize çökmüş bu karanlıktan sıyrılmamıza da yardımcı olur. Zaten her karanlığın sonunda bir ışık vardır. Yeter ki biz görmesini bilelim.

DİPNOTLAR

1. Paradigma kavramı Thomas Kuhn tarafından 1962 yılında yazdığı 'Bilimsel Devrimlerin Yapısı' adını taşıyan kitapla ortaya atıldı. Buna göre paradigma, bilimsel bir topluluk tarafından paylaşılan ve bu toplulukça makul problemler ve çözümler tanımlamak için kullanılan kavramlar, değerler, teknikler vs. gibi kazanımların takımyıldızı olarak tanımlanır (Capra, 5, 1996).

2. Capra, bu metninde Çin felsefesinden alıntılayarak, yaşadığımız dönemin yaparak yang'ın yani mantıklı bilgi, analiz, yayılma gibi değerleri barındıran erkeksi tarafın, yin'i yani içgüdüsel değer, sentez ve ekolojik bilincin hakim olduğu kadınsı tarafı bastırdığı ve krizin bundan çıktığı görüşünü savunuyor. Bu kriz, ancak ve ancak , yin ve yang arasında döngüsel bir uyumun sağlandığı bir bakış açısı ile aşılabilir (Capra,42, 1983).

3. Bu noktada, yaşadığımız bu geçiş dönemini de belki de, çürüme ve çöküş olarak görmek yerine, sistemde varolan çözülmeler ve yeniden bağlanmalar olarak niteleyebiliriz. Bu ara formların oluştuğu bir dönemdir. Ara formlar, bir bütün oluşturana kadar devam eder, bütünü yaratmayı başaramazlarsa yeniden çözülüp sonra yeni bağlar yaratırlar. Bu da, bozulmadan çok bir değişime işarete eder (Kıray, 2001).

4. Arthur Koestkler tarafından ortaya atılan bu kavram, Yunanca kökeni; bütün yani Holos yani bütün ve parça anlamına gelen ön ekinin birleşiminden oluşur. Holistik kısaca, parça-bütün ilişkisine işaret eder (Kurokawa, 1991).

5. Simbiyosis, karşıt kavramların eş zamanlı olarak bir arada bulunması anlamında kullanılmaktadır.

6. Capra'ya göre, Yin ve Yang'ın mükemmel dengesi bu enerjide yatar. Düşünce ve duygunun eş zamanlı olarak insan hayatında bulunduğu, bu ikisi arasındaki gerilimden, sarkacın devinimden ortaya çıkan sezginin yaşamı şekillendirdiği düşüncesi ön plana çıkıyor ve mantıkla duygu arasında döngüsel bir ilişkinin yaşama anlam kazandırdığından söz ediyor.

7. Nietzsche, o kadar ileri gider ki insanların belli bir gerçeğe bağlanmamaktansa uydurma herhangi bir gerçeği kolaylıkla kabul edebileceklerini vurgular. İnsanların kendilerine anlam kazandıracak belli bir gerçeğe tutunma isteklerinin gerçeğe bu değeri verdiğini belirtir. Çünkü "çağımız insanı bu araca kendi istenciyle ve yeterince inanamamış, bu nedenle de onun doğurduğu özel sonuçları sezmeye başlamıştır....kuramsal insan elde ettiği sonuçlar karşısında korkuya kapılmış, düş kırıklığına uğramıştır, onun bundan sonra varoluşun korkunç buzullar akımı karşısında güvenecek bir yeri kalmamıştır....O, bilim ilkeleri üzerine kurulmuş bir ekin anlamsız olmaya başlayınca, yıkıma gittiğini gösteren olaylar karşısında, geriye kaçmak gerektiğini sezmektedir" (Nietzsche, 2003, 116).

8. Foucault'ya göre bilgi yoktur, sadece belli dönemlerin ihtiyaçlarına hizmet eden dönemsel epistemeler vardır. Bunlar, bizim dünyaya bakışımızı şekillendirir: "Bu hakikat üretimleri iktidardan ve iktidar mekanizmalarından ayrı değildir. Çünkü bu iktidar mekanizmaları bu hakikat üretimlerini mümkün kılar, bunlara yol açar, hem de bu hakikat üretimlerini kendinde bizi bağlıyan, birleştiren iktidar ilişkileri vardır" (Foucault, 2003, 173)

9. Müzeler, hem bilgi veren hem de eğlendiren kurumlar olarak tanımlanır. Fakat, 1960'lardan sonra devletin desteğini kesmesi üzerine pek çok müze iyiden iyiye eğlence endüstrisine ait pazarın dinamiklerine dayanmak durumunda kaldı. Fakat, yeni teknolojiler ve özellikle televizyon boş zamanlarında müzeye gitmeyi tercih eden ziyaretçilerin sayısını oldukça azalttı. Üstelik, internet teknolojisinin gelişmesi sonucunda artık insanlar müzeye gitmeden de pek çok bilgiye ulaşır oldular. Artık, tek bir tuşla

Afrika fili hakkında tonlarca bilgi edinmek ya da internetten Mona Lisa'nın gülüşünü bilgisayarlara yüklemek mümkün. Dolayısıyla, pek çok müze, bu pazardaki paylarını arttırmak ve ayakta kalabilmek için izleyiciye daha çabuk ulaşan yeni metotlar geliştirmek zorunda kaldı (Hein, 1998).

10. Descartes ve Hegel varlığı, ortada olan, görünen ve gerçek kabul eden Yunan öz-ontoloji geleneğinden etkilenmişlerdir.Bu anlamda, Kartezyen düşünürler ve yapısalcılar için, anlam, obje ile bir sesin arasında kurulan korelasyon sonucunda ortaya çıkan kelimenin objenin yerini almasına (substitution) ve böyle adlandırılmasına(nomination) tekabül eder. Art-yapısalcılar için ise, anlam; obje ve objeyi yapan kişinin bütün içselliğinin yansıtıldığı, derinliği ortaya çıkaran yorumsal bir model sonucunda meydana gelir. Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Krauss, R.E. (1999) The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Contextualizing Aesthetics:from Plato to Lyotard, ed. by M. Jeffers, Wadsworth, s: 195-198

11. Kevin Walsh'a göre, bu taksonomi, Endüstri Devrimi'nden sonra ortaya çıkan 'gelişme' kavramı üzerine dayanır. Sergi düzenlemesi, genellikle ilkelden gelişmişe doğrudur. Bu da özellikle kapitalizm ve endüstrileşmenin temel dayanağı olan 'gelişim' kavramını yerleştirmek söylemine oturtulmuştur (Waslh, 1995).

12. Londra'daki Ulusal Askeri Müze'de sergilenen Waterloo savaşında bir çavuşun giydiği kurşun delikli askeri ceketin üzerinden sadece tek bir objenin yarattığı sonsuz sayıdaki kişisel, sosyal ve tarihsel uzantıların ve bu anlamların izleyicinin, müzenin, zamanın ve mekanın oluşturduğu karmaşık bir ilişkiler ağı sonucunda üretilen anlamları inceleyen bir makale için bakınız Pearce, S. (1990) 'Objects as meaning:or narrating the past' New Research in Museum Studies. An International Series, vol.1, pp.125-140.

13. Bu aslında dilin alegorik işlevine tekabül eder, yani bir şey söylerken aslında başka bir şeyi ima etmesine.

14. Dolayısıyla, müzeler nötr mekanlar olmaktan çok, sergileme ve sunma biçimleriyle objeleri sürekli olarak değiştiren ve belli bir anlam kazandıran mekanlardır (Smith, 1997, 12). Bir müze her yeni aldığı ve ya koleksiyonundan çıkardığı obje ile, gerçekleştirdiği her yeni düzenleme ile, diğer bütün objelerin uyumu ile yeniden şekillenir (Vergo, 1989).

15. Adorno'nun 'Estetik Teorisi'nden alıntılanan bu kavram aslında 'uyumun mantığı' olarak adlandırılır ve bir bakıma mantık ve duygunun Batı toplumu üzerinde yaptığı ikili karşıtlığa işaret eder (Cogito,2003).

16. Heidegger'e göre sanat yapıtının kendine ait bir doğruluğu vardır. Sanat yapıtı asla öznel değildir.Örneğin Van Gogh'un değil, resmin kendisinin konuştuğunu söyler. Sanat yapıtına bakarken birdenbire başka yerde oluverir ve gerçekliği yaratırız. Bu da Heidegger'e göre, bizi sanat dışında başka bir yolla ulaşamayacağımız bir doğrulukla temas haline sokar (Megill,1998).

17. Deneyim bir objenin anlaşılması bakımından çok önemlidir. Çünkü estetik olarak her sefer deneyimlendiğinde aslında sanat yapıtı yeniden yaratılır.Bu yüzden de, belli bir sanatçının yaptığı işle aslında ne dediğini sorgulamak anlamsızdır. Çünkü bunun anlamı onun için bile her gün değişkenlik gösterir. Bu yüzden biçim ve öz arasında bir uyum aramak yerine, estetik deneyim sonucunda ortaya çıkan hayali algılamak gerekir.Bu estetik deneyim her seferinde'farklı yaşanır ve sanat yapıtı da bu farklı deneyimlerle yaşar, yeniden yaratılır ve hayat bulur (Dewey, 1999)

18. Gadamer'e göre,sanat yapıtı deneyimi bütün deneyimler modelidir. Bu deneyim bir öngörme ile başlar. Herkes öncelikle bu metinden bir anlam çıkacak beklentisi ile metne bakar. Fakat yavaş yavaş öngörmenin ötesine geçer, alt-metinlerle ilişki kurmaya başlar ve bunlar üzerine de düşünür.

19. Buradaki diyalektik, Adorno'nun negatif diyalektiğidir. Ne parça ne de bütün asla özdeşleşmez. Diyalektik sonlu değildir. Bu çelişki her zaman var olan sonsuza dek süren bir diyalektiğe döner. Bu da anlamı verir (Cogito, 2003).

20. Çok sesli objelerle biçimlenen modern müze yapısında ortaya çıkan anlatı modelinin, mutlak Bilgi'den hikayelere dönüşümünün ve bu yeni modelde eğitim kavramındaki değişim hakkında bakınız: Roberts, L. (1997) From Knowledge to Narrative, Washington and London: Smithsonian Institution Press. Roberts.

Kaynaklar:

Barthes, R. (1999) 'From Work To Text'. Contextualizing Aesthetics:from Plato to Lyotard, ed. by M. Jeffers, Wadsworth, s: 207-212.

Capra, F. (1983) The Turning Point, Flamingo.

Capra, F. (1996) Yaşamın Örgüsü, YEM Yayını.

Cogito (2003) Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe. YKY, Cogito Özel Sayısı.

Dewey, J. (1994) 'Art as Experience'. Art and Its Significance, ed. S.D. Ross, Sunny, s: 204-225.

Foucault, M. (2003) İktidarın Gözü: Seçme Yazılar ...4.. Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Gadamer, H. (1994) 'Truth and Method'. Art and Its Significance, ed. S. D. Ross, Sunny, s:350-382.

Heidegger, M. (1975) Poetry, Language, Thought. Harper&Row, Publishers: New York.

Hein, G.E. (1998) Learning In The Museum, London: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1994) 'Museum education: past, present and future'. In Towards The Museum of The Future, edited by R. Miles and L. Zavala, 133-147, London: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (1995) Museum, Media, Message, London, Routledge

Hooper-Greenhill, E. (1996) 'A new communication model for museums'. Museum Languages: Objects and Texts, ed. G. Kavanagh, Leicester University Press: London and New York, s: 47-63.

Jeffers, J. M. (1999) Contextualizing Aesthetics: from Plato to Lyotard, Wardsworth.

Jordanova, L. (1997) ' Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums'. In The New Museology, edited by P. Vergo, 22-40, Great Britain: Reaktion Books.

Kıray,M. (2001) Hayatımda Hiç Arkaya Bakmadım: Mübeccel B. Kıray'la Söyleş. Bağlam Yayınları:İstanbul.

Krauss, R.E. (1999) 'The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths', Contextualizing Aesthetics:from Plato to Lyotard, ed. by M. Jeffers, Wadsworth, s: 195-198

Kurokawa, K. (1991) 'Towards the Evocation of Meaning'. Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis, s: 157-175.

Maroevic, I. (1995) 'The Museum Message: between the document and information'. In Museum, Media, Message, edited by E. Hooper-Greenhill, 24-37, London: Routledge.

Megill, A. (1998) Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.

Nietzsche, F. (2003) 'Ahlakdışı Manada Doğruluk ve Yalan Üzerine'. Yazılmamış Beş Kitap İçin Beş Önsöz-Yunanlılar'ın Trajik Çağında Felsefe. Say Yayınları: İstanbul, 105-116.

Pearce, S. (1990) 'Objects as meaning:or narrating the past' .New Research in Museum Studies. An International Series, vol.1, pp.125-140

Ricoeur, P. (1994) 'The Problem of Double Meaning as Hermeneutic Problem and as Semantic Problem'. Art and Its Significance, ed.S. D. Ross, Sunny, 383-397.

Roberts, L. (1997) From Knowledge to Narrative. Smithsonian Instution Press: Washington and London.

Silverstone, R. (1994) 'The medium is the museum: on objects and logics in times and spaces'. In Towards The Museum of The Future, edited by R. Miles and L. Zavala, 161-177, London: Routledge.

Smith, C. S. (1997) 'Museums, Artefacts and Museums'. New Museology, ed. P. Vergo, Reaktion Books: Great Britain, s: 6-21.

Vergo, P. (1997) 'Introduction'. In The New Museology, edited by P. Vergo, 1-5, Great Britain: Reaktion Books.

Walsh, K. (1992) The Representation of the Past. Museums and Heritage in The Post-Modern World, London: Routledge.

Geleneksel İç Anadolu ve Kayseri mimarisinin ülkemiz içinde önemli bir yere sahip olduğunu düşünüyorum. Kayseri'deki kent evleri, bulundukları mahallelerin sık dokusu içinde klasikleşmiş (sofa-tokana-harem odası düzeninde) bir plan şemasını kullanarak, zengin bir konut stokunun oluşmasını sağlamıştır. Genellikle bir avlu çevresinde şekillenen kütleler, belki biraz yoğun ama oldukça işlevsel bir kent yaşamına olanak tanımıştır. Bağ evleri ise serbest bir düzen sergilemiş -belli bir doku oluşturamayacak kadar- seyrek bir şekilde peyzaja serpiştirilmiştir. Bu evler herhangi bir kalıba veya şablona bağlı kalmadan, genellikle temel geometrik formları kullanarak üretilmişlerdir. Kent evleri ne kadar sıkışık bir çerçeve içinde, kent dokusuna saygılı bir şekilde ele alınıp, ölçülü, hesaplı ve kılı kırk yaran kaygılarla tasarlanmış, dekore edilmiş ise, bağ evleri de o kadar rahat ve kalıplardan uzaktır. Çoğu tam bir özgürlük ve başına buyrukluk içinde, sade ve yalın bir tutumla ele alınmıştır. Bir bakıma, Kayseri'deki kent yaşamının resmi/formal ortamı, bireyleri kontrol edici özellikleri ve fiziki çevrenin kısıtları kent evlerine yansıtılmış gibidir. Kent kültürünün ve toplu yaşamın olmazsa olmaz olarak gördüğü formaliteler orada yerine getirilmiş, bağ evlerinde ise özgürlük, rahatlık, bireysellik ve doğa ile kaynaşma ön plana çıkarılmıştır.

DOĞA, İKLİM VE İNSAN

Kayseri bağ evlerinin mimarisi kütle düzenleri ve genel ifadeleriyle mimarlık ve sanat tarihi kitaplarında Akdeniz Mimarlığı olarak tanımlanan mimarlığa benzerlik gösterir (Şekil 1). Akdeniz ikliminin hüküm sürdüğü bölgelerde yapılan binalar, böyle az yağışlı, bol güneşli, ılıman bir ortamın nimetlerinden yararlanıp, sert çizgili, düz damlı, prizmalar şeklinde ortaya çıkmıştır. Yağışın az olması ve elverişli hava koşulları evlerde büyük terasların, verandaların, yarı açık oturma odalarının, üstü açık merdivenlerin kullanılmasına olanak tanımış, yeşillikle bezenen taş yüzey ve hacimler yaşayanlara sevinç ve mutluluk vermiştir. Ege ve Akdeniz kıyılarımızda ve Akdenizi çevreleyen her ülkede görülen ve taşla üretilen bu tür mimarlık, heykelsi, şiirsel boyutları, güçlü kütle ifadeleriyle mimarlık dünyasını zenginleştirmiş, sanata katkıda bulunmuştur. Bu tür mimarlıktan etkilenen ve esinlenenler yalnız mimarlar olmamış, heykeltraşlar, ressamlar, müzisyenler, edebiyatçılar ve şairler de böyle ortamların lezzet ve heyecanını tatmış, deneyimlerini şu veya bu şekilde eserlerine yansıtmıştır.

Şekil 1. Gülle'deki Hacı Cemal Hattat evi

Akdeniz çevresinden etkilenen mimarların başında Le Corbusier gelir (Kortan, 1983). Gençliğinde ülkemize ve diğer Akdeniz ülkelerine yaptığı gezilerde gördükleri kendisine esin kaynağı olmuştur. Parlak güneş altında parlayan beyaz kütlelerin çekiciliği onun mesleğine yön vermiş, yaptığı yeni yorumlar mimarlık tarihine geçen eserler üretmesine yardım etmiştir. Benzer etkiler Modern Mimarlığın önde gelen isimlerinden Adolf Loos, Richard Meier, Jose Luis Sert, Moshe Safdi, ülkemizde de Turgut Cansever ve Merih Karaaslan gibi mimarların eserlerinde de görülür. Tabii Akdeniz'in en eski uygarlık merkezlerinden biri olması, tüm sanatçılar gibi mimarların da dikkatini bu bölgede yoğunlaştırmasına neden olmakta, çok zengin olan tarihi geçmişi birçok yönden onları ilgilendirmektedir. Mimarlık ve sanat tarihi kitapları gibi yöresel mimarlık üzerine yazılan kitapların bir çoğu Akdeniz ve çevresindeki yapıları konu edinmiştir (Rudofsky, 1964, Aran, 2000). Özellikle mimarlığın plastisitesini, şiirsel boyutunu, görsel gücünü ve güzelliğini vurgulamak isteyen bir çok yazar da bu yörelerdeki binaları ele almış, okuyucularına kolay kolay

PRİZMALARIN DANSI - KAYSERİ BAĞ EVLERİNDE KÜTLE VE AYRINTILARLA ULAŞILAN ESTETİK

Vacit İMAMOĞLU
Prof. Dr., Mimar

Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

unutamayacakları tadlar sunmuştur. Benzer tutumları dünya edebiyatında da görürüz. Akdeniz ülkelerinin yazarlarının bazıları, iklimin ve çevrenin verdiği yaşama sevincini, coşku ve hayranlığı değerlendirip, yararlanmıştır. Örneğin Fransız romancı/denemeci Andre Gide birçok eserinde bu yörelerdeki bina ve yerleşimlere olan sevgisini dile getirmiş, iklim ve kültürle gelen yaşama sevinci ve felsefesini eserlerinde işlemiştir. Bizim yazarlarımızdan Orhan Veli ve Sait Faik için de benzer çeyler söyleyebiliriz.

BAĞ, BAĞCILIK VE BAĞ EVLERİ

Bugün önemi azalmış görülse de bağ yaşamı ve bağcılık kültürümüzün ve yaşam felsefemizin zengin kaynaklarından biridir. Doğayla baş başa, iç içe olmak; onun sunduğu özgürlük ve nimetlerin bilincine varmak, çevremizdeki bitki ve çiçekleri tanımak, bireyselliğin ve düşünce yoğunluğuna ulaşmanın tadını çıkarmak; çevremizde yaşayan canlılarla dostluk kurmak, bağ ortamında kolayca elde edilecek fırsatlardır. Bağlar, kent yaşamından bunalan, kentin koşturmacası, baskısı ve sıkıcı yeknesaklığından çıkmak isteyen insanlar için dinlenip tatil yapacağı bulunmaz bir sığınak, bir yeryüzü cenneti gibidir. Bağ evlerinin tasarımı bu çerçeve içinde, rahat, sade doğa ile yakın ilişkiler kurabilecek şekilde ele alınmıştır.

Geleneksel Kayseri yaşamında bağa göçememek veya doğadan uzak kalmak, yöresel deyimle "şehir köşelerinde kalmak" kabul edilemeyecek bir durumdu. 1950'li yıllara kadar en fakir aileler bile "bir tol atıp, bir göz yer yapar" bağa göçerdi. En basit bağ evi, önü kuzeye açık, diğer yanları taş duvar olan bir örtme veya tol ile onun önündeki bir kuyudan oluşurdu (Şekil 2). Tol veya örtmenin hemen yanında yemek pişirmek için bir ocak ve kuyudan uzakça bir köşede üstü açık bir hela bulunurdu. Çevresi toprak bir sekiyle çevrili olan kuyu, evdeki birçok faaliyetin merkezi idi. Bağından memnun olan ev sahibi zaman içinde iyileştirmeler yapar, üstü kapalı tek mekan olan örtme veya tolun yanına, ocağı da olan, kapalı bir oda (tokana) ve belki bir ahır eklerdi. Evi daha da büyütmek isterse üste bir kat çıkar, tokananın üstüne bir köşk inşa ederdi (İmamoğlu 2001, 44-45).

Geleneksel Kayseri kent evlerinde görülen ve her ev için çekirdek denebilecek üçlü sofa-tokana-harem odası düzeni bağ evlerinde yoktur (İmamoğlu 1992, 2001). Evin merkezi olan sofa, bağlarda yerini örtme, tol veya köşk gibi yarı açık mekanlara bırakmıştır. Kent evlerinde yemek pişirilen ve çok soğuk günlerde oturma odası olarak kullanılan tokana ise, hali vakti yerinde olan ailelerin evlerinde varlığını sürdürmüş, yağışlı veya serin günlerde oturmak ve yatmak için kullanılmıştır. Yukarıda da belirtildiği gibi daha basit bağ evlerinde yemek pişirme işi ya açık bir mutfakta, ya da örtme veya tolun bir köşesine yapılan bir ocakta yerine getirilmiştir. Evler büyüdükçe alt veya üst katlara oda veya köşk şeklinde

Şekil 2. Belbaşı Bağları'ndan bir tol

yeni mekanlar eklenmiş, plan düzenleri de daha karmaşık hale gelmiştir. Kent evlerinde görülen üçlü çekirdek (sofa-tokana-harem odası) şeması bağlarda yerini ikili örtme/köşk-tokana düzenine bırakmış gibidir.

Bağ evlerinin zaman içinde gelişimi veya evleri oluşturan mekanların yapım sırası belli bir kurala bağlı değildir. Bazı evler belki ilk şekliyle kalmış, bazıları çok az değişim veya gelişim göstermiş olabilir. Ayrıca tıpkı kent evlerinde olduğu gibi üst sosyo-ekonomik düzey ailelerinin evleri de büyük ölçülerde tutulmuş, çoğunlukla haremlik-selamlık olarak planlanmıştır. Bu tür evler genellikle bir defada, bir bütün olarak inşa edilmiş, zaman zaman da bağ evleri kültürüne aykırı düzenlemeler içermiştir. Hisarcıktaki Balaban konağı ve Eşekmeydanı'ndaki İmamzade Ahmet Bey evi haremliği ve selamlığı bitişik ama bağımsız şekilde kullanılmak üzere yapılmış formel ve büyük yapılardır.

BAĞ EVLERİNDEKİ KÜTLE DÜZENİ

Kayseri bağ evleri seyrek bir şekilde doğaya serpiştirilmiş binalardır. Erciyes eteklerinin kuzeye eğimli, hareketli peyzajı yüzyıllar içinde çok ilginç ve renkli bağ alanlarına dönüşmüş, çok geniş bir çevreye yayılan bağlar kent halkı için vazgeçilmez güzellikler sunmuştur. Buraya yapılan evler genellikle sadelik ve alçakgönüllülüğün birer sembolü gibidir. Küçük bağ evlerinin çekirdeği olan tollar, toprağa gömülü silindirik oyuklar gibidir, silindirin ağzı kuyubaşına açılır, arkası genellikle arazideki eğime gömülüdür. Örtmeler ise taştan yapılmış küplerdir (Şekil 3). Küçük bağ evlerinin çoğu küplerin veya kübe yakın

Şekil 3. Seygalan Bağları'ndan bir örtme

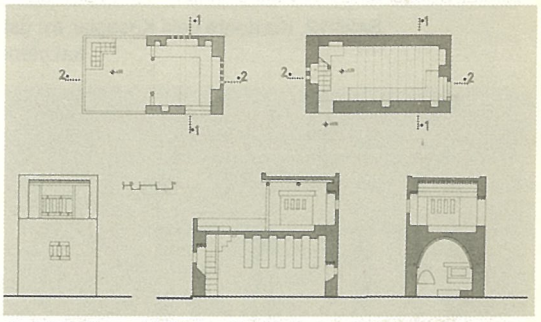
Şekil 4. Kergah'tan bir bağ evi

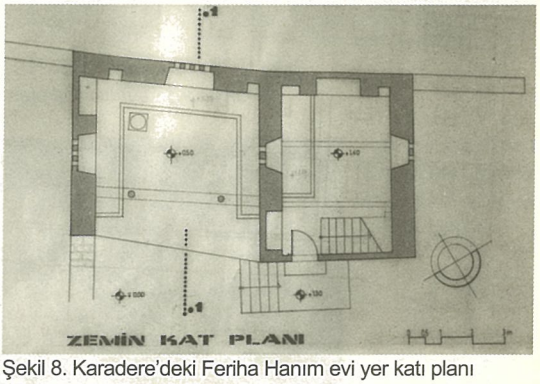
Şekil 5. Billur Bağları'ndan bir ev

Şekil 6. Billur Bağları'ndan başka bir bağ evi

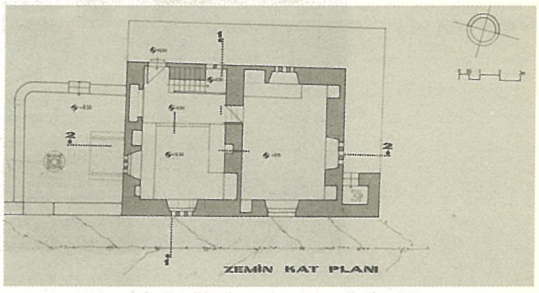
prizmaların yan yana veya üst üste gelmesinden oluşurlar (Şekil 4,5,6). Yan yana gelenler yatay düzlemde bir dikdörtgenler prizması, üst üste gelenler bir kare prizmaya dönüşür. Küp ve benzeri hacimlerin sayıları ve yerleri her eve göre değişir, her evin kendine özgü bir yorumu ve diğerlerinden farklı bir kompozisyonu vardır.

İki katlı evlerin yer katı üst kata göre her zaman daha geniş tutulmuştur. Alt katta iki küp yan yana geldiği zaman ya uzun bir tokana (Kergah, Tollu Gedik'teki Saadet Hanım evi), ya örtme ve tokana, (Karadere'deki Feriha Hanım evi) ya da tokana ile bir oda veya bir ahırı içlerinde barındırır (Karadere'deki Kasaplar evi) (Şekil 7,8,9). Orta boy veya büyük evlerde alt katı oluşturan bu taban üç veya daha çok sayıda küp veya prizmanın yan yana gelmesiyle şekillenir. Böyle durumlarda alt kat, bir örtme/yer köşkü, bir tokana, bir sofa veya hol ile bir ahır (Karadere'deki Uzun Hacı Ahmet Ağa evi) veya bir tokana, iki oda ve ahır gibi mekanları içerir (Kergah'taki Pekmezciler evi) (Şekil 10,11). Alt kattaki mekanların üst katlardakine kıyasla daha çok sayıda olması ve daha geniş bir alana yayılması, bu katta kullanılan küplerin ya bitiştirilerek, ya da güney-kuzey yönüne doğru uzatılarak dikdörtgenler prizmasına dönüştürülmesine neden olmuştur. Bu nedenlerle yer katında kullanılan küplerin birer modül olarak algılanması her zaman kolay değildir. Üst katlar ise daha mütevazi ölçülerde tutulmuş, daha az sayıda mekandan oluşmuştur. Buradaki küpler daha açık ve net bir şekilde algılanır. Üst katı olan birçok bağ evinde, ağzını kuzeye açmış, küp şeklinde bir muhaccer veya köşk vardır (Saadet Hanım evi, Kasaplar evi, vb.).


Şekil 7. Kergah'aki Saadet Hanım evi çizimleri

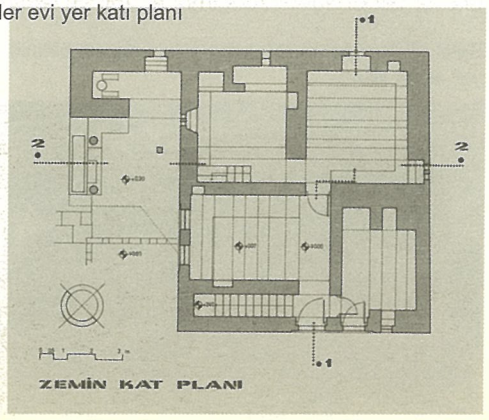


Şekil 8. Karadere'deki Feriha Hanım evi yer katı planı

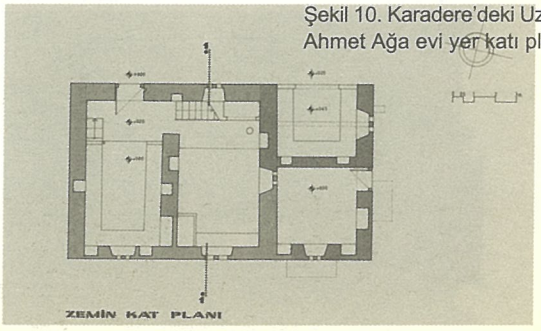


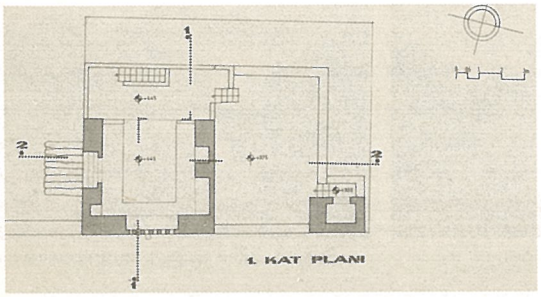
Şekil 9. Karadere'deki Kasaplar evi yer katı planı

Şekil 11. Kergah'taki Pekmezciler evi yer katı planı

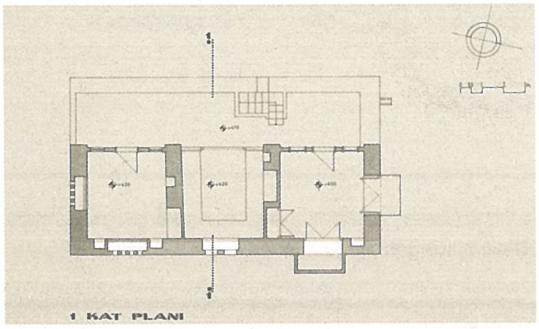


Şekil 10. Karadere'deki Uzun Hacı Ahmet Ağa evi yer katı planı



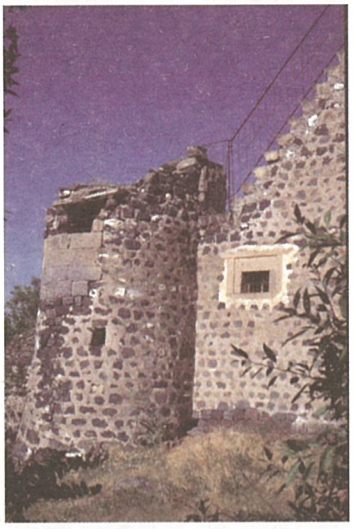


Şekil 12. Karadere'deki Kasaplar evi üst kat planı



Şekil 13. Karadere'deki Uzun Hacı Ahmet Ağa evi üst kat planı

Şekil 14. Karadere'deki Feriha Hanım'a ait büyük evin silindirik hizmet kütlesi



Evler büyüdükçe yan yana gelen küp sayısı artar, iki veya üç küpün yan yana gelmesiyle kısa veya uzun dikdörtgenler prizmaları oluşur. Üst katlardaki küpler yalın, tektonik formları, keskin hatlarıyla dikkat çeker (Şekil 12,13).

Temel, ortogonal-prizmatik formlarla yapılan evlerin bazılarında silindirik ve piramidal formlara da yer verilmiştir. Silindirler tuvalet veya benzeri hizmet birimlerini barındırmış, piramit parçaları merdivenlerde ve pencere çevrelerinde kullanılmıştır. Değişik ölçü ve yüksekliklerde kullanılan silindir parçaları, alt kat ile üst kat kütlelerini bağlamakta veya evlerin kısa kenarlarını sonlandırmada kullanılmıştır (Şekil 14,15). Bu silindirler evlerin dik açılı prizmatik kütlelerine zenginlik katmış, yumuşak hatlarıyla kütle kompozisyonlarını zenginleştirmiştir.

Kayseri bağ evleri genel olarak çok sade ve yalın tutulmuş, estetik gücünü malzeme ve yapım şeklinden almıştır. Ancak evler büyüdükçe, şehir evlerinde görülen bazı dekoratif mimari elemanlara yer verildiğini görürüz. Öneğin, örtme, muhaccer gibi yaz odalarının önleri zaman zaman kemer ve sütunlarla, içleri şerbetlik ve koltuk taşlarıyla donatılmıştır. Kemerler, hernekadar yüzeysel veya iki boyutlu elemanlar olsalar da, farklı tasarımları, renkleri, değişik sayı ve ölçüleriyle, evlere bir fantazi boyutu getirir, önünde bulundukları yalın, prizmatik formları renklendirir, onların sert çizgilerini yumuşatırlar (Şekil 16). Köşkler bu nedenle örtme ve muhaccerlere kıyasla daha dekoratif görünüşe sahiptir, açıklıklarını belirleyen kemer ve kolonlarıyla da güneş-gölge oyunları sergilerler. Ayrıca kemerler, kemer profilleri, kemerleri taşıyan sütunlar, sütun başlıkları, çok sayıdaki geleneksel motifleriyle, Kayseri'nin mimari geçmişine ve kültürüne atıfta bulunur, sınırlı da olsa kentteki evlerin görkemini bağlara taşır.

İki katlı bağ evlerinin kütlesel kompozisyonuna katkıda bulunan diğer öğeler arasında piramidal formlar da önemli bir yer tutar. Piramit, temel geometrik bir form olarak doğrudan kullanılmış olmasa da, onun parçaları olarak kabul edebileceğimiz eğimli yüzeyler yapılara

Şekil 16. Eşekmeydanı'ndaki Behiye Hüsrevoğlu evinin köşkü

Şekil 15. Kergah'taki Hasağa evinin hizmet biriminin yer aldığı silindir

Şekil 17. Eşekmeydanı'ndaki Ahmet İmamzade evi merdivenleri

Şekil 18. Karadere'deki Feriha Hanım'a ait büyük evin merdiveni

Şekil 19. Talas Yukarı Mahalle'deki bir evin dışarı taşan merdiven kütlesi

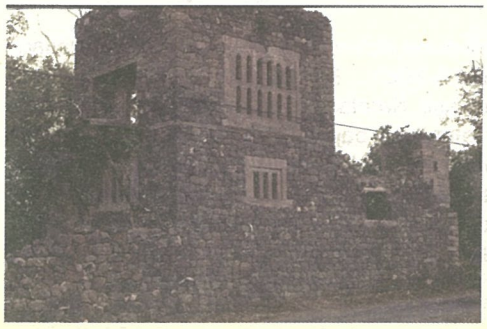
farklı zenginlikler getirmiştir. Genellikle merdivenler bu amaca hizmet etmiş, avludan üst kata veya dama çıkan merdiven formları binaların dış cephesine de yansıtılmıştır. Genellikle konsol şeklinde yapılan taş basamaklardan oluşan merdivenler, 45 derece veya daha dik eğimleri, mızrak gibi muntazam, sert çizgileri, ilginç profilleriyle heykelsi birer eleman olarak kullanılmıştır (Şekil 17). Merdivenler, bazı evlerde prizmatik ana kütleleri piramidal bir biçimde köşelerinden kesmiş, ilginç formlar oluşmasına yardımcı olmuştur (Şekil 18). Bazılarında da üçgen kesitli, insan ölçeğindeki merdiven kütlesi, ana yapıdan kopmuş, küçük, ayrı bir eleman olarak dışarıya taşınmıştır (Şekil 19).

Bağ evlerini zenginleştiren diğer elemanlar balkon ve şahnişlerdir. Ana prizmadan konsol şeklinde dışarıya doğru taşırılan bu elemanlar farklı boyutlarda yapılmış, genellikle de sade tutulmuşlardır (Şekil 20, 21). Balkonlar her yöne bakabilir ama şahnişler çoğunlukla evlerin güneş gören cephelerine eklenmiştir. Üstleri ahşap veya metalle, üç çeperi ahşap kepenklerle, zaman zaman da camekanla kapatılmış olan şahnişler, odaların dışarı doğru taşarak, yeni perspektifler kazanmasına yardımcı olur. İç veya dış yanları çoğunlukla çiçeklik olarak kullanıldığı için cephelere renk katar. Her ne kadar Kayseri bağ evlerinde az sayıda kullanılmış olsalar da, balkon ve şahnişler, çok sade tutulan bina kütlelerine hareket getirmiş, çevrelerinde gölge-güneş oyunları yaratarak kütlelere estetik zenginlikler katmıştır.

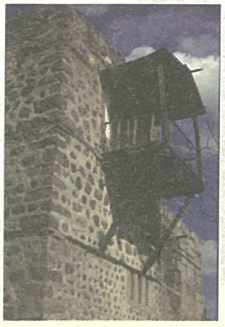
Kayseri bağ evlerinin tasarımında genellikle formal yaklaşımlardan ve kütle simetrisinden kaçınılmıştır. Evleri oluşturan değişik hacimler insan ölçeğinde tutulmuş, her mekan veya birim genellikle bağımsız parçalar halinde ele alınmıştır. Yüzey veya plan simetrisi sadece bu birimlerin kendi içlerinde kullanılmış, binanın ana kompozisyonuna taşınmamıştır. Böyle bir tutum, bir yandan evlerin zaman içinde büyümesine olanak tanımış, diğer yandan kütle düzenlerini simetriden kurtarmış, onlara çeşitlilik ve dinamizm getirmiştir.

Evlerde görülen önemli bir özellik de doluluk ve boşluk ikilemidir. Tokana ve odalar dışında kalan örtme, köşk vb. hacimlerin çoğu kapalı olmaktan uzaktır ve en az bir yanlarıyla doğaya açılmıştır. Yer köşkleri, köşkler, örtmeler, muhaccerler sade veya gösterişli cepheleriyle hem kuzeyde yer alan kent manzarasına bakar, hem de serin yaz rüzgarlarının içeri girmesini sağlar. Bazı evlerde alt ve üst katların ayrı ayrı köşkü veya benzeri açık mekanları bulunur. Köşklerin serin, ferah ve aydınlık olmaları yoğun kullanımı da yanlarında getirir. Ev sakinleri ve konuklar günlerinin önemli bir bölümünü bu tür mekanlarda geçirirler. Bu tür mekanlardan kurtağzı adı verilen örtme veya köşkler oldukça ilgiçtir; kare veya dikdörtgen planlarının bir köşesi bir dikme, kolon veya bir duvar parçasıyla belirlenmiş, mekanın yalnız önü değil, yanı da cömert bir şekilde açık bırakılmıştır (Şekil 22). Bu tür yaz odalarının önünde veya arkasında bırakılan boşluk veya açıklıklar evleri daha gizemli ve etkileyici

Şekil 20. Karadere'deki Kasaplar evinin balkonu



Şekil 21. Karadere'den bir sarniş örneği



Şekil 22. Karadere'deki Sami ve Turgut Uğur kardeşlere ait evin kurtağzı örtmesi

Şekil 23. Geleneksel bağ evlerinde kullanılan tipik pencere açıklıkları

Şekil 24. Karadere'deki Kasaplar evinden Erciyes'e bakış

Şekil 25. Bağ evlerinden bir duvar örneği

Şekil 26. Başka bir duvar

kılar. Ayrıca her mekana farklı yönden ışık ve hava veren, geleneksel düzendeki dar uzun pencere yarıkları bu etkiyi artırır (Şekil 23).

Evlerde kullanılan pencereler genellikle sayıca az, ölçü olarak da küçüktürler. Genellikle üzerinde bulundukları yüzeyin ortasına yerleştirilmişlerdir. Konumları ve ölçüleri nedeniyle içinde bulundukları yüzey ve hacimlerin kütlesel etkisini hiçbir zaman azaltmazlar. Bu nedenle düz damlı, keskin köşeli ev kütleleri saflıklarını korur, taştan yapılmış yekpare birimler olarak algılanır (Şekil 24). Etraflarında başka bina da olmadığı için, evler yeşillikler arasına serpiştirilen büyük ölçekli tektonik heykeller gibidir.

MALZEME KULLANIMINDA ULAŞILAN ESTETİK

Kayseri bağ evlerinin gücü bir yandan saf, geometrik kütlelerin bir araya getirilişindeki ustalık ve yaratıcılık ise, diğeri malzeme seçimi ve kullanımında gösterilen duyarlılık ve bina yapımındaki beceridir. Malzeme seçiminde doğal ve gerçekçi bir tavır izlenmiş; önce çevrede va yakınlarda var olanlar değerlendirilmiş, gereksiz harcama ve çabalardan kaçınılmıştır. Malzemeler iyi tanındığı için, yerli yerinde ve bina güvenliğini sağlayacak ölçülerde, gerektiği kadar kullanılmıştır. Böyle bir yaklaşım hem yapı maliyetlerini azaltmış hem de binaların çevreleriyle uyum içinde olmasına katkıda bulunmuştur.

Bağ evlerinde kullanılan başlıca yapı malzemesi şehir evlerinde olduğu gibi, taş ve ahşaptır. Yalnız şehre kıyasla bağlarda karataş (bazalt) daha yaygın olarak kullanılmış; ahşap ise dekoratif rolünden uzaklaşmış, genellikle yük taşıyıcı elemanlar olarak ele alınmıştır. Basit bağ evlerinin çoğu ve tollar sadece taştan yapılmıştır. Daha gelişmiş evlerde taşın yanında ahşap ve demir de kullanılmıştır. Bu tür evlerdeki örtme, tokana ve odaların üstleri ahşap direkler yardımıyla kapatılmıştır. Evlerin yapımında kullanılan taşlar, seçimleri, duvar içindeki yerleri, sıralanışları ve derzleriyle kendilerine özgü "yapısal" diyebileceğimiz bir estetik yaratır. Pencere, kapı gibi her türlü mimari eleman da, özenle tasarlanmış, parçası olduğu duvarın ve kütlenin içine bütünleyici birer öğe olarak yerleştirilmiştir (Şekil 25, 26).

Evler yığma duvar sistemiyle yapılmıştır. Yonu duvarların kalınlıkları 20-30cm., karataş duvarlarınki 50-80cm. arasında değişir. Karataş duvarların düşük maliyetli ama dayanıklı olmaları, bağ evlerinde yaygın bir şekilde kullanılmalarına neden olmuştur. Ayrıca karataşın gözeneksiz, sert dokusu ve çıkarıldığı veya toplandığı yere göre, koyu yeşilden, siyah, mor ve kızıl kahve rengine kadar değişen renkleri, binalarda ilginç ve etkileyici yüzey ve kütlelerin elde edilmesine yardımcı olmuştur. Yonu taşı daha hafif olduğu için evlerin üst katlarında

veya karataşla karıştırılarak bileşik (kompozit) duvarların yapımında kullanılmıştır. Böyle duvarların avluya bakan ön yüzleri genellikle yonu, iç tarafa bakan yüzleri karataştan yapılmıştır. Bu tür bir yaklaşımla her iki taşın olumlu özellikleri bir araya getirilmiş; sağlam, zarif ve ilginç kompozisyonlar elde edilmiştir. Yonunun sık kullanıldığı diğer yerler, karataş duvarların köşe dönmeleri, kalın karataş duvarlar içine yerleştirilen pencere ve kapı söveleri, lentolar ve kemerlerdir (Şekil 27).

Karataşla aynı yüzeylerde kullanılan yonular dekoratif roller üstlenmiştir. Siyah, sert, kirpi dokulu karataşın ortasına gömülen açık renkli, yumuşak dokulu yonu taşından yapılan pencereler, lento ve kemerler birçok evde işlevsel süs elemanlarına dönüşmüştür. Güneş ışığının geldiği süre boyunca pencere delikleri karanlıkta kalır, yonular öne çıkar, göz kamaştırır. Duvar yüzeyleri malzemelerin oran ve özelliklerine göre güneş ışığını farklı şekillerde yansıtır, koyu veya açık, pürüzlü veya düz, sert veya yumuşak görünür.

Yonuyla yapılan duvarlarda pencere açıklıkları sövelerle vurgulanmış, birkaç parmak içeri gömülen veya dışarı taşırılan yonu söveler pencereleri ön plana çıkarmıştır (Şekil 28). Duvarda karataş kullanıldığı durumlarda, moloz duvar örgüsü pencerenin geleceği yerlerde kesilmiş, pencere açıklıkları yonu taşlarından oluşturulmuştur. Böyle durumda dışarıdan bakanlar, karataşın ve moloz duvar örgüsünün zımparayı andıran dokusu içinde yonunun pürüzsüz, kaygan dokusunu görürler. Karataşın siyah-lacivert-kızıl rengiyle yonunun pembe beyaz renginin yarattığı zıtlığa tanık olurlar. Yonuyla oluşturulan açıklıkların kenarları keskin çizgiler, zemini oluşturan karataş yüzeyler ise yuvarlak hatlarıyla organik ve çarpıcı güzelliği olan bir doku sergilerler.

Bağ evlerinin duvarlarının kalın olması cephelerde ve iç mekanlarda dramatik etkilerin elde edilmesinde de rol oynar. İnce uzun delikler halinde tasarlanan tipik bağ evi pencereleri, bazen dışarı bazen içeriye doğru mazgal şeklinde açılırlar. Dışa doğru oluşturulan mazgallar evlerin cephesine derinlik ve güç kazandırır (Feriha Hanım ve İmamzade Ahmet Bey evi), binaya ulaşılması, erişilmesi güç bir şato veya kale görünümü verir (Şekil 29). Mazgalların içeri doğru yönlendirildiği durumlarda ise iç mekan gizemli bir görünüş kazanır, eğimli yüzey ve oyuklarla oluşturulan girintiler mekanı zenginleştirir, üç boyutluluğunu ön plana çıkartır (Şekil 30). Ayrıca böyle durumlarda dışarıdan gelen ışık mazgal çeperleri ve duvarlara doğru derece derece yayılır; pencerenin bulunduğu duvar karanlıkta kalır, ışıklı pencereler ve aydınlığın derece derece azaldığı çeperler dramatik görünümler kazanır. Pencere yarıklarından güneş girmeye başladığı zaman ise pencerenin bulunduğu duvarda görülen aydınlatma zıtlıkları daha da kuvvetlenir; göz kamaştırıcı güneş ışığı karanlık zeminde keskin şekiller

Şekil 27.Karataş duvar içine yerleştirilen yonudan yapılmış bir pencere düzeni

Şekil 28. Söveli bir pencere

Şekil 29. Dışarıya mazgal şeklinde açılan pencereler

Şekil 30. İç mekanda nişler oluşturan pencereler

çizer, mekana bir ortaçağ veya bir tiyatro sahnesi görünümü kazandırır (Şekil 31).

Şekil 31. Karadere'deki Kasaplar evinin tokanası

SONUÇ

Kayseri bağ evleri zengin bir gelenek çerçevesinde oluşturulmuş ilginç yapılardır. Değişken bir topoğrafya ve yeşil bir peyzaj içine konumlandırılmış bu binalar, geometri sevgisinin ve geometriye hakimiyetin iyi birer örneği gibidir. Taşın özelliklerine uygun bir şekilde, akılcı (rasyonel) bir tutumla üretilen platonik formlar doğayla iç içe, rahat ve keyifli bir yaşama olanak tanımıştır. Ayrıca, bu yöntemle elde edilen binalar doluluk-boşluk, yüzeysellik-üç boyutluluk, doğrusallık-dairesellik, dik açılı-dar açılı yüzey ve kütlelerle karşıtlıklar yaratmış, farklı mekansal deneyim ve hazlara olanak vermiştir. Koyu renkli oyuklar, güneşte parlayan küpler, silindir ve prizmalar etkili bir estetik anlayış ortaya koymuştur.

Formal olmayan mimari yaklaşım ve platonik formlara bağlılık evleri tasarlayanlara geniş bir çalışma alanı sunmuş, bireysel ve özgür ifadeler aramalarına yardımcı olmuştur. Evleri planlayan mimar veya ustalar, adeta kendi aralarında oluşturdukları bir sözleşme veya anlaşma çerçevesinde bazı tasarım ilkelerini benimsemiş, binalarını bu ilkelere uyarak yapmışlardır. Böyle bir anlayış bağ evlerinde mimari bir dil birliğinin çıkmasına, giderek de mimari bir geleneğin oluşmasına neden olmuştur. Sağlam temelleri olduğunu düşündüğüm bu gelenek hiçbir zaman tasarımcıyı sınırlayıp zor durumda bırakmamış, aksine gücü ve doğruluğu defalarca saptanmış olan ortak ilkeler, onun çevre koşulları, iklim ve malzemeye duyarlı evler yapmasına yardım etmiştir. Her usta veya mimar, alçakgönüllü, araştırıcı ve yaratıcı bir tutumla tasarıma yaklaşmış, işlevsel, sade ve etkileyici eserler vermiştir.

Kayseri'nin zengin mimari geçmişi ve kentte var olan Selçuk eserlerinin de bağ evleri mimarisini etkilediğini düşünüyorum. Cami, medrese ve kümbetlerde korkusuzca kullanılan platonik formlar ve onları inşa ederken sergilenen taş ustalığı evlere de yansıtılmıştır. Prizmalardaki yalınlığın taşıdığı saf, taze ve diri görünüş evlerde de kullanılmıştır. Ayrıca kamu yapılarında var olan iri ve durağan ifadeler bağ evlerinde adeta evcilleştirilmiş; evler insan ölçeğinde, daha devingen ve üç boyutluluğu ön plana çıkaracak şekilde yapılmıştır. Evlerin kütleleri kamu yapılarına kıyasla hem daha cana yakın, hem daha değişken ve girifttir. Belki cami, medrese ve kümbetlerde kullanılan silindir, piramit ve konilere ev ölçeğinde yer vermek kolay değildir, ama bağ evlerini yapan usta veya mimarlar bunu da denemekten kaçınmamış, uygun yerlerde başarılı bir şekilde kullanmıştır. Düz damlı, sert ve keskin kenarlı prizmatik kompozisyonlar zaman zaman silindir ve piramitlerle zenginleştirilmiştir.

Bağ evlerini yapan ustalarda sağlam ve akılcı bir taşıyıcı sistem anlayışı vardır. Prizmatik formları oluşturmaya uygun bir malzeme olan taşı ustalıkla ele almış, doğasına uygun, ekonomik ve bilinçli bir biçimde kullanmışlardır. Ustaların çoğu, taşı ve diğer malzemeleri bir sanatkar tutumuyla değerlendirmiş, malzemenin estetik zenginliklerini gün yüzüne çıkarmıştır. Bu ustalar taşların farklı renk ve dokusunu gözönüne alarak, cephelerde yer yer uyum veya zıtlıklar oluşturmuş; yüzeylerde sağladığı birkaç parmaklık derinlik farkı veya kütlelerin ortasına yerleştirdiği hava delikleri ve pencere boşlukları ile kolay elde edilemeyecek güzellikler yaratmıştır. Duvar ve kütle tasarımları o kadar uyumludur ki, binalar kendiliğinden ortaya çıkmış gibi görünür; duvarlar da insan yapısı değil de bir organizmanın parçası gibi, bir ağaç kabuğu, bir yılan derisi veya bir leopar postu izlenimi verir.

Kayseri kentinin etrafındaki vadilere, yamaçlara, düzlüklere dağılan bağ evleri zengin bir geçmişin ve köklü bir mimarlık geleneğinin ürünleridir. Bu evler doğa içindeki konumları, tektonik, saf, sade ve katıksız güzellikleri, heykelsi ifadeleriyle kolay kolay akıllardan silinmeyecek bir şiir, bir türkü, bir dans gösterisi sergilemektedirler. Meslektaşlarıma soracağım soru, acaba bağlarda gördüğümüz bu nitelikleri günümüz mimarlığına taşıyabilecek, onları çağdaş bir yorumla yeniden canlandırabilecek miyiz? Bağ evlerini yapan ustaların sahip olduğu sanatçı duyarlılığını geleceğin mimarlarına kazandırabilir miyiz? Bağlarda yaratılmış mimari hava ve şiirselliği gelecek kuşaklara taşımamız mümkün müdür? Yerel yönetim ve korumacılara sorum ise şudur: Kayseri kent evleri gibi bağlardaki evlerimiz de yok olursa, duvar ustalarımızın Erciyes'e karşı söylediği şarkıları nasıl yaşatacak, o birikimi ve mirası çocuklarımıza nasıl ileteceğiz? Onların taşla yazdığı güzelliklerin yerine bizler ne koyacağız?

Kaynaklar

Aran, K. (2000). Beyond Shelter–Anatolian Indigenous Buildings. Ankara: Tepe Architectural Culture Center.

İmamoğlu, V., (1992). Geleneksel Kayseri Evleri. Ankara: Halkbank Yayınları.

İmamoğlu, V., (2001). Kayseri Bağ Evleri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları No: 513.

Kortan, E., (1983). Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği. Ankara: O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, Yayın No:37.

Rudofsky, B., (1964). Architecture Without Architects N.Y.: Doubleday & Company, Inc., Garden City.

kent ve kültürü

"MİMARLAR ODASI 50. YIL PARKI" PROJE YARIŞMASI

Hazırlayan: Beyhan BOLAK HİSARLIGİL

YARIŞMANIN AMACI

Günümüz kentlerinde açık ve yeşil alanlar kentin diğer alanları kadar önem taşımaktadır. Bu kamusal alanların peyzaj anlayışları, parkları pasif dinlenme alanları olmaktan çıkarmıştır. Parklar, gündelik yaşamın canlı bir sahnesi olarak yorumlanmaktadır. Parkların dinamik bir ortama dönüşmesi ve dinamik bir ortam olarak şekillenmesi önemsenmektedir. Doğa / doğal ve yapılı çevrenin birlikteliğinde yeni açılımlara kucak açmak, gelenek ve keşiften aynı anda yararlanmak, kentsel buluşma mekanları yaratmak, aktif bir araçsallıkla doğanın kent yaşamıyla buluşmasına önayak olmak hedeflenmektedir. Parklarda açık ve yeşil alanlarda yeniden yorumlanan doğa, kültürel gelişimin bir aracı olarak, gündelik yaşamı farklılaştırıp, kentsel yaşamı renklendirmektedir. Bu bağlamda parklar salt işlevsel ya da doğal alanlar olarak değerlendirilmemektedir. Bireyi eğiten, düşündüren, soyutlama yetisini geliştiren düzenlemelerle doğal varlıkların birlikteliği öne çıkarılmış olmaktadır.

Bu bağlamda yarışmanın amacı, Mimarlar Odası'nın kuruluşunun 50. yılı nedeniyle Kayseri kent merkezinde bir 'anı' parkı tasarlanması olarak belirlenmiştir.

Kayseri kentinde İnönü Parkı adıyla düzenlenmiş bir alanda doğuda 30 Ağustos Caddesi, güneyde Bozantı Caddesi, batıda Tuna Caddesi ve kuzeyde Çevreyolu (Kocasinan Bulvarı) ile sınırlı yaklaşık 2.5 hektar alana ilişkin park tasarlanması ve projelerinin elde edilmesi, bu yarışmanın konusunu oluşturmuş ve yarışmacılardan İnönü Parkı'nın ilk bölümleri ile ilgili görüş ve öneriler de beklenmiştir.

Bugünün park anlayışı, parkların tematik bir çerçeve içerisinde ele alınmasını, mekansal niteliklerinin bu yönde biçimlendirilmesini öngördüğü düşünülecek olunursa, parkın kendi niteliklerinden çok, "Mimarlar Odası 50. Yıl Parkı" adıyla ön plana çıkacağı hedeflenmiştir.

Yarışma, TMMOB Mimarlar Odası Merkez Yönetim Kurulu'nun 07/Ocak/2005 gün ve 14 sayılı kararı ile Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Yönetim Kurulu tarafından "TMMOB Mimarlar Odası Mimarlık, Mühendislik, Şehircilik ve Kentsel Tasarım Proje Yarışmaları Yönetmeliği" esasları çerçevesinde düzenlenmiştir.

YARIŞMA ALANININ TANIMI

Ülkemizde planlı gelişen kentlerden sayılan Kayseri, doğudan batıya uzanan bir ana arter ile dik kesişen güneyden kuzeye uzanan ikinci bir yol ve bu yollar çevresinde yapılaşan bir kenttir.

Tarihi Surlar ve İç Kale'nin oluşturduğu kent merkezinden doğuya uzanan Sivas Caddesi'nin güney ve kuzeyi yol boyunca konut, batıya açılan Osman Kavuncu Caddesi'nin çevresi de genellikle ticaret ve sanayi alanı kullanımlıdır. Kentin gelişmesine paralel olarak, imar planı doğrultusunda 1957 yılından itibaren yapımına başlanan Çevreyolu (Kocasinan Bulvarı), şehirlerarası ağır taşıt trafiğinin kent merkezinden geçmesini önlediği gibi, aynı zamanda kent içi trafik için Osman Kavuncu Caddesi ile Sivas Caddesi'ne alternatif bir yol oluşturmuştur.

Yarışma alanı İnönü Parkı, Çevreyolu ile Ahmet Paşa Caddesi'nin kesiştiği noktadan başlayıp, doğu yönünde Çevreyolu boyunca uzanan yaklaşık 2500 metre uzunluğunda ve 80 metre eninde lineer bir park alanıdır. Bu haliyle İnönü Parkı, güneyinde bulunan yoğun konut alanıyla Çevreyolu arasında önemli bir yalıtım görevi yapmaktadır.

Yapımına 1972 yılında başlanan park, adını, 1973 yılında toplanan Belediye Meclisi kararıyla almıştır. (25 Aralık 1973 günü İsmet İnönü'nün vefatında yapılan Belediye Meclisi toplantısı, bu özel günün anısına parka bu ismin verilmesini bir önerge üzerine kararlaştırmıştır.)

Çoğunlukla yakın çevrede yaşayanlar tarafından kullanılan İnönü Parkı, bugün Fatih, Fevzi Çakmak, Mimarsinan ve Erciyes Evler Mahalleleri'ni Çevreyolu'nda oluşan taşıt trafiği gürültüsünden de korumaktadır. Özellikle yaz aylarında "bağ"ı olmayan halkın dinlenme gereksinimini karşılamaktadır. "Bağ", Kayseri'de kent halkının hafta sonu ve yazlık dinlenme ve eğlenme ihtiyacını giderdiği, geleneksel bir yaşam yeridir.

İnönü Parkı ile güneyinde bulunan meskun bölge arasında 20 metre genişlikte bir kent içi toplayıcı yol olarak Bozantı Caddesi planlanmış ve uygulanmıştır. Ahmet Paşa Caddesi'nin Çevreyolu ile kesiştiği noktada başlayan İnönü Parkı, güney-kuzey yönünde Mustafa Kemal Paşa Bulvarı, Fuzuli ve Tuna Caddeleri ile kesintiye uğramakta ve 30 Ağustos Bulvarı ile son bulmaktadır. Adı geçen caddelerle oluşan bölünmeler, Park'ın batıdan doğuya doğru yapılanma etapları olarak görünmektedir. İnönü Parkı'nın son kademesini oluşturacak "Mimarlar Odası 50. Yıl Parkı"nın, çok büyük bir alan kaplamasa da, genelde Kayseri'nin, özelde ise Çevreyolu (Kocasinan Bulvarı) boyunca Fatih, Fevzi Çakmak, Mimar Sinan ve Erciyes Evler Mahalleleri'nin odak noktası olması beklenmektedir. Çevreyolu ve onu dik kesen ya da birleşen caddelerle kentin diğer bölgelerinden kolaylıkla ulaşılan İnönü Parkı, halen bir açık alan durumundadır.

İnönü Parkı'nın ilk bölümünde şehirde nadir rastlanan iğne yapraklı ağaçlar ladin, köknar ve sedirler bulunmaktadır. İnönü Parkı'nın yapıldığı yıllarda parkın çevresinde kavak ve iğde ağaçlarının yer aldığı ve bir çitle çevrili olduğu/korunduğu bilinmektedir. Günümüzde parkın Çevreyoluna bakan bölümünde bu ağaçların bir kısmı korunmuştur. Parkı çevreleyen çit ise kaldırılmıştır. Bunların yerine park alanının güneyinde bulunan Bozantı Caddesi boyunca otopark düzenlemeleri yapılmış ve yürüme yollarıyla birlikte yerleştirilen banklarla oturma-dinlenme alanları oluşturulmuştur.

Park tasarım projeleri için belirlenen alan doğuda 30 Ağustos Caddesi, güneyde Bozantı Caddesi, batıda Tuna Caddesi ve kuzeyde Çevreyolu (Kocasinan Bulvarı) ile sınırlı yaklaşık 2.5 hektarlık bir alandır.

İnönü Parkı'nın son kademesini oluşturacak "Mimarlar Odası 50. Yıl Parkı", çok büyük bir alan kaplamasa da, genelde Kayseri'nin, özelde ise Çevreyolu (Kocasinan Bulvarı) boyunca Fatih, Fevzi Çakmak, Mimar Sinan ve Erciyes Evler Mahalleleri'nin odak noktası olması beklenmektedir. Çevreyolu ve onu dik kesen ya da birleşen caddelerle kentin diğer bölgelerinden kolaylıkla ulaşılan İnönü Parkı, halen bir açık alan durumundadır.

Yarışma alanının kent ile ilişkilerini çevredeki ulaşım sistemleri ve yapılaşmalar belirlemektedir. Araç trafiğine müdahale etmeden yakın çevreden alana yaya yaklaşımlar ve dolaşım sistemi, yaya geçişleri ve durakların yarışma kapsamında ele alınması ön görülmüştür. Park tasarımı ile birlikte yakın çevre yaya sistemlerine ilişkin bitkisel ve yapısal peyzaj önerileri de beklenmiş, bu nedenle, yakın çevreden alana girişler, alanın algılatılmasına ilişkin önerilerin geliştirilmesi istenmiştir.

Parka adını veren "Mimarlar Odası 50. Kuruluş Yılı" nedeniyle mimarlık mesleğini tanıtacak açık ve yarı- açık sergi mekanları ve/ veya alanları, gündelik yaşamın gereksinimlerine yanıt veren açık ve yarı-açık dinlenme ve eğlenme mekanları ve/veya alanları, park içi dolaşım ağı, bitki alanları, simgesel ögelerin vb. düşünülmesi istenmiştir .Yakın gelecekte Park'ın nasıl bir kimliğe kavuşturulacağına ilişkin önerilerin de yarışmacılardan gelmesi beklenmiştir.

Asil Jüri Üyeleri

Sevgi LÖKÇE *(Mimar, Prof. Dr.)*

Zühal ÖZCAN *(Mimar, Prof. Dr.)*

H. Sencer ERKMAN *(Mimar, Yrd.Doç.Dr.)*

Banu ÖZTÜRK KURTASLAN *(Peyzaj Mimarı, Dr. Ar.Gör.)*

S. Mehmet POLAT *(Mimar)*

Yedek Jüri Üyeleri

Beyhan Bolak HİSARLIGİL *(Y. Mimar, Ar. Gör.)*

Orhan SAY *(Mimar)*

Raportörler

Tuğba SEVİLAY *(Mimar, Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Yönetim Kurulu Üyesi)*

Pembegül SELMAN *(Mimar,Mimarlar Odası Kayseri Şubesi Mesleki Denetim Uzmanı)*

Raportör Yardımcısı

Hayriye SAYICI *(Mimarlar Odası görevlisi)*

JÜRİ RAPORU

Jüri bu park yarışmasında, parklardaki ortama ilişkin beklentilere yanıt veren doğa/doğal ve yapılı çevrenin etkenlerinin birlikteliğine önem vermiştir. Bu bağlamda Kayseri Kenti'nde varolan parkların genel karakteristiklerinden ayrılan dinamik bir ortam ve peyzaj anlayışının öne çıkarılması önemsenmiştir. Bu dinamik tasarım yaklaşımını gündelik yaşamla buluşturan sergi mekanları ve onları destekleyen yan birimlerle, sosyal buluşma mekanlarının oluşturulması önemli bir ölçüt olarak kabul görmüştür. Bitkisel tasarımda ise dolulukboşlukların dağılımı ve dengeleri de dikkate alınmıştır.

Mimarlar Odasının 50. Kuruluş Yılı nedeniyle mimarlık mesleğini tanıtacak açık ve yarı-açık sergi alan/alanları ve/veya, gündelik yaşamın gereksinimlerine yanıt veren açık ve yarı-açık dinlenme ve eğlenme mekanları ve/veya alanları, park içi dolaşım ağı, bitki alanları, simgesel öğelerin ele alınışı ve çevresiyle ilişkilerini gözeten tasarımlar öne çıkmıştır. Bu çerçevede aşağıdaki derece sıralaması sonucuna ulaşılmıştır.

1. ÖDÜL: 18505 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Özgür BİNGÖL *(Y.Mimar, MSÜ – Ekip Başı)*

İlke BARKA *(Mimar, MSÜ)*

Yardımcılar:

Emre SAVGA *(MSGSÜ)*

Özgür ÖZER *(MSGSÜ)*

2.ÖDÜL : 93729 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Kaan ÖZER *(Mimar, GÜMMF – Ekip Başı)*

Demet KÜÇÜK *(Mimar, GÜMMF)*

Yılmaz TEK *(Mimar)*

Hatice ÜSKÜDAR ÖZER *(Y.Mimar, GÜMMF)*

Yardımcılar:

Yıldırım HABERAL *(Mimar)*

Onur TOKCAN *(Mimar)*

Danışmanlar:

Yeter BİLİR *(Peyzaj Mimarı)*

3. ÖDÜL:07312 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Murat POLAT *(Y.Mimar, YTÜ)*

Yardımcılar:

Ferzan AYDIN *(Mimarlık öğrencisi, MSGSÜ)*

Seray ÖZTÜRK *(Mimarlık öğrencisi, MSGSÜ)*

1.MANSİYON: 95371 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Kerim YAMAN: Mimar, OGÜ, EKİP BAŞI.

Habibe ADUŞ: Peyzaj Mimarı, ANKARA ÜNV.

2.MANSİYON: 16122 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Murat CELLAT *(Mimar, OGÜ)*

Özgür AVŞİN*(Mimar, OGÜ)*

Ömer BARUT (Mimar, *ANADOLU ÜNV.)*

Sinem BULTAN*(Mimar, OGÜ)*

1.SATIN ALMA: 11416 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Ömer Emre ŞAVURAL *(Mimar, ODTÜ, Ekip Başı)*

Hasan Okan ÇETİN *(Mimar, ODTÜ)*

Fatih YAVUZ *(Mimar, ODTÜ)*

2.SATIN ALMA: 37219 RUMUZLU PROJE

Proje Müellifleri:

Feride Pınar ARABACIOĞLU: Y.Mimar, MSÜ.

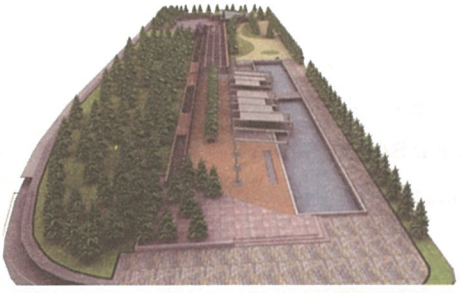
Burçin Cem ARABACIOĞLU: Y.Mimar, MSÜ.

1. Ödül *Özgür BİNGÖL, İlke BARKA*
(Yardımcılar: Emre SAVGA, Özgür ÖZER)

Parkın tasarımında genel olarak kavramsal yaklaşımın bütünlüğü, çevre yolundan Bozantı Caddesine doğru en-kesitteki işlevsel hiyerarşilerin uygunluğu, farklı peyzaj alanlarının birlikteliğindeki özgün yaklaşım, bitki türü seçiminde görülen çeşitlilik olumlu bir yaklaşım olduğundan 1. ödüle değer görülmüştür.

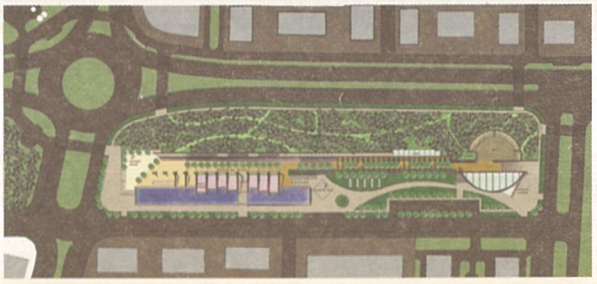
Ancak jüri, çevre yolu üzerindeki üst geçitlerin kaldırılması, buradaki yaya dolaşım alanının yeniden boyutlandırılması, aynı zamanda sergi amaçlı kullanılan sert peyzaj alanının korunması zor olan malzemeler dikkate alınarak yeşil alan lehine küçültülmesi, doğal peyzaja öykünen alanlarda yaya yollarını artırılması ve su ilişkilerinin güçlendirilmesi, yarı açık/kapalı mekanlarda sergi amaçlı kullanımın artırılması, bitki türlerinin nicelik ve nitelik olarak çeşitlendirilmesini önermiştir.

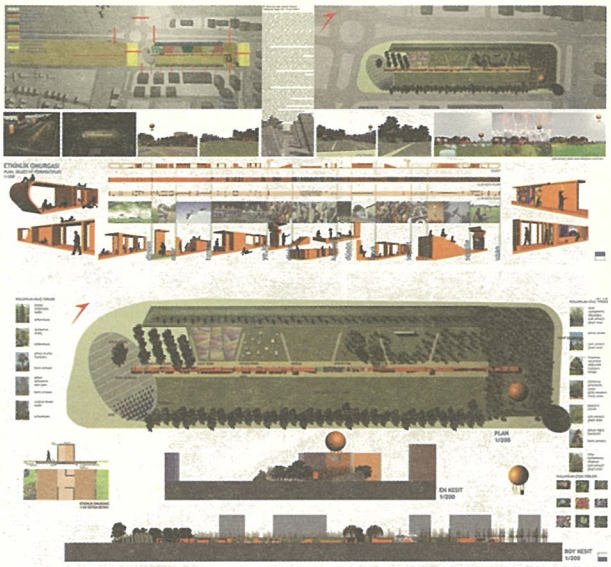
2.Ödül *Kaan ÖZER, Demet KÜÇÜK, Yılmaz TEK, Hatice ÜSKÜDAR ÖZER*
(Yardımcılar: Yıldırım HABERAL, Onur TOKCAN. Danışman: Yeter BİLİR)



Bozantı Caddesi üzerindeki konutlarla doğrudan ilişki kurulması, parkın başlama ve bitişindeki (doğu/batı yönündeki) geometrik hakimiyet, yarı açık ve kapalı mekanların mimari konsept bağlamında ele alınışındaki özen, yarı açık ve kapalı mekanların yerin altında çözülmesi, yer düzlemi ile güçlü ilişkiler kurması ve park siluetinde kapalı mekan oranın dikkat çeken azlığı, mimarlık ve mimarlar odası etkinlikleri için yeterli mekanlar önerilmesi olumlu bulunmakla birlikte;

Açık ve yarı açık mekanlarda özellikle sergi mekanlarında kesin ayrımlar nedeniyle gündelik yaşamla ilişkisinin zayıflığı, botanik bahçesinin nitelik ve nicelik olarak yetersizliği ve kuzeyinde kalan yeşil alana ilişkin güçlü önerilerin olmayışı nedeniyle 2. ödüle değer görülmüştür.





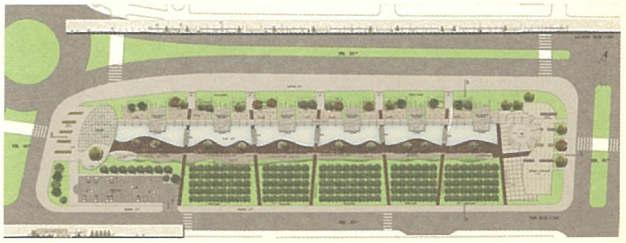
3.Ödül *Murat POLAT,*
(Yardımcılar: Ferzan AYDIN, Seray ÖZTÜRK)

Gündelik yaşamla buluşan etkinlik omurgasının varlığı, bir sergi-park anlayışı ile gece ve gündüz algılanabilir olması, 3 boyutlu olarak sunulan birimlerin çok farklı kullanım önermesi, her ne kadar yoğun bir bitkilendirme ile güçlendirilmemiş olmakla birlikte topoğrafik bir eşikle parkın çevre yolunun olumsuz etkilerinden uzaklaştırılması olumlu bulunmuştur. Ancak, parkın batısındaki meydanın gerek nicelik gerek nitelik olarak etkinlik omurgasında önerilen düşüncelerle buluşmayan bir törensellik ifade etmesi, kentle ilişkilerine yönelik hiçbir kararın (durak, otopark, geçit vb.) önerilmemesi nedeniyle 3. ödüle değer görülmüştür.

1. Mansiyon *Kerim YAMAN, Habibe ADUŞ*

Park alanı bütününün çizgiselliğini güçlendirecek bir aks ile buna alternatif olarak doğal peyzajı ifade edecek eğrisel bir dolaşım hattının birlikte kullanımı; otopark, durak, vb. servislerin Bozantı Caddesi üzerinde yer alması; bitkilendirmede dolu boş ilişkisinin dengeli kullanımı olumlu bulunmuştur. Ancak parkın kuzeyindeki yaya yolunun parkın içine yönlenmeyi özendirmemesi, park içerisinde aktivite alanlarının yer seçimlerinin dağınık ve kararsız olması, anıtı çevreleyen ve bir su kanalı ile tanımlanan megaron figürünün düzlemsel kalması, buna karşılık önerilen anıtın simgesel ifadesinin yetersizliği, her ne kadar farklı aktiviteler önerilmiş olsa da, parkın konulu park içeriğine ilişkin yeterli öneri bulunmaması ve çevre yaklaşımları açısından İnönü Parkı'nın ileri bölümleri ile bir üst geçitle bağlantı kurulmuş olması olumsuz bulunduğundan 1. mansiyona değer görülmüştür.

2. Mansiyon *Murat CELLAT, Özgür AVŞİN, Ömer BARUT, Sinem BULTAN*



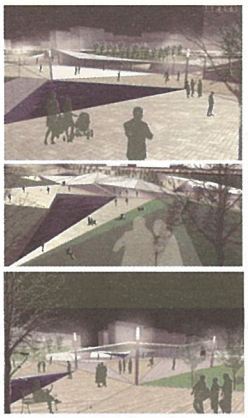
Konulu park kavramına yaklaşımı ve tasarımdaki geometrik hakimiyeti, çevre yoluna bakan kuzey cephede açık, yarı açık mekanların konumlanmış olması olumlu bulunmakla birlikte, tasarımda ve işlevde eş tekrarlara (monotonluğa) düşülmüş olması, çevre yolunun olumsuz etkilerini karşılayacak yoğunlukta bir bitkilendirme önerilmemesi, parkın güneyindeki parçalanmış alanın piknik alanı olarak tanımlanmış olmasının konulu park temasına uygun olmaması nedeniyle 2. mansiyona değer bulunmuştur.

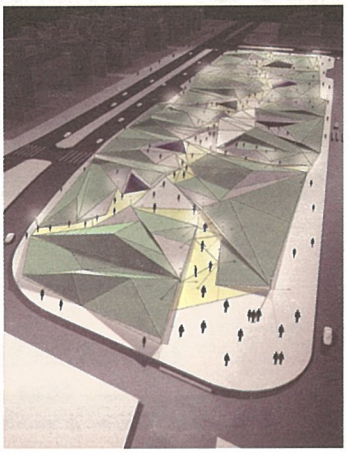
1. Satın Alma

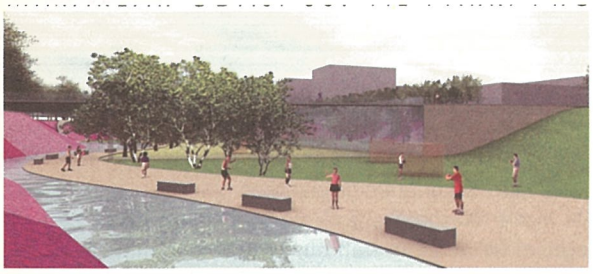
Ömer Emre ŞAVURAL, Hasan Okan ÇETİN, Fatih YAVUZ

Tasarımın özgünlüğü, parkın kendisinin bir anıt parka dönüştürülmesi, bütüne yönelik mimarlıkla buluşan farklı bir yaklaşım getirmesi nedeniyle olumlu bulunmuştur.

Ancak, açık ve yarı açık sergiler için kullanılan yüzeyler ve bitkilendirmenin yetersizlikleri, uygulamaya yönelik endişeler, gündelik yaşamla buluşma önerilerinin belirsizlikleri nedeniyle satın alınması uygun görülmüştür.







2. Satın Alma *Feride Pınar ARABACIOĞLU, Burçin Cem ARABACIOĞLU*

Zeminin çökertilerek sürpriz , saklı bir mekanın yaratılmış olması ve İnönü Parkının 3. Bölümü ile özgün bir bağ kurulmuş olması uygun görülmekle birlikte;

Tasarım alanının doğusunda bir meydan arayışındaki tanımsızlık ve ölçeksizlik ve etkinliklerle ilgili olarak bir öneri getirilmemesi yanı sıra uygulamadaki teknik zorluklar nedeniyle satın alınması uygun görülmüştür.

RÖNESANS VE MANİYERİZMDE MİTOLOJİ KONULU HEYKEL ÖRNEKLERİ

Ayla KOÇER
Heykeltıraş

Erciyes Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü

Rönesans, 15-16 yüzyılları arasında İtalya'da görülen ve buradan Avrupa'nın bir çok ülkesine yayılmış, bilimde, klasik modellerin etkisiyle sanat ve yazın alanındaki canlanış olarak tanımlanır. Fikir ve kültür olayları için tam bir zaman sınırlamasının yapılabilmesi zordur. Başlangıç tarihi olarak genelde 15. yüzyıl verilse de, tohumu Ortaçağın sanat dünyası içinde atılmış ve çeşitli etkenlerle büyüyerek yeni dünya görüşü ortaya çıkmıştır. Skolastik bir dünya görüşüne sahip Ortaçağda insanın yaşaması, ebedi dünya için geçici bir duraklama olarak düşünülüyordu. Dolayısıyla İnsanın ilk günahının - cennetten kovuluş- bedelini ödeyecek şekilde yaşaması en soylu eylem olarak görülüyordu. Kutsal kitaptan -İncil ve Tevrat- alınmış öyküler, inananları en çok etkileyeceği şekilde resim ve heykele konu ediliyor, sanatın konusunu ise çoğunlukla din oluşturuyordu.

Hümanist bir dünya görüşüne sahip, serüven ve keşifler çağı olan Rönesans'ta ise, sosyal yaşamın bütün dallarında olduğu gibi sanat alanında da bir hareket ve canlanış görülmüştür. Birçok gelişmenin yanı sıra, matbaanın da gelişmesi, klasik metinlerin büyük bir hızla yayılmasına olanak sağlayarak, daha önce yalnız din adamlarının elinde olan kültür tekeline de son vermiş oldu.

Kültürel gelişme içinde Yunan-Roma efsanelerinin okunması yine düşünce anlamında bir gelişmenin göstergesidir. Mitlere konu olan ölümsüzlerle ve kahramanlarla ilgili efsanelerin okunması, resim ve heykelde konu olmasının paganlığın yeniden önem kazanacağı korkusunu yaşatmadan, bunların insanın hayal gücünün sınırsızlığı içinde, insan beyninin yarattığı en güzel örnekler olduğu kabul edilerek, antik çağda olduğu gibi yeniden sanata konu olmuştur. Rönesans heykeli en kusursuz anlatımını kuşkusuz Michelangelo'nun yapıtlarında bulmuştur. Dindarlığıyla da bilinen Michelangelo Buonarroti (1475-1564) kutsal kitaptan alınmış dini konuları heykellerinde en kusursuz biçimde çalışıyorken aynı zamanda Yunan mitolojisinin Şarap tanrısı Dionysos'u bir heykel çalışmasına konu etmekte sakınca görmemiştir.

Rönesans döneminde Floransa'da sanat koruyucusu olan zengin sanatseverlerin sahip oldukları antik koleksiyonlar sanatçılar için esin kaynağı olmuştur. Bunların başında da Medici'lerin koleksiyonu gelmektedir. Bunları inceleme olanağı olan sanatçılardan biri de Michelangelo'dur. Aynı zamanda mimar ve ressamda olan ünlü heykeltıraş, Yunan- Roma heykel ürünlerini inceleyerek güzel insan vücudunu, tüm kasları ve kirişleriyle birlikte hareket içinde betimlemesini bilen antik heykelcilerin sırlarını öğrenmeye çalışmıştır[1].

Michelangelo'nun bu mermer heykeli (Resim 1), Yunan Mitolojisinde Şarap tanrısı olarak geçen Dionysos'tur.

Şekil 1 - Dionysos

Efsaneye göre, Semele, Zeus'tan hamile kalmış. Genç kadın Zeus'u Tanrısal şanıyla görmek isteyince, Zeus bütün parlaklığıyla -şimşek ve yıldırımlarıyla- kendini göstermiş, bunun üzerine de Semele yanarak ölmüştür. Zeus, Semele'nin rahmindeki çocuğu alıp, gelişsin diye kendi baldırına gömmüş ve ikinci bir doğumla dünyaya getirmiştir.

Çıplak ve zarif bir erkek biçiminde betimlenen Dionysos heykeli, kontrapost duruştadır. Belden yukarısı hafifçe geriye doğru kaykılmıştır. Başı üzüm ve asma dalları ile çevrili, sağ elinde bir kadeh, sol eliyle ise kumaş parçasıyla birlikte, taşıyıcı bacağının hemen yanındaki satyr'in yemekte olduğu üzüm salkımını tutmaktadır. Dionysos'un yüzünde çok net bir duygu ifadesi göremiyorken arkasındaki Satyr'in, gülümsediği görülmektedir. Satyr'in bir eliyle Dionysos'un sağ elinden sarkmakta olan kumaş parçasını kavradığını, diğer eliyle ise üzüm salkımını avuçlayarak ağzına götürdüğünü görüyoruz.

Michelangelo'nun, Dionysos heykelinde, insan vücudunun kusursuz işlenişi ile birlikte sanatçının helenistik heykel sanatı bilgisini de açıkça görmekteyiz.

Rönesans döneminde mimariye bağlı olmaktan büyük ölçüde kurtulmuş olan heykelde figürlere bir canlılık gelmiş, duruş ve yüz ifadelerinde iç duyguları yansıtır biçimde ve heykel anatomik bakımdan ideal oranlarında ele alınmıştır.

Şekil 2 - Herakles ve Antaios

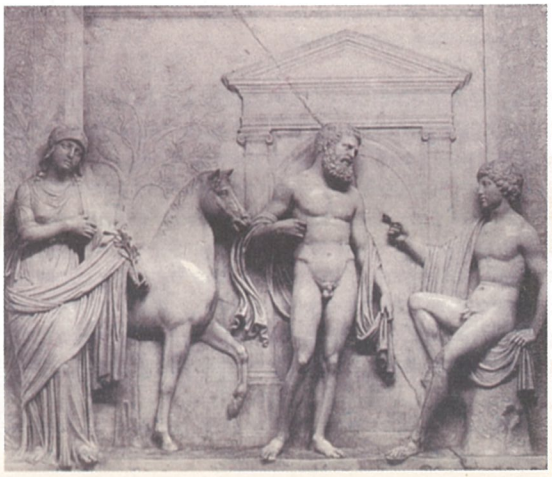
Resim 2'de Rönesans'ın bir diğer ünlü heykeltıraşı Antonio Pollaiuolo'nun (1431/32- 1478) Herakles ve Antaios adlı çalışması görülmektedir. Yunan mitolojisine göre, kuvvet sembolü olan ve kendisini insanlığa adamış kişiyi temsil eden Herakles, Zeus'un, bir ölümlü olan Alkmene'den doğmuş çocuğudur. Mitolojide Herakles'in işleri diye bilinen on iki işi ünlüdür.

Herakles henüz genç bir delikanlı iken, Nemea bölgesini kasıp kavuran aslanı elleriyle boğarak öldürmüş ve postundan da kendine pelerin yapmıştır. Daha sonra bu pelerin kahramanın en belirgin atribüsü olmuştur. Ünlü sanatçı bronzdan olan bu çalışmasında Dev Antaios ile belinden sarkan aslan başlı pelerini ile tanıdığımız Herakles'in mücadelesi sırasında, tam Antaios'un ayaklarının yerden kesildiği anı betimlemiştir. Çok adaleli ve güçlü figürlerin ikisinin de baş ve kas hareketlerinden fiziksel güçlerinin tamamını kullandıklarını görmekteyiz.

Herakles, Antaios'u belinden yakalayarak havaya kaldırmıştır. Güç timsali kahramanın kollarında kıvranmakta olan Antaios'un, geriye attığı başı ve ağzının biçiminden çektiği acı, gerçekçi bir anlatımla betimlenmiştir. Verdiği yaşam savaşını açıkça gördüğümüz dev, sol eliyle Herakles'in boynundan tutmuş, sağ eliyle ise göğsünden itmektedir. Başından ayak parmaklarına kadar gerilmiş vücuduyla Antaios, bütün gücüyle, kendisini belinden yakalayarak havaya kaldırmış olan Herakles'ten kurtulma çabası içindedir. Vücut kaslarındaki gerilimden Herakles'in de bütün gücüyle mücadele ettiğini görüyoruz. Efsaneye göre, Antaios'un toprağa yani anasına her değdiğinde gücünün yenilendiğini anlayan Herakles, onu kolları arasına alıp, havaya kaldırmış ve göğsüne bastırıp ezerek öldürmüştür.

Hareket halinde insan figürü betimlemesinde ne kadar başarılı olduğunu "Hercules ve Antaios" adlı bu çalışmasında açıkça gördüğümüz Antonio'nun, bronzdan bir Herakles çalışması daha bulunmaktadır. Her iki çalışması da sanatçının anatomiye ilgisini kanıtlamaktadır[2].

Şekil 3 - Athena ve Poseidon



Rönesans heykeltıraşlarından ve babası ile kardeşi de kendisi gibi sanatçı olan Antonio Lombardo (ykş.1458-1516) (Resim 3) bu mermer çalışmasına Yunan mitolojisinde geçen bir efsaneyi konu etmiştir[3]. Efsaneye göre tanrılar yeryüzündeki kentleri aralarında paylaşmak isterler. Atina'nın koruyuculuğu için Poseidon ile Athena arasında çıkan anlaşmazlık bir yarışma ile çözümlenir. Sahnenin içeriği ile anladığımız konu ve atribüleriyle tanıdığımız Athena ve Poseidon'dan hangisi, Atina (veya insanlık) için daha yararlı bir şey yaparsa Atina'nın koruyucu tanrısı o olacaktır. Athena, bir zeytin ağacı diker, Poseidon ise üç çatallı zıpkınıyla yere vurur ve buradan tuzlu su fışkırtır (veya atı yaratır). Athena'nın zeytin ağacı daha yararlı görülerek onun üstünlüğüne karar verilir.

Eserin fonunda görülen mimari yapı ve Athena'nın diktiği zeytin ağacı alçak kabartma, Poseidon'un atı ise baş ve gövdesinin bir yarısı yüksek kabartma olarak çalışılmışken, figürler üç boyutludur. En belirgin atribüsü olan miğferiyle tanıdığımız Athena, tepeden tırnağa giyiniktir. Elbisesi zengin kıvrımlar içindedir. Başı ve gövdesinin üst bölümüyle hafif sola eğilmiş biçimde betimlenen tanrıçanın, dökümlü kumaştan olan elbisesinin uzantısı olan bir miktar kumaş, sol bileğini örtmekte, elinde ise bir bitki dalı tutmaktadır. Sağ kolu dirsekten bükülmüştür ve açık olan sağ eliyle sol göğsünün bir bölümünü örtmektedir. Taşıyıcı sağ bacak elbisenin kıvrımları arasında kalıyorken, ayak etek kıvrımları arasından biraz görülmektedir. Sol bacak bükük olarak hafif geri çekik ve sandaletli ayak parmakları elbisenin kıvrımlarından ve bastığı zeminden biraz dışarı taşmış durumdadır.

Yarı belinden sonrası Athena'nın arkasında kalan atın gövdesinin bir bölümü alçak kabartma, baş ve sağ ön bacak zemin yüzeyinden yüksek kabartma olarak hacimlendirilmiştir. Üçboyutlu olarak çalışılmış olan Poseidon figürü, güçlü kuvvetli kasların egemen olduğu bir çıplaklık içinde, üzerinden kayarak sağ dirsek bükümü ve sol kolu üzerinden kaymış olan kumaş parçasını eliyle tutmaktadır. Taşıyıcı sol bacak gergin ve yere sağlam basıyorken, sağ bacak dizden bükülerek ayak hafif geriye çekilmiş, ayak parmakları Athena figüründe olduğu gibi bastığı zeminden biraz taşmıştır. Tümüyle cilalanıp parlatılmış olan kompozisyonda her bir form, en ince ayrıntısına kadar titizlikle işlenmiştir. Rönesans heykeltıraşlarının figürlerin fiziki güzelliğine verdikleri önem, bu çalışmada da açıkça görülmektedir.

Şekil 4 - Fransa Kralı I. François için yapılan tuzluk

Bugün maniyerist heykel sanatının en güçlü temsilcilerinden biri sayılan Benvenuto Cellini (1500-1571), renkli bir kişiliği olan, heykeltıraşlığın yanı sıra kuyumculuk yapan ünlü biri idi. İmparatorlar, krallar ve papalar için değerli madenlerden bir çok eser yapmıştır. Yaşamöyküsünü kaleme aldığı için, fırtınalı yaşamı hakkında çok şey bilinmektedir. Cellini'nin elinden çıkıp bize ulaşan çok az yapıtından biri (Resim 4) Fransa Kralı I. François için yaptığı bu tuzluktur. Bu yapıt, bu gün Rönesans kuyumculuğundan kalma en önemli örnektir. Abanoz altlık üzerine dövme altın ve emaye ile yapılmış olan bu tuzluk, "su"yu ve "toprak"ı temsil eden Neptun ve Ceres figürlerinden oluşuyor. Sanatçı, kara ile denizin nasıl birbirine geçiştiğini göstermek için iki figürün bacaklarını birbirine dolamıştır. Bu yapıtını nasıl yaptığını Cellini'nin kendisi yaşamöyküsünde şöyle anlatmaktadır. "Erkek olarak biçimlendirdiğim Deniz, çok ince işlenmiş, içine yeterince tuz alabilen bir gemiyi tutuyor. Alt tarafına dört denizatı koydum ve figürün eline çatallı zıpkın verdim. Kara'yı hoş bir kadın şeklinde biçimlendirdim, becerebildiğim ölçüde zarif bir kadın. Yanına içine biber konulan çok süslü bir tapınak yerleştirdim[4]".

Sözcük anlamı, yapmacık, yapmacıklı üslup olan, Maniyerizm, geç Rönesans'la Barok üslup arasında bir geçiş üslubu olarak da kabul edilmiştir. Rönesans'tan ve Barok'tan bağımsız kendine özgü özellikleri olan Maniyerizm'de, bilinçli bir yaratma eylemi içinde figürler çoğunlukla zarif olmakla birlikte, kol ve bacakları vücuda göre uzatılmış, başlar küçülmüş, pozlar insan vücudunun alabileceği en zor duruşta ve yapaydır.

Sanat tarihçileri 1350-1500 arasını Proto-Rönesans, 1500-1550 arasını olgun Rönesans ve 1550-1600 yılları arasını da Geç Rönesans olarak nitelerler. Bu son döneme Maniyerist dönemde denir[5]. Sözcük anlamı, yapmacık, yapmacıklı üslup olan, Maniyerizm, geç Rönesans'la Barok üslup arasında bir geçiş üslubu olarak da kabul edilmiştir. Rönesans'tan ve Barok'tan bağımsız kendine özgü özellikleri olan Maniyerizm'de, bilinçli bir yaratma eylemi içinde figürler çoğunlukla zarif olmakla birlikte, kol ve bacakları vücuda göre uzatılmış, başlar küçülmüş, pozlar insan vücudunun alabileceği en zor duruşta ve yapaydır.

Rönesans'ta halen çoğunlukla dini konularla birlikte mitolojik konular çalışılıyorken, Maniyerizm döneminde ise çoğunlukla dindışı ve mitolojik konular çalışılmıştır.

Benvenuto Cellini'nin I. François için yaptığı bir diğer çalışma Fontainebleau Perisi (Resim 5) adlı eseridir. Ünlü sanatçı bu çalışmasına, Yunan mitolojisinde kırlarda, sularda ve ormanlarda yaşayan tanrısal varlıkların dişi olanı Nympha'yı konu etmiştir. Açık doğada geçmekte olan konu, alçak ve yüksek kabartmalar halinde bronz bir çalışmadır. Ünlü sanatçının, hayvan figürleri arasında doğayla kucak kucağa, sağ kolunu bir geyiğin boynuna dolamış, sol koluyla ise nehir tanrılarının atribüsü olan su akıtmakta olan testilere dayanarak uzanmış biçimde görülen Nympha betimlemesi, Maniyerizm'in en belirgin özelliklerini taşımaktadır. Figürün, kolları ve bacakları gövdesine göre uzun, baş ve ayaklar gövdeye göre küçüktür. Çalışma farklı dokusal nitelikler taşımaktadır. Bu da çarpıcı bir etki yaratmıştır.

Benvenuto Cellini, (Resim 6) bu çalışması konusunu yine Yunan mitolojisinden almıştır. Efsaneye göre Seriphos Kralı Polydektes, Perseus'un annesi Danae'ye göz koymuştur. Ve artık genç bir delikanlı olan Perseus'u bu ilişki için engel görmektedir. Onu ortadan kaldırmak için bakışıyla insanı taşa çeviren Gorgo'lardan, Medusa'nın başını getirmesi için yollar. Perseus, çevresinden gördüğü yardımlarla bu zor görevi başarır.

Başında kanatlı başlık, anatomisi belirgin, güçlü bir vücuda sahip olarak betimlenen figür çırılçıplaktır. Göğsünü çapraz olarak sarıp sağ omzunda bir kemer tokası ile kitlenmiş olan dar bantta sanatçının adı yazılıdır. Perseus, başı hafif öne eğik, gözleriyle yere bakan ve zor görevini zaferle tamamlamış kendinden emin bir duruşta betimlenmiştir. Perseus, sol eliyle, kesik Medusa başını saçlarından kavrayarak havaya kaldırmış, başın boynundan kıvrımlar halinde boyun organları sarkmaktadır. Enerjisini hala taşıyan sağ kol, gergin ve elinde başı kesmek için kullandığı kılıcı tutmaktadır. Vücudun ağırlığı sağ bacaktadır. Sol bacak, bükülerek ayak geriye çekilmiştir. Medusa'nın cansız vücudu tanımlanamayacak biçimde kıvrılmış, Perseus'un Hermes'in kanatlı sandaletlerini giydiği ayaklarının altındadır. Medusa'nın vücudunun altında kıvrımlar içinde bir kumaş, onun altında ise yastığımsı biçimlendirilmiş parça görülmektedir.

Maniyerist dönemi heykel sanatının bir diğer başarılı sanatçısı da Giambologna'dır.(1529-1608) Giambologna, Giovanni da Bologna ya da Jean Boulogne olarak da bilinir. Giambologna'nın, Sabinli Kadınların Kaçırılması (Resim 7) adlı eseri, Maniyerist ilkelerin heykele en yetkin uyarlandığı örneklerdendir. Yükselen ve kıvrılan çizgiler, açık, kavranabilir bir figür guruplaması bu heykeli sanatçının en olgun çalışmalarından biri yapmaktadır[6].

Sanatçının, mermer ile çalıştığı bu eserinin konusu Roma efsanelerinden almıştır. Efsaneye göre, Romulus ve Remus ikizleri bir sepet içinde Tiber ırmağına bırakıldılar. Suları kabarık olan ırmak birden alçalır ve onları sığ bir yerde bırakır. Yavrularını yitirmiş bir kurt onları emzirir. Daha sonra bir çoban onları bulup büyütür. İkizler büyüyüp, delikanlı olduklarında kendilerine bir kent kurmak isterler. Aralarında falda kim kazanırsa kentin onun istediği yerde kurulması konusunda anlaşırlar. Romulus kazanır. Kentin sınırlarını belirleyen bir çizgi çizer ve bu sınırı geçenin öldürüleceğini söyler. Kaybettiği için küskün olan Remus yasağı dinlemeden çizgiyi geçince Romulus onu öldürür. Daha sonra tepeye bir sığınak kurar. Yöredeki bütün eşkıya ve suçlular bu sığınağa yerleşirler. Romulus'ta onların kralı olur. Ama aralarında kadın çok azdır. Romulus çare olarak bir bayram şenliğinde kent komşuları Sabin'leri davet eder ve kutlamanın ilerleyen saatlerinde Sabin kadınlarını kaçırırlar. Daha sonra silahlanıp gelen Sabin'leri , kaçırılan kadınlar çatışma çıkmaması için ikna ederler.

Şekil 5 - Nympha

Şekil 6 - Perseus

Şekil 7 - Sabinli Kadınların Kaçırılması

Çıplak üç figürün sımsıkı bir kompozisyon oluşturduğu heykelin merkezinde güçlü Roma'lı erkeği görmekteyiz. Genç Romalının bacakları arasına sıkışarak yere eğilmiş olan yaşlı Sabin erkeği, açık sağ eli üstünden genç erkeğe bakmaktadır. Adamın, aniden gelişmiş tatsız bir olayın içinde olduğu, bakışındaki anlama çabasından hissedilmektedir. Romalı genç, sabin kadınını sol eliyle sırtından, sağ eliyle ise kalçalarından yakalamış, göğsüne bastırarak kucaklamıştır. Romalının kucağında ayakları yerden kesilmiş olan, genç kadın çaresizlik içerisinde başını geriye atmış, kollarını ise havaya kaldırmıştır. Romalının yüzünden tutarak itebilecekken, dokunmak istemez biçimde görülmektedir. Kadının bakışları ileri doğru ve çaresizdir. Heykel gurubu kadının isteği dışında kaçırılmasına uygun bir gerilim duygusu yaratmaktadır.

Şekil 8 - Hermes (Mercurius)

Üç figürün de saç kıvrımları aynı biçimdedir. Bir anatomi gösterisine tanık olduğumuz çalışmada, figürler arası bağlantılar, hareketlerdeki uyum, heykelin başarısını sağlayan özelliklerdir. Heykel her boyutta hareket halindedir.

Giambologna, aynı konuda, biri iki figürlü bronz bir eser, diğeri ise alçak kabartma, yüksek kabartma ve üç boyutlu figürlerden oluşmuş bir kompozisyon olmak üzere iki çalışma daha yapmıştır[7]. Aynı sanatçının (Resim 8) Hermes (Mercurius) adlı çalışması.

Giambologna'nın bu eseri, Kanatlı Hades başlığı, iki yılan sarılı asası ve kanatlı sandaletleriyle hemen tanınan Hermes'dir. Zeus ile Maia'nın oğlu olan Hermes, tanrıların habercisi, arabulucusu, tüccarların, yolcuların hırsızların koruyucusudur. Hermes figürü, genç çıplak ve zarif bir erkek olarak betimlenmiştir. Ünlü heykelin sadece sol ayağının parmakları yere basar, hatta burası yer de değildir. Ayağını bastığı alan rüzgar tanrının ağzından püsküren havadır. Kusursuz bir dengeye sahip olan heykel bacakların ve gövdesinin hareketinden gerçekten koşar gibi görünmektedir. Bir elinde iki yılan sarılı kanatlı asasını tutuyorken diğer eli yukarı doğru kalkmış, işaret parmağı ile göğü işaret etmektedir. Eller, ayaklar gövdeye göre çok zarif olan heykelde güçlü bir anatomi görülmektedir. Giambologna, figürün düzgün yüzeyi üstünde ışığın titreşmesiyle akıcı bir etki elde etmiştir.

Belki klasik bir heykelci, hatta Michelangelo bile böyle bir uygulamayı , insana yontulduğu ağır kütleyi hatırlatması gereken bir heykele uygun bulmayabilirdi. Ancak Giambologna uzun zamandan beri yerleşmiş kurallara meydan okumayı ve böylece ne gibi şaşırtıcı etkilerin elde edilebileceğini göstermeyi amaçlamıştır[8].

Rönesans heykelinin ünlü ustalarından Jean Goujan (y.1510-y.1565)'ın Maniyerist tarzda Paris'te "Masumlar Çeşmesi" için gerçekleştirdiği "Suçsuzlar Çeşmesinden Periler" (Resim 9), rölyef figürler halinde dikdörtgen

Şekil 9 - Suçsuzlar Çeşmesinden Periler

panolara yerleştirilmiştir. Konu, Benvenuto Cellini'nin (Resim 5) gördüğümüz Nympha'lardır. Ellerindeki su testilerinden su akıtmakta olan zarif genç kızlar, abartılı elbise ve saç kıvrımları ile antik sanatı yansıtmaktadır. Çok ince işçiliği olan çalışmalardaki elbiselerin dantellerinin bile net görülmesi sanatçının detaycı, titiz tavrını göstermektedir. Figürlerin hepsi farklı hareketlerde, özgür bir ritim içindedir.

Yunan mitolojisinde Avcı Tanrıça olarak geçen Artemis (Resim 10), Attributed to Ponce Jacquiot (1515-1572)'nın bu çalışmasında kutsal geyiği ile görülmektedir. Kyreneia geyiği altın boynuzludur ve Artemis'e kutsaldır. Herakles'in ünlü on iki işinden biri de öldürülmesi yasak olan bu geyiği canlı yakalamaktı. Parktaki bir çeşme için yapılmış olan bu komposizyonun, tarz benzerliğinden dolayı zaman zaman Goujan'un olduğu da söylenmektedir[9].

Maniyerist tarzda çalışılmış heykelde, Tanrıça Artemis zor bir oturuşta, sağ koluyla kutsal geyiğinin boynuna zarif bir şekilde sarılmış, sol eliyle ise en belirgin atribüsü yayını tutmaktadır. Bulunduğu yüzeye topuğuyla bastığı sağ bacağının altından oturur biçimdeki bir yaban hayvanının arka kısmı görülmektedir. Aynı bacağın baldırından dökümlü kumaş parçası sarkmaktadır. Başında süslü tacı bulunan Artemis, duygularını anlayamadığımız bir bakışla yere bakmaktadır. Geyik dik tuttuğu boynu ve başıyla karşıya bakar biçimde, arka ayakları ve ön sağ bacağı gövdesinin altında, ön sol bacağı ise biraz ileri basar şekilde kalkma hareketi içinde betimlenmiştir.

Şekil 10 - Avcı Tanrıça olarak geçen Artemis

Ortaçağda sanatın konusu din iken, Rönesansla birlikte, hümanist bir dünya görüşüyle, dinin sanat üzerindeki etkisi azalmış, sanatın konusu dinin yanı sıra insan ve onun gerçeği olmuştur. Sanat ilgisini öbür dünyadan bu dünyaya yöneltmiştir. Dolayısıyla konu zenginleşmiş ve modern sanata giden yolu açılmıştır. Bu bize Alman filozofu Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) "Dinler Pençesini gevşetince sanat başını kaldırır" sözlerini anımsatmaktadır[10].

DİPNOTLAR

1-Sanatın Öyküsü, E.H.Gombrıch, Remzi Kitabevi, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 1997, İst.s.304.

2- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, Cilt 3, s.1493

3-Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, Cilt 2, s.1122

4- Sanatın Öyküsü, E.H.Gombrıch, Remzi Kitabevi, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 1997, İst.s.364.

5-Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi Kitabevi, 6.Basım, İst.1997, s. 355.

6-Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, Cilt 2, s.680

7-Sculpture s.132-133.

8-Sanatın Öyküsü, E.H.Gombrıch, Remzi Kitabevi, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 1997, İst.,s.367.

9- Sculpture, Cilt 3, s.141.

10- Brayn Magee. Felsefenin Öyküsü, Çev. Bahadır Sina ŞENER. Dost Kitabevi Yayınları. Ank. sayfa 173.

KAYNAKLAR:

1-Bedrettin Cömert, Mitoloji ve İkonografi, Ayraç Yayınevi, Ank,1999

2-Azra Erhat, Mitoloji sözlüğü, Remzi Kitabevi, 8.Basım. İst.

3- Cavit KINAY, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Tarihi, Rönesans'tan Yüzyılımıza, Sanat Tarihi Dizisi, 25-1.

4-SCULPTURE, Cilt,3.

5- Sanatın Öyküsü, E.H.Gombrıch, Remzi Kitabevi, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, 1997, İst.

6-Engin Akyürek, Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yayınları 39, 1.Basım, İst. 1994.

7-Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. Yem Yayın, Cilt;1Cilt; 2, Cilt; 3 İst. 1997.

8- Brayn Magee. Felsefenin Öyküsü, Çev. Bahadır Sina ŞENER. Dost Kitabevi Yayınları. Ank.

Şadan Akaydın, 1929 yılında Kayseri'de doğdu. 1950'de Erzurum Yapı Enstitüsü'nden mezun oldu. Bir yıl Milli Eğitim Bakanlığı emrinde Kontrol Mühendisi olarak Kütahya'da çalıştı. 1953-1958 yılları arasında dönemin Belediye Başkanı Osman Kavuncu ile birlikte Kayseri'de çalıştı. Bu süre içinde, Kayseri Eski Sanayi Bölgesi ve Sahabiye Mahallesi'nde bir çok proje gerçekleştirdi.

1958'de devlet tarafından açılan yurtdışında okuma sınavını kazanarak Almanya'ya gitti. Önce 6 ay Goethe Enstitüsü'nde Almanca öğrendikten sonra, mimarlık eğitimi aldı. 1962'de Mimar-Mühendis olarak mezun oldu. Ardından Türkiye'ye döndü ve İstanbul'da Erciyes Mimarlık-Mühendislik Bürosu'nu kurdu. 4 yıl hizmet verdiği büroda 60'a yakın mimari proje üretip uyguladı.

1966'da Kayseri'ye döndü ve serbest olarak çalışmaya başladı. 1975-1976 yılları arasında -Niyazi Bahçecioğlu döneminde- Belediye Başkan Vekilliği yaptı. Bahçecioğlu ve Çetinbulut başkanlığındaki İki dönem boyunca da (10 yıl) belediye Meclis üyesi olarak hizmet verdi. Belediye ile çalıştığı yıllarda, kentin şehir planının hazırlanmasına ve uygulanmasında büyük katkıları oldu.

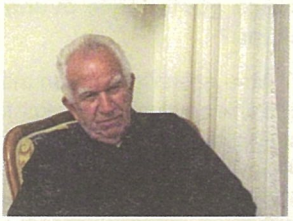
Sayın Akaydın, 1953'den itibaren DP, CHP ve ANAP Belediyeleri ile çalıştınız. Farklı Belediye başkanlarıyla Kayseri kentinin mimari gelişimine yön veren bir mimar olarak uzun yıllar çalıştınız. Kayseri'nin kurulduğu günden beri, hem ticari hem de kültürel bir merkez olduğu biliniyor. Sizce, kentin mimarlık gelişimine yön veren en önemli etmen nedir?

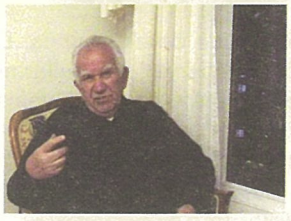
Kayseri'nin bugün parası var, öncede vardı, sonrada olacak... Aslında, çevredeki her şey de bu varlıklılığın eseri. Ama mimari bir yarış olmadığı için, bir birinin benzeri hatta kopyası binalar çevreledi etrafımızı.

Biz, mimarinin yenilikçi yönünü unuttuk. Mimarlık, sanat ister, değişiklik ister. Bugün yapılanlar, eleştirdiklerimiz, mimari eser olsun diye değil de para kazanmak için yapılıyor, estetiği düşünülmüyor. Bir de işe karışan çok! Örneğin, yıllar önce Hisarcık'a çok özel bir bina yapmaya kalkıştım. İstedim ki, birileri görsün, ben senden daha iyisini yaparım dedim. Ama ben kendi istediğimi yaptıramadım ki! İnşaat sırasında ben bir iş için kısa bir süreliğine İstanbul'a gittim. Döndüğümde, tasarımım değiştirilmiş. Müşterim, çevresinin söylediklerine göre, değiştirtmiş her şeyi.

Kayseri'de mimarlık parası olan içindir. Ama çizdiğini, tasarladığını tam olarak yaptırmak çok zordur. Şuradan birisi gelir, şunu şöyle yapsan der. Hele bir de fikir veren daha zengin biriyse, diğeri kabul eder, maalesef. Ama eğer müşteri kültürlü, görmüş geçirmiş biriyse benim mimarım böyle düşündü der, keser atar. Ben, İstanbul'da da iş yaptım ama nasıl çizdiysem öyle, kimse karışmadı bana. Ama burada maalesef iş değil, para konuşuyor. Burada para çok, akıl yok.

Mimarlık yapmak istediğinde, adamı bezdiriyorlar. Bunun da iki sebebi var. Ya işi yapan müteahhit, kültürsüz, fazla para gitmesin diye düşünüp, çok yapıp satmaya bakıyor; ya da arsa sahibi aman fazla gösterişli olmasın, göz değer diye düşünüyor... Aslında belediyenin bu işe müdahale etmesi, yön göstermesi lazım. Belirli kıstaslar koyup, yapılan işi ölçüp biçmesi lazım! Etrafımda adam akıllı bir bina göremiyorum. Peki, ben yapıyor muyum, beni de usandırdılar, ben de yapmıyorum.

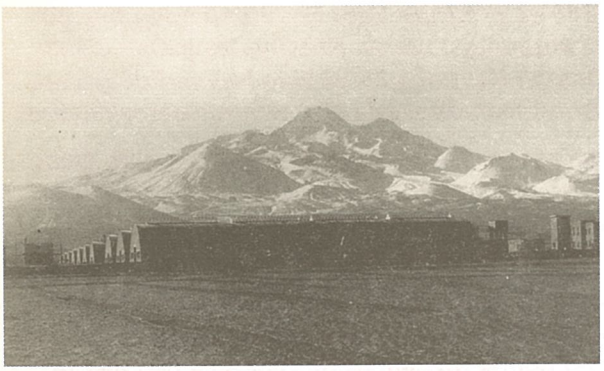




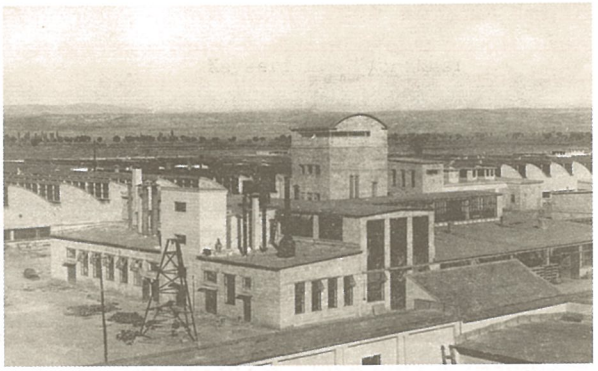
ŞADAN AKAYDIN'IN GÖZÜNDEN KAYSERİ

onun gözüyle...

Röportaj: Burak ASİLİSKENDER



Tayyare Fabrikası, 193O'ların başı



Sümerbank Bez Fabrikası, 1935

Mimarinin gösterişli olmasını istememekle, halkın oturduğu evin gösterişiyle övünmesi arasında bir çelişki yok mu?

Olmaz mı? Ama gösteriş, binanın mimari estetiği değil, büyüklüğü. Daha büyük ve daha konforlu ev arayışı var. İnsanlar, sırf gösteriş olsun diye, kullanmayacakları evler alıyorlar. 300 m^2'nin üzerinde evler olduğunu öğreniyorum, hayrete düşüyorum. Bu israftan başka bir şey değil. Herkes çok lüks yaşıyor. Bunun sonu iyi değil. İsraf insanı yok eder.

Bu noktada, bir Cumhuriyet çocuğu olarak, o günü anlatabilir misiniz? Cumhuriyet ile yaşam daha konforlu, 'lüks' olmuştu. Çocukluk anılarınıza dayanarak neydi o günün lüksü?

Her dönemde olduğu gibi kadının giyimi kuşamıydı. Kimse, adam akıllı bina görmediği için, binanın lüksü nedir bilmiyordu. Ama Sümerbank'ın ardından İstasyon Caddesi'ne çok katlı bir bina yapıldı. İşte o zaman lüks oydu. Ama lüks olan bina değil, içindeki su tesisatı ve tuvaletlerdi. Çünkü, evlerde su yok, tuvaletler bahçede... Yaşamak çok zor. Eve su gelmesi demek, çok özel bir şey. Ama o israf değil, ihtiyaçtı.

O yıllarda Avrupa örnek alınmış, büyük bir hareket başlamıştı. Cumhuryet'in ilk yıllarında, sosyal düzen olduğu kadar, kentte de büyük yeniden düzenlemeler oldu. Atatürk, çok şey yaptı. Fabrikalar kuruldu buraya. Ülke kalkınsın diye çok şey yapıldı. Ama İnönü ile bu büyük hareket duraksadı. Kayseri'de Hava İkmal (Tayyare Fabrikası) ve Sümerbank çok şeyi değiştirdi. Her şeyin başında bu şehre vasıflı eleman yetiştirdi. Sanayisini kurdurdu, kenti kalkındırdı. Özelikle Sümerbank, hem kendi lojmanları hem de sonradan işçileri için kurduğu kooperatifleriyle, kentin gelişimini yönlendirdi. Modern yaşamla tanıştırdı herkesi... Gören özendi oradaki modern evlere! Öyle bir yaşantı istenir oldu, bu da kentin yenilenmesini sağladı. Modern, yenilik; aydınlık, kullanımı fazla olan, demek. Modern mimarlık, güzel, kullanışlı ve en önemlisi basit olan demek. Cumhuriyet bizi modernlikle tanıştırdı ama kentin mimari anlamda asıl gelişmesi, 1950 sonrası oldu. Osman Kavuncu, Atatürk sonrası durgunlaşan hareketi yeniden canlandırdı.

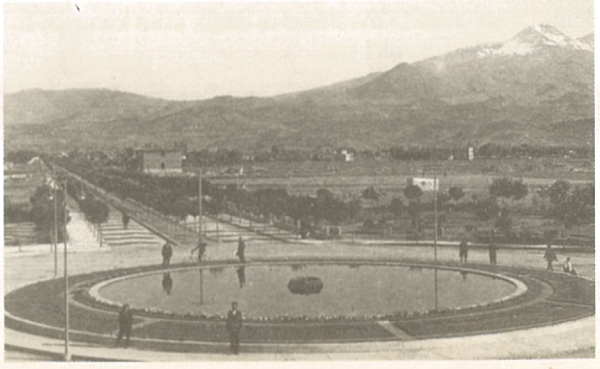
1950 yeni bir başlangıç noktası olmuş tüm Türkiye'de olduğu kadar Kayseri'de de. CHP iktidarının DP ile yer değiştirmesi politik olmasından çok sosyal bir devrim yaratmış gibi gözüküyor. ...

O dönemde halkın üzerinde çok baskı vardı. Özgürlük için başlayan Cumhuriyet hareketi, tersine dönmüş, baskıcı bir tutumuma dönüşmüştü. DP bunu kullandı, seçildi. İnönü'nün Atatürk sonrası oluşturduğu durgunluğu kırdı.

Kayseri'de de çok şey değişti. 1953'den sonra dönemin belediye başkanı Osman Kavuncu büyük imar başlattı, ve millette bir heves uyandı; modern ve rahat yaşama...Bu çok mühim! Kavuncu, eski binaları yıkma taraftarı değildi. Bu yüzden, 1953'te Kayseri'de imar hareketini

İstasyon Evleri

Hastane Caddesi



başlattığında, şehrin diğer ucunu, o zamanlar marul tarlaları olan Sahabiye Mahallesi'ni seçti. Bizleri çağırdı, işe Sahabiye'den başlamayı düşündüğünü söyledi, fikrimizi sordu. Ben, iyi bir seçim yaptığını söyledim ve eğer bir tane yüksek katlı, modern bir bina yapılırsa, Kayseri halkı bunu benimser, herkes Sahabiye'ye gider dedim.

O dönemde oturulan evler, bahçeli, güzel ama tuvaletleri dışarıda, kışları bu çok büyük sorun; evlerde su yok, çeşmeden taşınır... Eğer, evlere su gelirse bu büyük reklam olur, oraları imara açma fikrin tutunur dedim.

Sahabiye parsellendikten sonra bizler oraya binalar yaptık. Kayseri'nin zenginleri ve avan tabaka, Tavukçu Mahallesi, Şiremenli ve Bahçebahçe'de otururlardı. Aslında oturdukları evlerin de çoğunluğu Ermeni ya da Rum evleriydi, kendileri yaptırmamıştı. Onların bıraktığı evlerdi bunlar...

Biz, Sahabiye'de bina yapınca, vatandaş buraya akmaya başladı. Üç-dört katlı binalar yapıldı bu dönemde burada. Ama Sahabiye dolmaya başlayınca, Kavuncu Kiçikapı'dan Kağnı Pazarına (Hunat'a) cadde açmak istedi. Türkiye'de hiç duyulmayan bilinmeyen bir iş yaptı...

Belediye'de para yok, ama bugün 27 Mayıs diye bildiğimiz caddeyi de açmak istiyor. Halkla anlaşmaya gitti. Mesela, 300m^2'lik arsa sattı, 200'üne imar izni verdi, 100'ünü belediyeye bağış aldı, yol yaptı. Yani, 27 Mayıs'ı bedava açtı. Bu yol, Cumhuriyet Mahallesi'nin eski evlerinin arasından geçiyordu. Mesela bugün Belediye iş hanının olduğu yer kiliseydi. Kavuncu hiç çekinmeden orayı yıktırdı. Muazzam bir binaydı ama kent imar olsun diye yıkılması lazımdı. Elbette, bu cadde başka yerde yapılabilirdi ama, şimdiki gibi değil, o zamanlar belediye'de beş kuruş para yok...

Para uğruna, rant uğruna kültür feda edildi diyebilir miyiz...

Evet...ama bugünkü durumun binde biri yok, belediyenin paraya ihtiyacı var... Artık o gitti. Kilise olduğu için, yabancı gitsin, kimse ses çıkarmadı...

Kavuncu, Cumhuriyet Mahallesi'ni parselledi ama bir türlü satamadı. Şiremenli'de bizim arsamız var, ev yapmayı düşünüyorum. Kavuncu benim oraya ev yapmamı hiç istemedi. Oradan da yol geçirecekmiş, Cumhuriyet Mahallesi'nden bana 40bin liraya arsa satmak istedi. Düşündüm, Kavuncu haklı, benim evin buraya 40 yıl geçse imar gelmez, önerdiği yer bina biter bitmez kazandırmaya başlar, çünkü iş merkezi... Ailevi sorunlardan dolayı alamadım arsayı... Ben de Şiremenli'deki arsaya evi yaptım, hala durur... Orayı yaptığım gibi kaldı. Başka bir tane bina yapılmadı orada! 1956'da orayı bitirdim, yerleştik.

Ermeni evlerinin dışında, müslüman Türklere ait evlere de taş yığını gözüyle bakılırdı o yıllarda... Mesela bugün Atatürk evi olarak kullanılan ev gibi, Türklere ait konaklar vardı. Kapıları deve girebilsin diye 3-4m yükseklikteydi. Bunların yıkılmaması lazımdı.

Kayseri, 1935

Eski Kent Merkezi, Günümüz

Eski Kent Merkezi, Günümüz

Ermeni azınlığa sahip evlerin yok olmasındaki etki açık ama peki müslüman Türklere ait evler neden aynı kaderi paylaştı?

Bu evler, kara taştan araları çamur harçla doldurularak yapılmışlardı. Dış cepheleri çok sade olmasına rağmen, evlerin içi, özelliklede tavanları çok süslü idi. Muazzam tavan zarları vardı. Bir başka özelliği ise, sürgülü zarlı pencereleriydi. Dışın sürülür kapatılır, soğuktan korunulur, yazın açılırdı...

Aslında bu evlerin yok olmasındaki en önemli sebep, evlerin duvarları suyu görünce eriyip gidiyordu, yıkılıyordu. Hadi, evler yıkıldı gitti ama içlerindeki o ahşap oyma zarlar, raflar çok güzeldi...

Bunlar, Türk kültürünü yansıtan özel şeylerdi, ama o zamanlar Türk kültürünü bilen yok! Halk, kendi kültürünü muhafaza edecek kapasitede değil, tarih nedir, bilen yok... Bir evim olsun biraz rahat edeyim, ama yıkılmasın, gerisi mühim değil anlayışı var!

Bu rahatlık arayışında, Cumhuriyet'in etkisi var mı sizce?Mesela, Sahabiye mahallesinin biraz ilersindeki Sümerbank Yerleşkesi... Modern evler, bu yeni yaşantı, eski dokunun terk edilmesinde etkili oldu mu?

İşte onları görünce vatandaş, öyle evlerde oturmak istedi, aslında! Bu arada da Sahabiye'de modern apartmanlar yapılınca, herkes oraya kaymaya başladı. Kayseri'nin zenginleri oradan arsa aldı, evini yaptı.

Bir de Kavuncu o yıllarda, Sivas Caddesi'ni açtı. Cadde, önceleri ikişer katlı evler yapılması düşünülüyordu. Aslında, Kavuncu'nun niyeti, Kayseri dışına gitmiş zenginlerini buraya geri getirmekti. Onlara villalar yapıp satacaktı. Ama 1957'ye kadar bu iş için uğraşmasına rağmen, Ankara'dan maddi destek bulamadı.

O yıllarda, yine kentin ticaretine katkısı olsun diye Şeker Fabrikası'nı yaptırdı, Osman Kavuncu... Bir de Çimento Fabrikası yapılacaktı ama ona engel oldular. Ancak en önemlisi, o yıllarda bugünkü sanayinin temelleri atıldı. Yurt dışından bir çok yatırımcı davet edildi.

Hatta ilginçtir, Tayyare Fabrikası'nı yapan, aynı zamanda da Almanya'nın en büyük şirketlerinden bir olan Grups'sun sahibi de geldi; demir fabrikası kuracaklardı, o da olmadı... Bu arada Türkiye'de siyasi olarak çok karışık zaten, Kavuncu milletvekili oldu, Ankara'ya gitti. Yerine Çalık geldi. O daha şanslıydı.

O yıllar, Almanya'ya akın akın işçi gidiyordu. Onlar da kazanıp, yurda para getiriyorlardı. Belediye'ye para geldi ama, Çalık mimarı, mühendisi tanıyan bir adam değildi. İlginçtir, damadı mimar, oğulları da mühendisti. Ama o mimarlığı çocuk oyuncağı gibi görürdü. Pastıma dilimi gibi arsayı sattım diye diye Cami-i Kebir mahallesini parselleyip sattı, mahvetti. Çok engellemek istedim, çok konuştum kendisiyle...

Dar dar sokaklar yapıp burayı yok etmeyelim dedim. Bana verdiği cevap çok ilginçti. Benim öyle memurlarım var ki, onlar iyi çizerler, sen merak etme! Oranın planını kim mi çizdi? Belediyenin tapu memurları... Oysa, orada eski eserler, abideler var... yanına modern binalar yapılsa, ne güzel olurdu. Binalar birbirlerinden destek alır, eskisi de yenisi de yaşanır olurdu!

Çalık döneminden itibaren eski dokunun yitirilmeye başladığını mı söylüyorsunuz? Bu durum yerel yönetimin yanlış politikalarından kaynaklanıyor diyebilir miyiz?

Eski Kent Merkezi'nin yok olmasında Belediye'nin hatası çok büyük; Belediye oraya el koymasını bilmedi, vatandaşın oraları yıkmasına göz yumdu, ilgilenmedi. Nasıl ilgileneceğini bilemedi. Niye? O dönemde şöyle bir anlayış vardı Kayseri'de; Buralar bir an evvel yıkılsın, yeniden yapılsın. Aslında hala Kayserili eskiyi yeniyi kavramış değil.

Günümüzde de benzer bir anlayışın Kayseri'de hala devam ettiğini düşünürsek, sizce bu düşüncenin kökeni neye dayanıyor?

Kültür eksikliği... Kayseri'nin hepsi mimar değil. Aslında daha önemlisi Kayseri'nin eski halkı Rumlar. Biz, buraya 1071'den sonra gelmişiz, yerleşmişiz. Dikkat edilirse, Selçuk eserleri aynen durur, neden? Çünkü Türk mimarisi, o yüzden muhafaza ediyoruz. Ama diğerleri Rum yapısı, Ermeni yapısı... Bu yüzden bir an evvel yıkılsın kalsın anlayışı var...

Kayseri'de çok kilise yıkıldı. Kiçikapı'da üç adet kilise vardı, bunlar yıkıldı. Benim de okuduğum İstiklal İlk Okulu'nun yerinde bir kilise vardı, yıkıldı. Bugün, bir Ermeni Kilisesi kaldı bir de Kayseri Lisesi'nin karşısında Rum Kilisesi var, o da başka amaçla kullanılıyor. Bunlar, Ermeni-Rum yapısı diye ortadan kalkmasını istedi, vatandaş...

Evler, evet Rum evi ama yapı Türk yapısı, ustaları Türk... Bunu biz biliyoruz, halk böyle düşünmüyor!. Birinci Dünya Savaşı'nda Türkleri askere almışlar, gayrimüslimleri almamışlar. İşte bu yüzden, Kayseri'de kalan Ermeniler, Rumlar ticaret yapmış, para kazanmış, kendilerine bu binaları yaptırmış.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında da, Ermeni ve Rumlar azınlık olmalarına rağmen Kayseri'nin ticaretini ve kapitalini ellerinde tutuyorlardı. İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda yavaş yavaş gitmeye başladılar. Özelikle de 1942'deki Varlık Vergisi onların gidişlerinin asıl sebebi oldu. Vergisini ödeyemeyenler, evlerini sattı, gitti.

Vergilerini ödemek için evlerini sattılar ama neden kentin başka bir bölgesine yerleşmek yerine gittiler? Bu olaylar sizin çocukluk yıllarınıza denk geliyor, neler hatırlıyorsunuz? Sizce, 1940 sonrası yeniden canlandırılan, Türkçülük ve Osmanlı/İslami kökencilik arayışı hareketlerin bunda etkisi var mı?

Azınlıklar, 1938'den itibaren Kayseri'den ayrılmaya başladılar. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra, onlara zaten öteki olarak bakılıyordu. O döneme ait bir olay hatırlıyorum. Çok yakışıklı bir genç vardı. Ermeni bir kızla ilişkisi varmış, onu öldürmüşler. 1938'de bu konuda bir kitap yayınlandı. Ermenilerin genci nasıl öldürdüğünü konu alıyordu. Ondan sonra azınlıklar korku içinde yaşamaya başladılar. Halkta onları dışlamıştı, zaten. Parası olan, önce gitti. Bir kısmı mübadele ile gitti. Sonra 1942'de Varlık Vergisi'ni ödeyebilen kaldı ama onlar da zamanla gitti.Benim bildiğim bir kişi bıçakçı Artin vardı ama o da geçen sene ölmüş. Artık Ermeni kalmadı, Kayseri'de. Kiliseleri duruyor ama! Dışardan gelip gidiyorlarmış. Varsa köylerden gelip gidiyorlardır, gizlice.

Var sayalım ki, Ermeni-Rum azınlıklar gitmeyip burada kalsalardı, kentin mimari gelişimi sizce nasıl olurdu?

Bir faydası olmazdı, bence. Çünkü, kendi içine kapalı bir topluluktular.Sonra, biz Türkler çok atılganız. Onlar, zamanla geri plana çekilirlerdi. Mimari olarak düşünürsek, evlerinin ustası zaten Türk, sonra onların kalıplaşmış bir sistemi var. Mesela kiliseleri, hemen hemen hepsi bir birinin tekrarı. Her ne kadar, biz de günümüzde hep bir şeyleri tekrarlıyorsak da, onlardan daha yenilikçiyiz.

Mimarinin gelişmesinde sadece maddi zenginlik yeterli olmaz, kültürel zenginlik de ister. Mimari üretimin üzerine oturduğu iki önemli kaynak bunlar. Örneğin; Mimar Sinan. Osmanlı İmparatorluğu'nun hem maddi hem kültürel gücüyle inşa etmiş tüm yapılarını. Varlığın eserleri hepsi.

Bu savınız Kayseri için bir çelişki yaratmıyor mu? Varlıklı bir kentin mimarisinde bu çeşitlilik/zenginlik neden günümüzde hissedilmiyor sizce?

Bugün Kayseri'de yapılanlar, modern olsun diye yapılıyor ama israftan başka bir şey değil. Modern, yalınlık demek. Ama biz gösteriş olsun diye süslüyoruz. Ya da birbirinin aynısı binalar yapıyoruz. Modern'in ana fikri özgün olmayı içeriyor, tekrarlamayı değil.

Valilik, Defterdarlık, KASKİ... modern değil bu yapılar. Kargaşadan başka bir şey değil. Arsa israfı, hiç bir yer rahat değil bu binalarda. İnsan nereye gideceğini şaşırıyor. Birbirinin içine geçmiş, karışık, düzensiz şeyler bunlar! Buraların mimarı, çağdaş falan değil. Para kazanmak için mimari öldüren, sömüren birinden başka bir şey değil. Mimarinin bir anlamı var. Vatandaş baktığı zaman içini okşayacak. Doya doya bakacak, kullanacak. Ama bunların güzelliği neresinde!

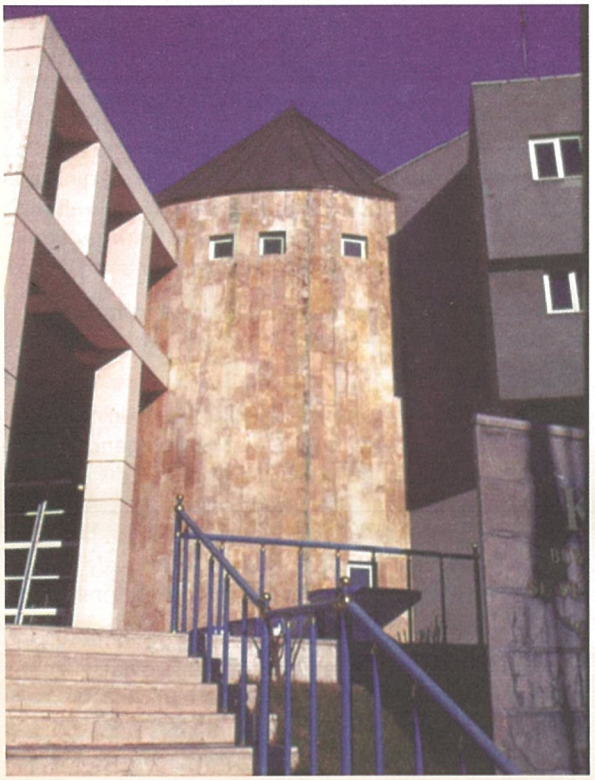
Ancak bu binaların tasarımcıları, yerel motifleri kullanmalarıyla kendilerini örnek gösteriyorlar...

Yok efendim. Öyle mi kullanılır kümbet. Ecdadımız öyle mi yapmış. Nasıl bir mantıksızlık bu. Ben yurt dışında da çok bulundum. Onlarda yapıyor, gezmeye doyamıyorsun. Ama bunlara bakıyorsun, paçavra!

Nasıl yaptın bunları. Neymiş efendim yarışmayla, özel davetle yapılmış. Arkada bir şebeke kurulmuş. Jüri kim, arkadaşları...

Yok ettiler, ucuzlaştırdılar mimarlığı...

KASKİ ve Kümbet imgesi



Defterdarlık ve Taç kapı imgesi

Bu noktada son yılların en tartışılan binası Hilton Oteli... Bu konuda neler düşünüyorsunuz?

Ona diyecek çok lafım yok. Adam akıllı yaptılar binayı. İçinde sorunlar olabilir ama, görünüşü, yeri çok güzel oldu. Kayseri'nin en göze batan yerinde Hilton. Oranın seçiminde benim de katkım oldu. Çevresinde Sahabiye ve Gevher Nesibe Medreseleri, Sinan'ın Kurşunlu Camisi, Roma Hamamı ve Kale var.

İsterdim ki, yeni bir şey yapılsın, eski olanların içinde birbirlerini var etsinler, yaşatsınlar. Otelin eski eserlerin yanında yapılmasını eleştiriyorlar. Eski eser yine eski eser, ona bir şey yapmıyor ki. Aksine dikkat çekiyor, hem kendini hem de onları daha da vurguluyor. Yeter ki oradaki çevre düzeni adam akıllı yapısın.

O bölge, iyi planlanırsa, yeşilin içinde tarih ve yenilik birlikte yaşarlar. Başka mimar arkadaşlarımın farklı görüşleri olabilir. Eski eserlerin etrafını boş bırakalım diyebilirler, ama o zaman eski olan zaten ölür. Oysa bugün yapılan, kendisiyle onu mukayese ederek yaşatır. Farz edelim ki, şurada bir kümbet var, ortada duruyor. Ne ifade edecek. Onun yanına bir şey yapacaksın ki, varlığını kabul edeceksin. Yaşantı götüreceksin yanına...

Ama bu sistematik bir çalışmayı gerektirir herhalde, rast gele bir yapılaşmayı değil. Örneğin, Cumhuriyet Meydanı; hem eski hem yeni çok şey var, hepsi de yan yana, iç içe ama yaşamıyor. Nasıl düzelecek bilemiyorum?

Doğru, meydan bugün on para etmez. Çok düzensiz. Öncelikle Atatürk heykeli çok oransız. Yeri de çok yanlış. Eski heykeli hatırlayanlar bilir. Çok oranlıydı. Yeri de iyiydi. Heykel, yine ya eski yerine alınmalı ya da Valiliğin tam önüne konulmalı, yakışanı odur. Meydan, çok parçalanmış durumda; belki bu sayede bir şekle girer. Sonra Büründüz Camisi'nin de oranı kaçtı.

Onun yerinde, tek katlı, oranlı bir cami vardı, yıkıp bunu yaptılar, gösteriş olsun diye. Çok iri kaçtı, üstelik bildiğimiz camilerden bir farkı, esprisi de yok.'

Bu noktada meslektaşlarıma çok iş düşüyor. Gereksiz gösterişten kaçınıp, mimari vasıfları ön plana çıkarmaları lazım. Büyük büyük binalar yapmak marifet değil, halkın istifade edebileceği kadar bina yapmak lazım.

En önemlisi de, mimar çizdiği projenin peşine düşecek. Uygulamasını ustaya bırakmayacak, onu yönlendirecek. Bu arada yerel yönetime de çok iş düşüyor. Bir iş yaparken, işi bilen adamların, odanın fikrini almaları lazım. Yoksa iş tartışmalı olur. Bir ki kişinin görüşü başka, beş kişinin görüşü daha başka. Yapılması gereken işlerin tartışılması lazım.

Bugün belediye başkanı bir hukukçu, mimar değil; ama yapmaya çalıştığı her şey mimari... Örneğin, Eskişehir mahallesini gece kondu önleme bölgesine verdi, orayı, kentin en değerli kısmını öldürdü. O yüzden tartışmak lazım, fikir almak lazım. Hem meydan hem de kent böyle kurtulur.

Bugünkü Belediye'nin en büyük hatası, Eskişehir Mahallesi'ni gecekondu önleme bölgesi olarak kullanmasıdır. Ora, adam akıllı ele alınmalı, bahçeler içinde az katlı evler yapılmalıydı. Gecekondu önleme bölgesi hiç, kentin içinde olur mu... Şehrin dışına taşıyacaktı gecekonduları.

Kentin en güzel, kıymetli yeri, maalesef elden gitti! Bir de bugün şehir planlı biçimde gelişmiyor. Kafasına esen, istediği yere bina yapıyor. Gesi yolundaki toplu konutlar mesela... Oraya yapılmasına kim müsaade etti? Sonra Mimarsinan'da yine 13'er katlı binalar dikildi. Sık sık, birbirinin içine girmiş binalar. Sonra, Mimarsinan Belediyesi, sanayi için yer ayırmış. Hiç oraya sanayi tesisi kurulur mu? Oraya yapılacak tesislerden çıkacak dumanı düşünmüyor kimse! Duman gelecek, şehrin üstüne çökecek. Plancı nedir plan nedir kimse bilmiyor, hakim rüzgarı hesaba katmadan iş yapıyorlar. Bunlara müdahale eden de kimse yok!

Bunun sebebi ne olabilir, Çalık deneyiminin bir yansıması mıdır bu?

Çalık, mimarlara hiç değer veren biri değildi! Çalık zihniyeti Kayseri'nin plansız gelişmesine sebep oldu. Çalık, Kayseri'nin hiçbir problemine çözüm getirmedi. İleriyi göremedi.

Bir gün bana, Cumhuriyet Mahhalesi'nde yaptıklarını sordu, fikir istedi. Ben de yıkıp yapıyorsunuz da, en önemlisini unutuyorsunuz dedim.Cumhuriyet Mahallesi, kentin ticaret merkezi, buraya otopark yapmak lazım dedim. Kayseri'nin en büyük sorunu olacak bu dikkate alın dedim. Daha 50 sene var buna... dedi, beni dinlemedi.

O dönem de o kadar çok eski eser vardı ki... Çalık, hiç umursamazdı, eski eseri... Kalenin giriş kapıları gitti teker teker; Boyacı Kapısı, Kiçi Kapı duruyordu o zamanlar. Bir bir yıkıldı hepsi. Üç tane bina kaldı. Bunlar cinayet, ama anlatsan, konuşsan Çalık'ı karaladı derler!

Son olarak, zamanında müdahale edebilseydiniz, Kayseri'nin mimari gelişimi için birlikte çalıştığınız ya da çalışmadığınız yerel yönetimlerin hangi kararını değiştirmek isterdiniz?

Aslında şehrin yerleşeceği yer burası değildi. Şimdi Sivas Caddesi'nin uzandığı aks o zamanlar Kavak Yazısı diye bilinen, iyi sebze yetiştirilen tarlalardı. Şehir, bugün gecekondu önleme bölgesi diye mahvedilen Eskişehir olmalıydı. Eskişehir, Erkilet, Talas... buralarda yerleşilecekti.

Şu an ki yerleşim yem yeşil kalacaktı. Bizde yukardan bu yeşili seyredecektik! Kavuncu döneminde para olsaydı, iş başka olurdu.

O zaman, Eskişehir önerilseydi, kimse gitmezdi oralara, gidemezdi. Vasıta yok ki gidilsin. Para kazanalım da yapalım derken bu oldu işte...

KAVRAMSAL TASARIM AŞAMASINDA BİLGİSAYAR ORTAMINDA ESKİZ

Gülen ÇAĞDAŞ
Mimar, Prof. Dr.

İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi

Beyza KASAPOĞLU
Y. Mimar

İstanbul Teknik Üniversitesi
Bilişim Enstitüsü Mimarlıkta Bilişim
Yüksek Lisans Programı

1. Giriş

Tasarım sürecinde tasarımcının eskizleri, geliştirdiği düşüncelerin temsil edilmesini ve iletişimi sağlar. Bu çalışmada, bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamda eskiz süreci incelenerek kıyaslanacaktır. Bugüne kadar ağırlıklı olarak geleneksel yöntemlerle tasarım yapan tasarımcının tasarım süreci incelenmiştir. Artık tasarım sürecinde farklı iki ortamın varlığı göz ardı edilemez bir gerçektir. Amaç, farklı iki ortamda gelişen tasarım süreçlerini kıyaslamak ve mimari tasarım süreciyle ilgili yeni bulgular ortaya koymaktır.

Makale, stüdyo ortamında hazırlanan bir grup deneyi ve bu deneylerin sonuçlarını kapsamaktadır. Deney öncesinde mimari tasarım bilgisi, tasarım süreci, farklı ortamlarda mimari tasarım sürecinde eskiz ve geliştirilen teknolojiler üzerine literatür araştırması yapılmıştır. Tasarım araştırmalarının amaçları ve tasarım araştırmalarında kullanılan yöntemler incelenmiştir. Yapılan deneyde, mimari tasarım sürecinin eskiz aşaması, geleneksel ortamda ve bilgisayar ortamında incelenmiştir. Stüdyo ortamında tasarımcıların ses, görüntü ve her iki ortamda ayrı ayrı ürettikleri çizimlerin, görsel malzemelerin kayıtları tutulmuştur. Bu kayıtlar protokol analizi yöntemiyle incelenmiştir. Sonuçlar, geleneksel ortamda ve bilgisayar ortamında mimari tasarım sürecinde eskizin benzer ve farklı yönlerini ortaya koymaktadır.

1.1 Bilgisayar Ortamında Eskizin Gelişimi

Bilgisayar ortamında mimari tasarım sürecinde eskize yönelik çeşitli modeller geliştirilmiştir. Bilgisayar alanında yapılan çalışmalar, kağıt tabanlı tasarım aşamasından, bilgisayar ortamında eskiz yapmaya doğru gelişmektedir (Gross, 1996). Bilgisayar ortamında eskiz çalışmaları 1960'larda başlamıştır. Farklı eskiz yazılımları geliştirilmiştir. Tovey'in (1997) prototip modeli, serbest el eskizlerle CAD modelleri arasında bağlantı kurmayı deneyen bir çalışmadır. Gross (1996) ve öğrencileri "Elektronik Kokteyl Peçetesi" adını verdikleri bir proje geliştirmişlerdir.

1980'li ve 90'lı yıllarda, ortaklaşa tasarımda eskizin nasıl işlediğine dair farklı araştırmalar yapılmıştır. Yüzyüze tasarımda gözlemlenen ve eskizin önemli özelliklerinden biri olan işlevsellik, yeni gelişmekte olan sanal tasarım stüdyolarına aktarılmak istenmiştir. Casakin ve Goldschmidt (1999), görsel analojileri ele alma yeteneği ile başarılı problem çözme arasında önemli bir ilişki saptamışlardır. Eskizlerle sunulan görsel analoji tiplerinin, enformasyonu düzenleme ve sorgulama sürecinde, tasarım problemlerinin yapılanmasına yardımcı olduğunu savunurlar. 1990'larda bu bulgular ortaya çıktığında sanal tasarım stüdyoları değişmeye başlar. İletişim ve bilişimdeki

gelişmelerin sonucunda bu değişim hızlanır. Eskizin işlevselliği, geleneksel verilerden ayrı olarak ele alınmaya başlar ve yerini CAD ve çoklu kullanıcılı sanal mekanlarda yapılan deneylere bırakır. İnternetin yaygınlaşmasıyla ortaklaşa tasarım araçlarında artış gözlenmiştir. Üniversitelerin mimarlık bölümleri de tasarım stüdyolarını sanal ortama taşımaya yönelmiştir. Bu yaklaşım, geleneksel tasarım stüdyolarındaki yüzyüze iletişimi örnek alarak geliştirilmiştir. Sanal tasarım stüdyoları ortaklaşa tasarımı uluslararası boyutlara taşımıştır. Bu konuda İTÜ-Sydney Üniversitesi arasında VDS-2000 projesi gerçekleştirilmiştir (Çağdaş, v.d. 2000)

Tasarımcılar arasında iletişimi ve işbirliğini kolaylaştırmak için birçok araştırma yapılmaktadır. Bu araştırmaların en önemlileri bilgisayar ortamında mimari tasarım sürecinde düşüncelerin temsili ve eskiz konularındadır. Purcell ve Gero (1998), eskizin artık sadece beceri olarak görülmediğini, tasarım problemi hakkında düşünme ve tasarım çözümü geliştirme sürecinde önemli bir aşama olduğunu belirtirler.

1.2 Tasarım Sürecinin Analizi

Tasarımcıların tasarım süreçlerini anlamaya yönelik çalışmalar giderek önemli bir araştırma alanı olmaya başlamıştır. Tasarımcılar için uygun bilgisayar destek araçları geliştirme ve tasarım modeli için bir temel sağlama bu ilginin başlıca sebepleridir. Protokol analizi, tasarımı anlamaya yönelik deneysel çalışmalarda kullanılan en önemli yöntemdir.

1.2.1 Protokol analizinin tanımı ve amaçları

Tasarım ve problem çözme ile ilgili birçok deneysel araştırma tasarım protokolleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Tasarım eylemi ile ilgili ilk raporda, Eastman (1970), tasarımcıların kullandıkları sunumlar, çizim ve kelimeler, tasarım problemleri ve çözümleri arasında nedensel ilişki olduğunu göstermiştir. Mimari tasarım süreci esas olarak, tek tasarımcıya yönelik çalışmalarda incelenmiştir. 1980'lerde protokol analizi yöntemi tek özneden, ekip tasarım çalışmalarının incelenmesine geçmiştir. Akın (1986) protokolü, problem çözücünün genellikle eskiz, not, sesli ya da görüntülü kayıtlar şeklinde temsil edilen davranışının kayıtları olarak tanımlar. 1990'larda ise tasarım protokollerine yönelik farklı çalışmalar yapılmıştır.

Dorst ve Dijkhuis (1995), tasarım araştırmalarında kullanılan protokol analiz tekniklerini sürece yönelik ve içeriğe yönelik yaklaşım olarak iki gruba ayırırlar. Suwa ve Tversky (1997), tasarım sonrası sözlü protokol görüşmesi olarak adlandırdıkları bir protokol analizi yapmışlardır. Akın ve Lin (1995), birçok protokol çalışmasının kaydedilen sözlü ifadelerden çok çizimler üzerinde çalıştığını gözlemlemiştir. Goldschmidt (1995) de Akın gibi tasarım protokol çalışmalarında, çizimleri sözlü ifadelerle birlikte ele almıştır. Goel (1995), eskiz yaparken tasarımcıların düşünmenin farklı bir biçimini kullandıklarını savunur ve bunu bilgi işleme kuramı ile açıklar. Protokol analizi için aynı zamanlı ve geriye dönük olmak üzere iki farklı yöntem geliştirilmiştir.

Tasarımın sürece yönelik özelliklerini anlamak için Gero ve McNeill (1998), kodlama şemaları için iyi tanımlanmış bir örnek önermişlerdir. Bu, tasarım süreciyle çok yakından ilgili tasarım problemleri ve tasarım stratejilerini içeren bir şemadır. Suwa ve Tversky (1997) tarafından önerilen ve Suwa v.d. (1998a ve b) tarafından geliştirilen enformasyon kategorileri, tasarımın içeriğe yönelik özelliklerini anlamak için oluşturulmuştur.

Farklı analiz yöntemlerine paralel olarak farklı kodlama şemaları geliştirilmiştir. Gabriel ve Maher (1999), yüzyüze tasarım ve bilgisayar ortamında ortaklaşa tasarım deneylerinin protokollerinden ortaya çıkan içsel bilgi kökenli kodlama düzenini, başlangıç analizleri sırasında geliştirmişlerdir. Bir başka çalışmada ise Kavaklı v.d. (1999) uzman ve acemi tasarımcının tasarım sürecindeki farklılıklarını incelemişlerdir.

İletişim protokollerinin analizi, kodlama düzeninin gelişimini içerir. En geleneksel yöntem, protokolleri parçalamaktır. Zamanla parçalanmış protokoller gözden geçirilip, her parça sadece basit bir kategori altında kodlandıktan sonra, ana kategori başlıkları geliştirilmiştir. Veriler toplandıktan sonra, protokoller parça adı verilen küçük birimlere ayrılır. Tasarımcının zihninde bir anda oluşmuş görünen enformasyon birimleri parça olarak tanımlanır. Parçalamanın amacı analiz sürecini kolaylaştırmaktır. Çünkü yorum, kodlama şemasındaki bir ya da birden fazla kategorinin alt sınıflarına ait tek bir parçaya dayalıdır. Mevcut protokol araştırmalarında, protokoller sözlü ifadeler ya da sentaktik işaretler yerine tasarımın amacına ve eylemlerine göre bölümlere ayrılmıştır. Tasarımcının amacı her bir parçanın üretimini açıklamaktır ve her parça tasarımcının tasarım sürecindeki tek bir amacını temsil eder. Parçanın tanımı kesin olmasına rağmen, bazı durumlarda protokollerin uygun parçalara ayrılmasında belirsizlikler vardır. Bir parça ve yorumlama kodu arasındaki ilişki farklı olmasına rağmen, Suwa v.d. (1998a ve b) ve McNeill v.d.'nin (1998) önerdiği parçalama yöntemleri Goldschmidt'in (1991) tanımına benzerdir. Gero ve McNeill (1998), "bir yorumlama kodu, bir parçaya uygundur, öyleyse parçaların uzunluğu alt kategorilere bağlıdır" tezini savunurlar. Bunun tersine, Suwa v.d. (1998a ve b), "bir parçada birden fazla kod vardır, öyleyse tasarımcının amacı parçaları etkilerken, alt kategorileri etkilemez" tezini savunurlar. Her iki kodlama şemasında

da parçaların temelleri farklıdır. Gero ve McNeill'in (1998) kodlama şeması yazılı belgelere dayanır. Suwa v.d. (1998a ve b) ise tasarımcının video kayıtlarındaki eylemlerine dayanan bir kodlama şeması geliştirmişlerdir. Sonuç olarak parçalamanın kelime anlamı bu iki kodlama şemasında birbirinden farklıdır.

2. Bilgisayar Ortamında Ve Geleneksel Ortamda Mimari Tasarım Sürecinde Eskiz Deneyimleri

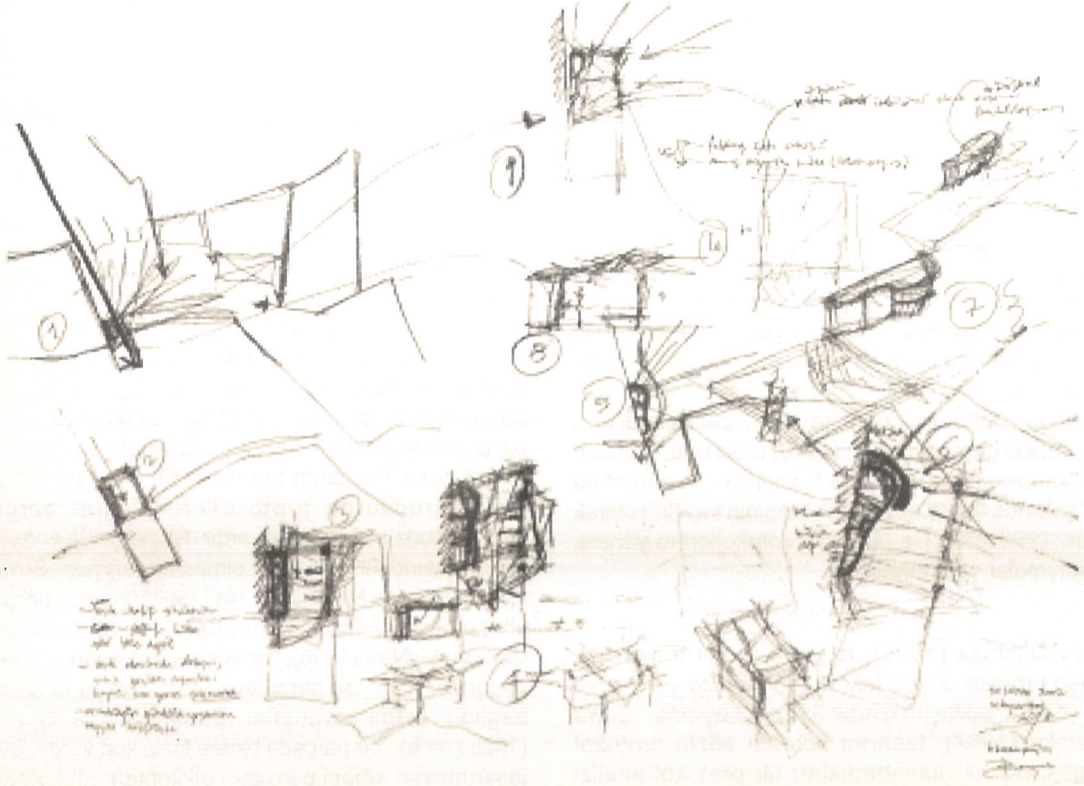
Makale kapsamında gerçekleştirilen deney iki uzman mimarın farklı iki ortamda tasarım sürecinde eskiz deneyimini incelemek üzere hazırlanmıştır. Deney konusu, İstanbul'un Ortaköy semtinde vapur iskelesi tasarımıdır.

2.1 Deney ortamı

Deney için hem bilgisayar hem de geleneksel ortamda olmak üzere farklı iki ortam hazırlanmıştır. Her iki deneyde de tasarımcı çalışma odasında yalnızdır. Çalışmalar, tasarımcının el hareketini ve çizimlerini alacak şekilde, tek açıdan video kamera ile kaydedilmiştir. Her iki deneyin süresi 30 dakikadır. Tasarımcı deneye başlamadan önce, kendisine çalışma ile ilgili özet bilgi verilmiştir. 15 dakika düşüncelerini toparlaması için süre tanınmıştır. Bilgisayar ortamında tasarımda, kayıttan önce ekipmana alışması için 10 dakika verilmiştir. Analizleri ve sonuçları yayınlama hakkı için tasarımcıya bir form imzalatılmıştır.

Geleneksel ortamda eskiz deneyiminde, tasarımcıya hava fotoğrafı, 1/1000 ve 1/500 ölçekli vaziyet planları ve farklı açılardan çekilmiş çevre fotoğrafları verilmiştir. Tasarım aracı olarak tasarımcı eskiz kağıdı ve farklı renk ve türde kalemler kullanmıştır. Geleneksel ortamın verileri, ses ve görüntü kayıtları ve süreç boyunca üretilen eskizlerdir.

Bilgisayar ortamında eskiz deneyiminde, tasarımcıya hava fotoğrafı, vaziyet planı ve farklı açılardan çekilmiş çevre fotoğrafları dijital ortamda verilmiştir. Tasarım aracı olarak gerekli yazılım ve donanım, Aluplan firması tarafından sağlanmıştır. Deneyde, Nemetschek firmasının ürettiği D-Board ve geliştirilen yazılım kullanılmıştır. D-Board, TFT düz monitör ve basınç duyarlı grafik tabladan oluşmaktadır. En yüksek imaj kalitesi için dijital grafik kartla kontrol ve kablosuz donanıma sahiptir. Tablanın aktif yüzeyi 270.4 x 202.8 mm boyutunda ve her nokta için 0.05mm yani 508 dpi çözünürlük özelliği vardır. 262,144 yani 18 bit renk sayısına sahiptir. Ultra-Pen isimli dijital kalem, 256 basınç seviyesine sahip, üst kısmında dijital silgi ve yan tarafında 'fare'deki sağ tuş görevini yapan düğme bulunmaktadır. Grafik kart olarak VGA Controller Trident Cyber 9397 kullanılmaktadır. Video RAM, 4.00 MB'tır. Yazılım olarak Windows 95 / 98 / 00 / NT 4.0 ile uyumlu çalışmaktadır. D-Board kullanarak, bir kalemle doğrudan ekran üzerinde çizim yapılabilmektedir. Renk, darbe, sertlik derecesi, kalınlık, ve daha bir çok kalem özelliği kolaylıkla değiştirilebilir.



Denek 1'in geleneksel ortamında geliştirdiği eskiz.

Kalemin basınç duyarlılık özelliği renk yoğunluğu, üst üste boyamalar ve kalem darbesi izleri gibi özellikler uygulanabilir.

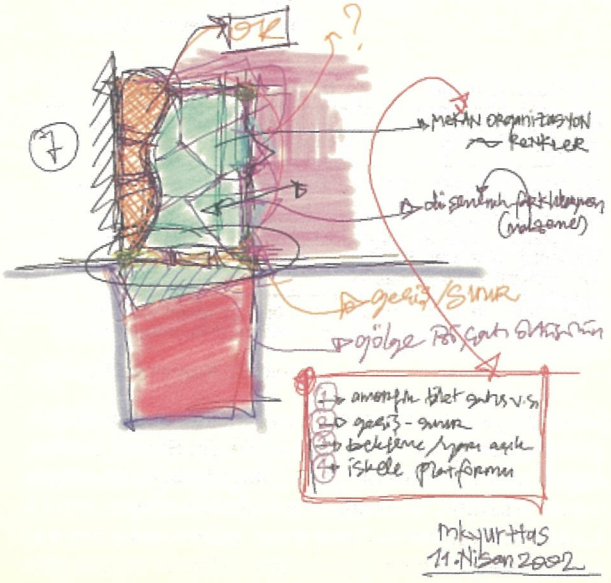
Bilgisayar ortamının verileri, ses, görüntü, D-Board çizim kayıtları ve süreci gösteren 'avi' uzantılı bilgisayar kayıtlarından oluşmaktadır.

2.2 Deneyde izlenen yöntem

Deney öncesinde çalışma ortamını düzenlemek, kodlama şemasını kontrol etmek ve deneyin içeriğini genişletmek için her iki ortamda birer pilot deney yapıldı. Önce geleneksel ortamda, sonra bilgisayar ortamında 30'ar dakkikalık deneyler gerçekleştirildi. Deneyde kamera, ses ve görüntü kaydı, yazılı ve sözlü dokümanlar ve fotoğraf çekimleri kullanıldı.

Deneylerin analizlerinde Suwa v.d. (1998a ve b) tarafından geliştirilen geriye dönük protokol kodlama şeması kullanıldı. Deney öncesinde, pilot deneme olarak VDS-2000 (Çağdaş v.d., 2000) projesi adı altında İTÜ-Sidney Üniversitesi Mimarlık Fakülteleri arasında yapılan ortaklaşa tasarım stüdyosunda üretilen ortak tasarım çalışmaları üzerinde protokol analizi gerçekleştirilmiştir.

Deney kapsamında tasarım sürecini incelemek üzere bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamda tasarım ürününe ait eskizler çizildi. Deney sonucunda görsel ve işitsel veriler elde edildi. Deneyler sonrasında tasarımcı ile video kayıtlar seyredildi. Tasarımcı bu kayıtları seyrederek kendi tasarım sürecini, tasarlarken neler düşündüğünü anlattı. Bu konuşmalar kasede kaydedildi.



Denek 1'in bilgisayar ortamında geliştirdiği eskiz

Ses kayıtlarından elde edilen konuşmalardan protokoller çözümlenerek işitsel veriler yazılı dokümanlar haline getirildi. Kameradan görsel kayıtlar izlenerek bu yazılı dokümanlar parçalara ayrıldı. Deneklere ait çizimler, kamera kayıtları seyredilerek kodlandı. Bu kodlama eylemi eğrisel çizgi (fline), daire (circle), çizgi (line) gibi Suwa'nın (1998a ve b) önerdiği yöntemle yapıldı. Denek1 ve Denek 2'ye ait çizimler ve yazılı dokümanlar ile birlikte kameradan görüntüler tekrar seyredildi. Tasarımcının eskiz sürecindeki fiziksel eylemler, görsel verilere uygun olarak her parçada ayrı ayrı kodlandı. Algısal, işlevsel ve kavramsal eylemler fiziksel eylemlerden sonra kodlandı. Kodlama her parçanın kendi içinde birbirini takip eden ve tamamlayan bir düzende yapıldı. Eylem gruplarının birbirine bağımlılıkları ve kodların etkilediği diğer kodlar (kodlama şemasındaki neyi çıkarıyor sorusu) her parçada ayrı ayrı değerlendirildi.

Denek 1 ve Denek 2'nin bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamda geliştirdikleri tasarımlar kodlandıktan sonra elde edilen yeni verilere göre analizler yapıldı. Analizlerde ilk aşamada dört ana eylem grubu ele alındı. Bu grupların alt kategorileri ile analizler geliştirildi. Son aşamada alt kategorilerde yer alan her kod ayrı ayrı incelendi. Analizler bilgisayar ortamını ve geleneksel ortamı kıyaslayacak şekilde yapıldı. Araştırmada, farklı iki ortam incelendiği için tasarımcıların (Denek1 ve Denek 2'nin) tasarım davranışları birbirleri ile kıyaslanmadı.

Deney sonuçlarında bilgisayar ortamında 161 adet parça ve 1217 kod, geleneksel ortamda ise 168 adet parça ve 951 kod ortaya çıkmıştır.

2.3 Deneyde kullanılan protokol analizi

Protokol parçalamada amaç, tasarımcının zihinsel olarak yön değiştirdiği enformasyon parçalarını ortaya çıkarmaktır. Bunun için "önce ne oldu", "sonraki ne" gibi soruların cevapları kullanılır. Protokol parçalamada kaynaklar, tasarımcının sözlü protokolleri, eskizler, çizim tarzı ve hareketleridir. Deneyi yapan araştırmacı ipucu olarak belirli başlıkları kullanır. Bunlar kısaca; bir konudan ilişkisiz başka bir konuya geçme, bir konu ile ilişkili diğer bir konuya geçme, aynı konu içinde eğilim değiştirme, belirgin bir eğilim olmaksızın deneme ve çizimle fikir edinme, çizim ve rapor duraksamaları, rapor edilmemiş duraksamalar başlıkları altında toplanır.

Kodlama şemasının gelişmesinde bazı kavramlar önemli rol oynamıştır. Fikir, algısal veri ve kavramsallaştırma ya da böyle veriyi anlamaya giden soyut yolların arasında oluşan sentezin sonucudur. Algılama, birşeyi görme ya da anlama tarzıdır. Duyumları anlamlı bir kalıp halinde düzenleme anında edinilen deneyimdir. Biliş, nedenleme, sezgi ya da duyular aracılığı ile bilgi edinme eylemidir.

Bilişsel yapı, bütünün genel karakteri tarafından belirlenen parçalar arasındaki karşılıklı ilişkidir.

Deneylerde kullanılan kodlama şemasında dört bilişsel eylem grubu tanımlanmıştır. Fiziksel eylemler, çizilen elemanları; algısal eylemler, algısal özellikleri ve mekansal ilişkileri; işlevsel eylemler, işlevsel düşünceleri; kavramsal eylemler, bilgiyi temsil eder.

Bilişsel eylem grupları kendi içinde bölümlere ayrılır; bu bölümlerde farklı sayıda kodlar yer alır. Eylem tipleri altında tanımlanan kodların belirlenmesinde yardımcı olan indeks, sınıf, tanımlama ve bağımlılık kriterleri vardır. Bu kriterler kodlama şemasından çıkan verilerle analizlerin yorumlanmasını sağlarlar.

Bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamda gerçekleştirilen eskiz deneylerinin analizlerinde kullanılan tasarım protokollerinin eylemlere göre dağılımları Tablo 1'de verilmiştir (Suwa v.d. 1998a ve b)

3. Bilgisayar Ortamı ve Geleneksel Ortamda Mimari Tasarım Sürecinde Eskizin Analizleri

3.1 Tasarım Protokollerinde Fiziksel Eylem Analizi

Fiziksel eylemler çizimler, bakış ve hareketler alt kategorilerinden oluşur. Analizler sonucunda bilgisayar ortamı ve geleneksel ortamda fiziksel eylemlerin kullanım yüzdeleri eşit çıkmıştır. Dört ana eylem grubu içinde her iki ortamda da en yüksek değeri alan fiziksel eylemlerdir (Tablo 2).

Bu kategorilerin yüzde dağılımına baktığımızda çizimlerin ve bakışın geleneksel ortamda daha yüksek değerlerde olduğu görülür. Ancak bu değerlerin bilgisayar ortamındaki değerlere yakın olduğu da gözden kaçmamalıdır. Hareketler ise bilgisayar ortamında daha yüksek değere sahiptir.

Yeni çizim oluşturma (Dc) bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha yüksek değere sahipken (55%; 44%), eski çizimleri gözden geçirme, tekrar etme (Drf), daha düşük değerdedir (21%; 25%).

Bilgisayar ortamında kalemle eskizin üzerinden geçme (Dts) geleneksel ortama göre daha azdır (3%; 10%). Bu eylem, tasarım sürecinde işlevsel ve algısal eylemlerle paralel bir eylemdir. Tasarımcı genelde tasarım kararları üzerinde düşünürken, algısal ve işlevsel ilişkileri gözden geçirirken ya da yeniden kurarken bu eylem tipini kullanmaktadır. Geleneksel ortamda, bilgisayar ortamına göre daha fazla kullanılmasının sebebi geleneksel ortamın sunduğu çalışma düzeninin, tasarımcının alışkanlıklarını sürdürebileceği bir düzen olması olabilir. Benzer şekilde, kağıtla eskizin üzerinden gitme (Dtd) bilgisayar ortamında her iki tasarımcı tarafından da kullanılmamıştır. Her ne kadar dijital yazılım ve donanımlar, geleneksel ortamdaki kağıt ve kalem tabanlı çizim alışkanlıklarının benzetimleri olsalar da psikolojik alışkanlıkların yeni ortama uyum sağlaması zaman almaktadır.

D-actions: Çizim eylemleri	M-actions: Hareketler	L-actions: Bakışlar
Dc: Yeni çizim	Moa: Bir alan üzerinde	L: Mevcut çizimlere
Drf: Eski çizimleri gözden geçirme	Mod: Çizim üzerinde	
Dts: Eskizin üzerinden	Mrf: Elemanların ilişkilerine ve	
Dtd: Başka bir kağıtla eskizin üzerinden geçme	Ma: Alttaki eskize aykırı	
Dsy: Sembol çizme	Mut: Araç kullanmaya yönelik hareket ettirme	
Dwo: Yazı yazma	Mge: El hareketleri	

Tablo 1a. Fiziksel Eylemler

P-actions: Belirsiz mekanlara ilişkin algısal eylemler	P-actions: Görsel özelliklere ilişkin algısal eylemler	P-actions: Mekansal ya da yapısal ilişkilere ilişkin algısal eylemler
Psg: Taban alanı olarak bir yeri keşfetme oluşturma	Pfn: Yeni bir çizimin özelliğine dikkat etme	Prn: Yeni bir ilişki kurma ya da ilişkiye dikkat etme
Posg: Taban alanı olarak eski bir yer keşfetme	Pof: Bir çizimin eski bir özelliğine dikkat etme	Prp: Mekansal ya da yapısal bir ilişki keşfetme
	Pfp: Eski bir çizimin yeni bir özelliğini keşfetme	Por: Bir ilişkiyi yeniden gözden geçirme ya da bahsetme

Tablo 1b. Algısal Eylemler

F-actions: Yeni işlevlerle ilgili eylemler	F-actions: Yeniden bahsedilen işlevlerle ilgili eylemler	F-actions: Uygulamaya yönelik işlevsel eylemler
Fn: Yeni bir çizimi, ilişkiyi ya da özelliği yeni işlevle ilişkilendirme	Fo: Bir işleve ilişkin düşünceyi devam ettirme ya da yeniden bahsetme	Fi: Önceki kavramın yeni bir düzene uygulanması
Frei: Bir işlevin yeniden yorumlanması	Fop: Çizimlerden bağımsız olarak düşüncenin yinelenmesi	
Fnp: Çizimden bağımsız yeni bir anlam çıkarma		

Tablo 1c. İşlevsel Eylemler

G-actions: Hedefler	G1 Tipi hedeflerin alt kategorileri
G1: Yeni işlevleri tanıtmayı amaçlayan hedefler	G1.1: başlangıçta verilen programa dayalı hedefler
G2: problemli noktaları çözmeyi amaçlayan hedefler	G1.2: bilginin ya da geçmiş konuların
G3: verilmiş işlevleri ya da yapılmış düzenlemeleri uygulamayı amaçlayan hedefler	G1.3: önceki hedefin uzantısı olan
G4: önceki parçadan tekrarlanan hedefler	G1.4: bilgi, program ya da önceki bir hedefle desteklenmeyen hedefler

Tablo 1d. Kavramsal Eylemler

FİZİKSEL EYLEMLER		
Alt Kategoriler	Bilgisayar Ortamı	Geleneksel Ortam
Çizimler	50	53.1
Bakışlar	39.3	42.4
Hareketler	10.7	4.5

Tablo 2. Fiziksel eylemler alt kategorileri yüzde dağılımı

ALGISAL EYLEMLER		
Alt Kategoriler	Bilgisayar Ortamı	Geleneksel Ortam
Belirsiz Mekanlar	15.8	3.9
Özellikler	40.8	51.8
İlişkiler	43.4	44.3

Tablo 3. Algısal eylemler alt kategorileri yüzde dağılımı

Mekansal ya da yapısal ilişkilere yönelik sembol çizme (Dsy), bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha yüksektir (11%; 9%). Ancak değerler birbirine çok yakındır. Tasarım sürecinde, tasarımcılar mekansal ya da yapısal ilişkiler kurarken ok işareti ya da soru işareti gibi semboller kullandılar. Bakış, sirkülasyon, hareketler, manzara yönü gibi kavramları oklarla belirtirken, ileride yeniden gözden geçirmek üzere kararsız kaldıkları konularda soru işareti kullanmışlardır.

Bilgisayar ortamında yazı yazma (Dwo) eylemi geleneksel ortama göre daha azdır (10%; 11%). Değerlerin yakın olduğu yine gözden kaçmamalıdır. Tasarımcılar malzeme, mekansal organizasyon ile ilgili kararlarını ve kavramsal bazı sorunlarını yazı ile çizimlere aktarmışlardır.

3.2 Tasarım Protokollerinde Algısal Eylem Analizi

Algısal eylemler deneylerde fiziksel eylemlerden sonra en çok kullanılan eylem tipidir. İşlevsel eylemlerle çok yakın değerlere sahiptir. Algısal eylemler, belirsiz mekanlar, özellikler ve ilişkiler alt kategorilerinden oluşur (Tablo 3).

Çizimler arasında mekansal ya da yapısal ilişkilere dikkat etme bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha az değerdedir. Değerlerin yakın olduğu gözden kaçmamalıdır. Alt kategoriler içinde bilgisayar ortamında en çok kullanılan algısal eylem grubu, çizimler arasında mekansal ya da yapısal ilişkilere dikkat etmedir. Geleneksel ortamda ise bu alt kategori, özellikler alt kategorisinden sonra ikinci sırada yer alır. Mekansal ya da yapısal ilişkilerin yerel ilişkiler, geniş çaplı ilişkiler, düşey ilişkiler ve yapısal ilişkiler olarak dört sınıfı vardır.

Çizimlerin görsel özelliklerine dikkat etme bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha azdır. Deney sonuçlarına göre bilgisayar ortamında görsel özelliklere dikkat etme algısal eylem kategorileri içinde ikinci sırada yer alır. Geleneksel ortamda ise görsel özellikler birinci sırada yer alır. Görsel özelliklere ilişkin eylemler biçim, boyut ve malzeme olarak üç sınıftan oluşur.

Belirsiz mekanlara ilişkin algısal eylemler bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha yüksek değerde çıkmıştır. Belirsiz mekanlar algısal eylemlerin içinde en az kullanılan gruptur.

Belirsiz mekanlara ilişkin algısal eylemler:

Analizlere göre bilgisayar ortamında taban alanı olarak yeni bir yer keşfetme (Psg) yani bir fikrin, eylemin ya da işlevin gerçekleşebileceği bir yerin eskiz üzerinde belirlenmesi bilgisayar ortamında daha yüksektir (8%; 3%). Aynı şekilde taban alanı olarak eski bir yer keşfetme (Posg) yani daha önceden var olan bir çizimin üzerinde çalışma bilgisayar ortamında daha yüksektir (7%; 1%).

Tasarım sürecinde genellikle görsel-mekansal ya da yapısal özelliklere dikkat edilir. Belirsiz mekanlar, tasarımcının çizgileri arasından ortaya çıkan boşluklar ya da mekanlarla kimlik kazanır. Bu bir çeşit şekil-zemin ilişkisidir. Tasarımcı eskizin ve ortamın kendisine sunduğu görsel malzemeyi yorumlayarak yeni çalışma alanları, belirsiz mekanlar, kazanmaktadır. Bilgisayar ortamı çizimlerin üst üste konması, verilerin çizimlerle bütünleştirilmesi gibi farklı bakış açılarını aynı anda tasarımcıya sunabildiği için geleneksel ortama göre daha avantajlıdır.

Görsel özelliklere ilişkin algısal eylemler:

Yeni bir çizimin özelliğine dikkat etme (Pfn) bilgisayar ortamında geleneksel ortamdan daha azdır (11%; 22%). Aynı şekilde eski bir çizimin, ilişkinin ya da taban alanı olarak belirlenen bir yerin eski bir özelliğine dikkat etme (Pof) bilgisayar ortamında daha azdır. Oysaki eski bir çizimin, ilişkinin ya da taban alanı olarak belirlenen bir yerin yeni bir özelliğine dikkat etme (Pfp) bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha fazladır(15%; 24%).

Mekansal ya da yapısal ilişkilere ilişkin algısal eylemler:

Eski bir çizime yeni bir çizim ekleyerek yeni bir ilişki kurma ya da ilişkiye dikkat etme (Prn) bilgisayar ortamında daha azdır (17%; 24%).

Mekansal ya da yapısal bir ilişki keşfetme (Prp) bilgisayar ortamında daha yüksektir (8%; 5%). Aynı şekilde bir ilişkiyi yeniden gözden geçirme (Por) bilgisayar ortamında daha yüksektir (19%; 16%).

3.3 Tasarım Protokollerinde İşlevsel Eylem Analizi

İşlevsel eylemler bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamda dört eylem grubu içinde üçüncü sırada yer alır. Her iki ortamda da yakın değerlere sahiptir.

İşlevsel eylemler, etkileşim ve insan psikolojisi olarak iki grupta ele alınır:

Etkileşim; işlev, pratik kullanım açısından etkileşim; mekan içinde insan ya da araçların dolaşımı, davranış açısından etkileşim; manzara, görsellik açısından etkileşim; güneş, rüzgar, tasarlanan mekan ve doğal kaynaklar arası etkileşim olarak tanımlanır (Suwa v.d. 1998a ve b).

İşlevsel eylemler, eskizlerden okunan görsel mekansal özelliklerin görsel olmayan anlamlar ya da kavramlarla yorumlanmasıdır. Yeni işlevlere yönelik eylemler, yeniden bahsedilen işlevler ve uygulamaya yönelik işlevler olmak üzere üç alt kategorisi vardır. (Tablo 4)

Bu alt kategoriler içinde her iki ortamda da en yüksek değeri yeni işlevlere yönelik eylemler almıştır. Bilgisayar ortamında bu değer geleneksel ortama göre daha düşüktür. Yeniden bahsedilen işlevler, bilgisayar ortamında daha yüksek değerdedir. Ancak değerlerin yakınlığı gözden kaçmamalıdır. Uygulamaya yönelik işlevler ise bilgisayar ortamında daha yüksektir.

Yeni işlevlerle ilgili işlevsel eylemler:

Yeni bir çizimin, ilişkinin ya da özelliğin yeni bir işlev ile ilişkilendirilmesi (Fn), her iki ortamda da aynı değerdedir (24%; 24%). Bir işlevin yeniden yorumlanması (Frei) bilgisayar ortamında daha yüksektir (18%; 16%). Ancak değerler birbirine yakındır. Çizimden bağımsız olarak yeni bir anlam çıkarmak (Fnp) bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre çok daha azdır (9%; 19%).

	İŞLEVSEL EYLEMLER	
Alt Kategoriler	Bilgisayar Ortamı	Geleneksel Ortam
Yeni İşlevler	51.1	58.8
Yeniden Bahsedilen İşlevler	35.9	35.2
Uygulamaya Yönelik İşlevler	12.9	6

Tablo 4. İşlevsel eylemler alt kategorilerinin yüzde dağılımı

	KAVRAMSAL EYLEMLER	
Alt Kategoriler	Bilgisayar Ortamı	Geleneksel Ortam
Yeni işlev tanıtmayı amaçlayan hedefler	91.5	97.4
Problemli noktalara yönelik hedefler	2.8	1.3
Verilmiş işlev ya da yapılmış düzenlemeleri uygulayan hedefler	3.8	1.3
Önceki parçadan tekrarlanan hedefler	1.9	0

Tablo 5. Kavramsal eylemler alt kategorilerinin yüzde dağılımı

Yeniden bahsedilen işlevler:

Bir fonksiyona ilişkin düşünceyi devam ettirme (Fo) ya da yeniden bahsetme bilgisayar ortamında daha yüksek olmakla beraber değerler birbirine yakındır (36%; 35%).

Uygulamaya yönelik işlevler:

Çizimlerden bağımsız olarak düşüncenin tekrarlanması (Fop) her iki ortamda da aynı değerdedir (%5; 5%). Önceki bir kavramın yeni bir düzene uygulanması (Fi) bilgisayar ortamında daha fazladır (8%; 1%).

3.4 Tasarım Protokollerinde Kavramsal Eylem Analizi

Kavramsal eylemler diğer adıyla hedefler dört eylem grubu içinde en az yüzdeye sahip olan gruptur. Her iki ortamda da aynı değeri almıştır.

Kavramsal eylemler dört alt kategoriden oluşur (Tablo 5). Bunlar, yeni işlevleri tanıtmayı amaçlayan hedefler, problemli noktalara yönelik hedefler, verilmiş işlev ya da yapılmış düzenlemeleri uygulayan hedefler ve önceki parçadan tekrarlanan hedeflerdir.

Genel olarak bakıldığında, yeni işlev tanıtmayı amaçlayan hedefler (G1) geleneksel ortamda daha yüksek orandadır. Problemli noktalara yönelik hedefler (G2), verilmiş işlev ya da yapılmış düzenlemeleri uygulayan hedefler (G3) ve önceki parçadan tekrarlanan hedefler (G4) bilgisayar ortamında daha yüksek değerdedir.

Yeni işlev tanıtmayı amaçlayan hedefler:

Başlangıçta verilen şartnameye dayalı hedefler (G1.1) bilgisayar ortamında daha fazla değere sahiptir (1%; 9%). Değerlerin yakın olduğu gözden kaçmamalıdır.

Belirgin bir bilginin ya da geçmiş konuların kullanımıyla yönlendirilen hedefler (G1.2) bilgisayar ortamında geleneksel ortama göre daha az değerdedir (60%; 71%).

Önceki hedefin uzantısı olan hedefler (G1.3) bilgisayar ortamında daha yüksek değerdedir (11%; 9%).

Bilgi, şartname ya da önceki bir bilgiyle desteklenmeyen hedefler (G1.4) bilgisayar ortamında daha yüksek değerdedir (10%; 9%).

4. Sonuçlar

Yapılan deneylerde tasarımcıların konu ile ilgili yorumları ve analizler sonrası gözlemlere dayanan bazı sonuçlar elde edilmiştir.

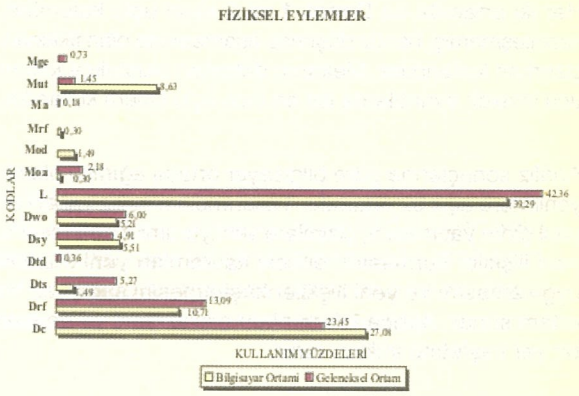
Kodlama şeması somut bilgiler kadar soyut ilişkilerin, kavramların kodlanması da dikkate alınarak oluşturulmuş, ancak kodlar ağırlıklı olarak somut kavramlar için üretilmiştir. Örneğin 30 m^2 mutfak mekanının boyutu, işlevi rahatlıkla kodlanabilir, ama analojik benzetmeleri, soyut ilişkileri kodlamak için daha somut verilere ihtiyaç duyulur.

Tasarımcının sürekli kullandığı vaziyet planı, kesit ya da plan gibi mimari terimleri birebir kodlamak mümkün değildir. Bu gibi terimler ancak fiziksel, işlevsel ya da algısal eylemler ile ilişkili olarak kodlanabilir.

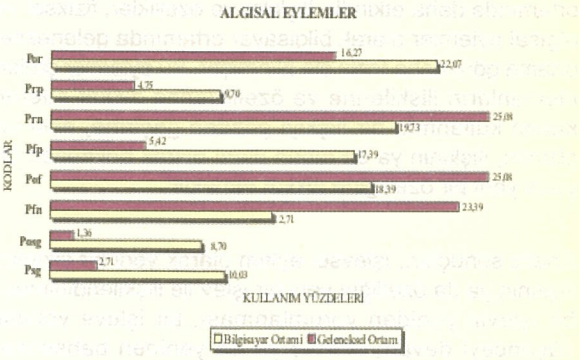
Bilgisayar ortamında tasarım için kullanılan yazılımda Denek 1, 'zoom' komutunu yetersiz buldu. Kağıdın bütününü görmek ya da çizimin belirli bölgesine yakınlaşıp, uzaklaşmak tasarımcının algısal ve işlevsel ilişkiler kurmasında etkilidir. Kalemlerde seçilen renk kalem değişince yeni kalemin rengi ile değişiyor. Denek 1, seçtiği rengin, kalemle değişmesinin tasarım sürecini etkilediğini belirtti.

Bilgisayar ortamında ve geleneksel ortamda kalem ve renklerin kullanımı dikkat çekicidir. Tasarımcı, düşüncelerini ifade ederken kalem kalınlığı ya da renk ön plana çıkmaktadır. Tasarımcı, tasarım düşüncesini çizgilerle temsil ettiği için, çizgilerin rengi ve kalınlığı, tasarım düşüncesini anlamada önem kazanmaktadır. Denek 1, bilgisayar ortamında tasarım yaparken renk alternatiflerini fazlasıyla kullandı. Özellikle mekan organizasyonu yaparken farklı işlevleri farklı renklerle ifade etti. Mekanları da kullandığı renklerle ifade etti. Örneğin sarı kalem ile çizdiği geçişi sürekli 'sarı geçiş' olarak bahsetti. Parça 4, 'Yeşiller meydandan toplanan, kırmızılar ise arkadan gelen ışınlar. Dairenin merkezi gibi, orada toparlanıyor, düğümlenme gibi. Renkleri seçmek çok güzel birşey.' Parça 59, 'Çok renk kullandım. Çok faydalı, çünkü fonksiyonu mekan organizasyonunda ifade etmek için gerek'.

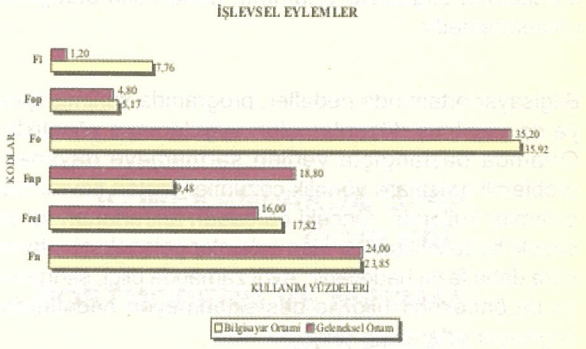
Geleneksel ortamda farklı kalem alternatifi olmasına rağmen tasarımcılar sadece belirli öğelerde renk kullandı. Denek 2, bilgisayar ortamında renk seçiminde malzeme seçimi gibi belirli bir amacı varken, geleneksel ortamda kalemin rengine önem vermedi ve sözlü belgelerde renklerden hiç bahsetmedi. Parça 86, 'Belki cam olarak bitebilir. Tamamen yekpare, eğri hafif gri ve mavi tonlarında.' Parça 87, 'Kullandığım bu renkler gerçekte varolacak renkler. Farklı renklerle çalışmamamın nedeni de bu aslında. O tonlarda bir yapı...'



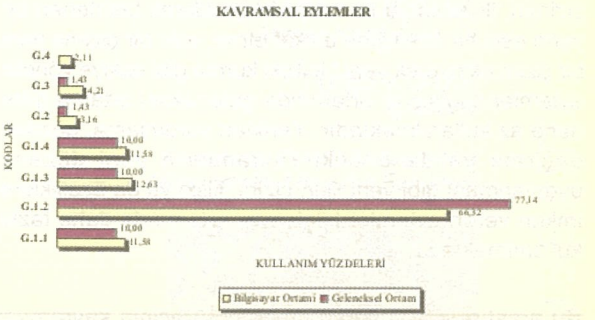
Fiziksel eylem kodlarının farklı iki ortamdaki kullanımı



Algısal eylem kodlarının farklı iki ortamdaki kullanımı



İşlevsel eylem kodlarının farklı iki ortamdaki kullanımı



Kavramsal eylem kodlarının farklı iki ortamdaki kullanımı

bulduğunu belirterek 'Less is bore' (Az, sıkıcıdır) diyerek postmodernizmi savunmuştur (Hasol; 1998).

Postmodernizmi en iyi tanımlayanlardan biri olan Charles Jenks'e göre, postmodernizm beraberinde çoğulculuğu getirmiştir. Tarih, gelenek, renk, heykel ve süsleme postmodernizmle bir araya gelmiştir. Postmodernizm, 'her şey olur' sloganı ile, tamamıyla serbestliğe ve ekletisizme kadar giden bir mimari tarz göstermiştir (Tavşan; 2002).

MİNİMALİZM

Yapıtın biçim ve yapısını geometrik olarak son derece basitleştiren, onu, madde ve renk açısından temel ögelerine indirgeyen sanat akımıdır.

60'lı yılların başlarında ilk olarak Amerika'da bir resim ve heykel akımı olarak başlamıştır. Mimaride, basit hacimler ve geometrik formlarda şekil bulmuştur. Sadeleşmenin ve hafifleşmenin hakim olduğu yeni bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Modern mimarinin öncülerinden Mies Van der Rohe'nin 'Less is more' (Az, çoktur) sözü minimalizme zeminhazırlamıştır.

Le Corbusier'in pürizmi, saf, düz ve beyaz kullanımı minimalizmin arka planını oluşturmuştur (Hasol; 1998).

Soyut anlatımcılıktaki lirizmin ve Pop Art (farklı sanat malzemesini halkın yaşamına karıştırarak modern sanatı popülarize ve folklorize eden sanat akımı)'ta ki figürasyonun tersine, konstrüktivizmin (çatkıcılık) mirasını değerlendiren bu akım, biçim ve renkleri köktenci bir tutumla arılaştırma ve her türlü yanılsamayı yadsımayı öngörmektedir. Basit hacimlerin ve geometrik biçimlerin kişisellik katılmadan yinelendiği minimal yapılarda, kendi özüyle ilgili plastik kaygılardan kurtarılan nesnenin işlevinin çözümlenmesine gidilmektedir. En temel öğelerine indirgenmiş, tamamen soyut, nesnel ve çoğunlukla tek rengin kullanıldığı bu yapıtlarla başlayan minimal akım, 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca endüstriyel tasarıma ve dekorasyona geçiş yapmıştır (Şener; 1999).

KAVRAMLAR

Postmodern ve minimal mekanlar irdelendiğinde bu mekanları birbirinden ayıran ve bu iki akımın karşıtlıklarını en iyi şekilde ortaya çıkardığına inanılan üç kavram belirlenmiştir. Bu kavramlar;

Bütünlük – Parçalılık,

Düzen – Düzensizlik,

Sadelik – Karmaşıklık.

Bütünlük – Parçalılık

Bütünlük, Vitruvius'ta parçanın bütüne simetri ilişkisi içinde sağladığı uyum olarak tarif edilmiştir. Leon Battista Alberti güzelliği, 'bütünün uyumunu bozmadan hiçbir parçanın yerinden alınması ya da eklenmesi mümkün olmayacak kadar, parçalar parçalar ile ve parçalar bütün ile orantılı olmalıdır' sözleriyle açıklamıştır (Gür; 1998).

Modernizmin bütünlük fikrine karşı modern sonrası parçalılık fikri ön plana çıkmıştır. Her parçanın da kendi içinde bir bütün olabileceği savunulmuştur. Bir bütün içindeki parçalar vurgulanarak mekanın tek düzeliğine renk katılacağı düşünülmüştür (Gür; 1998). İç mekanlarda görünen tüm parçalar birbirini tamamlar nitelikteyse bir bütünlük fikrinden söz edilebilir. İç mekanlar da kullanılan bütünlük modern mimaride minimal mekanlarda ortaya çıkmaktadır.

Düzen – Düzensizlik

Düzen, sanat yapılarında ögelerin dengeli kompozisyonudur. Dünya var olduğundan beri bir düzen vardır. Şu ana kadar yaşadığımız her şey belli bir düzen sırası ile oluşmuştur. Mimari stiller de mimarlık uygulamalarına getirilmiş düzenlerdir. Biçimin oluşmasında etkili olan düzenler vardır : Tekrar, benzerlik, ritim, yakınlık, yönelme, sıra, derecelenme, egemenlik, denge, zıtlık, karmaşıklık, çelişki gibi (Gür; 1998). Düzensizlik, düzenin karşıtıdır. Mimaride dengesiz yerleşim, belli bir sıraya bağlı kalmaksızın oluşan düzendir. Yüzeysel düzenlerin ardında yatan düzensizliktir.

Postmodern iç mekanlarda bir düzenden bahsedilmemektedir. Birbirine benzeyen herhangi bir parça yada birbirini takip eden tasarıma ve dengeye rastlanmamaktadır. Minimal mekanlarda tekrar, benzerlik, yönelme, yakınlık gibi biçimi oluşturan düzenler kullanılmaktadır. İç mekana bakıldığında her şeyin yerli yerine oturduğu, bir karmaşıklığın olmadığı algılanmaktadır. Mekanlarda gözü yoracak, bu da nereden çıktı dedirtecek hiçbir ögeye rastlanmamaktadır.

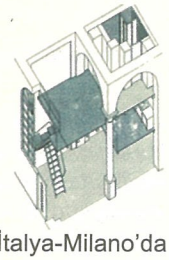
Sadelik – Karmaşıklık

Sadelik, süsü, fazlalığı olmayan, arı, doğada olandır. Sadelik, Modernizmin ayırıcı niteliği olmuştur. Modern mimaride basit geometrik şekiller ve tekrarların kullanımı ile sadelik vurgulanmıştır. Modern mimaride Rohe'nin "Less is more' sloganı ile sadelik vurgulanmıştır. Karmaşıklık, süslü, abartısı olan, belirli bir düzen içinde olmayandır.

Postmodern mimaride Venturi'nin, Rohe'nin 'Less is more' sloganına cevabı olan 'Less is bore' karmaşıklığı vurgulamıştır. Yalın biçimlere tepki koyan postmodernistler karmaşıklığı savunmuştur. Postmodernizm de, karmaşıklığın mekanların tekdüzeliğini bozarak, mekanlara renk kattığı savunulmaktadır. (Gür; 1998). Minimalizm de, sadelik huzurlu, rahat işlevsel mekanlar oluşturmaya katkı sağlamaktadır. Mekanlarda fazla eşya olmaması ve açık renkler tercih edilmesiyle sadelik vurgulanmaktadır.

MEKAN ÖRNEKLERİ

Bu bölümde ele alınan mekan örnekleri, Bütünlük – Parçalılık , Düzen – Düzensizlik , Sadelik – Karmaşıklık kavramlarını esas alarak postmodern ve minimal mekanların iç mekan sınırlayıcıları açısından karşılaştırılmasında, 1990 sonrasında tasarlanan konut mekanları içinden çarpıcı olduğu düşünülen örnekler arasından seçilmiştir.



POSTMODERN MEKANLAR

"Milano'da Ev"

Mimar Luigi Ferrario'nun 90'lı yıllarda İtalya-Milano'da tasarladığı alışılmışın dışındaki küçük daire yatayda değil, düşeyde gelişmiş (Resim 1). Salon, mutfak+yemek yeme mekanı, yatak odası+banyoyu içeren 3 kat halinde düzenlenmiş. Mekanlar irdelendiğinde;

- Dairenin iç mekanları postmodern tasarlanmış ve mekanda bir bütünlük oluşmamıştır.

- Her bir kat ayrı formda parçalı bir yaklaşımla tasarlanmıştır.

- Belirli bir düzen anlayışı uygulanmamıştır. İşlevsel düzensizlik, tüm mekanların açıklığı ile vurgulanmıştır.

Resim-1 *"Milano'da Ev"*

İç Mekan Görünüşleri

Mimar : Luigi FERRARİO

Yer : Milano, İTALYA

- En üst kattaki yatak bölümüne merdivenden çıkılarak hemen ulaşılması, mahremiyet eşiğinin alt sınırda tutulduğunun göstergesidir.

- Mekanlar arasında açıklıklar olmasına rağmen sadelik kullanılmamıştır. Mekanlar arası geçişte bir karmaşıklık vurgulanmıştır.

- Mekanları birbirinden ayırıcı duvarlar yerine, düşeyde gelişen merdivenler sınır öğeleri olarak da kullanılmıştır.

- En üst katta, yatak bölümü ile banyo bölümünü ayırıcı duvarlar sınırlayıcı olmuştur. Aynı zamanda bu iki mekanı ayırmada dolaplar ve döşeme farklılığı mekan içindeki sınır öğeleri olarak vurgulanmıştır. Yine iki mekanı ayıran kemer bölümü de sınır ögesi görevini görmektedir.

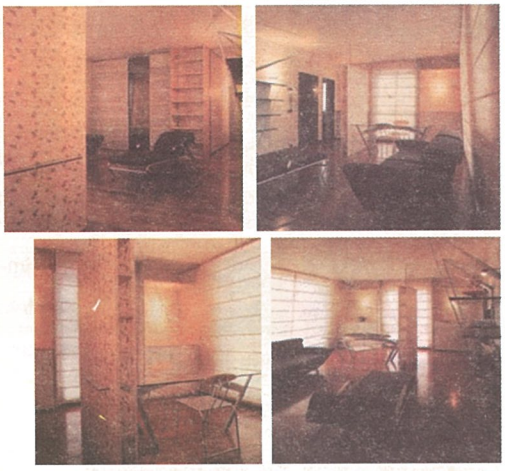
"Gallarate'de Ev"

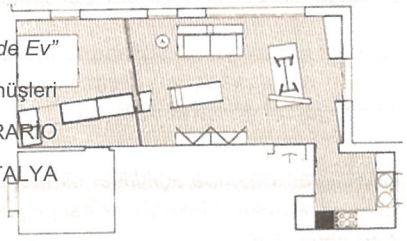
Mimar Luigi Ferrario Gallarate, Milano, İtalya'da bu projeyi gerçekleştirmiştir (Resim 2). Mimardan düzenlenmesi istenen apartman dairesi iki taraftan teraslarla sınırlanmış, tek mekanlı bir konuttur. Mekana minyatür bir mutfakla, bir banyo eklenmiştir. Mimar bu küçük alanı bir yatak ve bir oturma-yaşama mekanına ayıracak biçimde düzenlemiştir. Mekan kavramlarla irdelendiğinde;

- Mekan örgütlenmesinde bütünlüğün aksine parçalılık vurgulanmıştır. Parçalılık, mekanları ayıran sınır ögeleri ile sağlanmıştır.

- Kullanılan sınır ögeleri ile yaşama mekanı çok amaçlı bir yaşama mekanına dönüştürülmüştür.

- Mekanları ayırarak mahremiyet sağlamakta başarılı olan sınırlayıcılar, mekan içinde farklı geometriler oluşturarak sadelikten ve düzenden uzaklaşmaya neden olmuştur.





Resim-2 "*Gallarate'de Ev*"

İç Mekan Görünüşleri

Mimar : Luigi FERRARIO

Yer : Milano, İTALYA

- Sürgülü kapılar yaşama mekanı ile yatak odasını, düşeyde kullanılan dolaplar da yatak odası ile banyoyu ayırıcı sınır ögeleri olarak kullanılmıştır.

- Yemek masasının girişte algılanmaması için hafif bölücü sınırlayıcı eleman kullanılmıştır.

- Zemin ve duvar da tekdüze malzemeler kullanılarak mekanın fazla karmaşık algılanmaması sağlanmıştır.

"Memphisvari Mekan"

90'lı yıllarda, Hollanda'da, 'Kitsch'in (gündelik hayatın görünümlerinin) sınırlarını zorlayan postmodernist İtalyan tasarım grubu 'Memphis'in çeşitli ürünlerinden oluşan bir koleksiyon ve onu barındırmak üzere biçimlendirilmiş bir apartman dairesidir (Resim 3). Kavramlar esas alınarak irdelendiğinde;

- Mekanda bir bütün oluşturacak hiçbir donatı kullanılmamıştır. Her bir tasarımın farklılığı mekanda parçalılığı vurgulamış, renkli bir mekan yaratılmıştır.

- Mekan örgütlenmesinde düzensizlik vurgulanmıştır.

- Mekan tasarımı sadelikten uzak olabildiğince süslü ve karmaşıktır.

- Donatılar sınır ögeleri olarak kullanılmıştır. Her bir donatı grubu kendi içinde konumlandırılarak mekanlar sınırlandırılmıştır.

- Mutfak bölümüne geçişte; tarihi karşımıza çıkaran kolonlar sınır ögesi olarak kullanılmış ve açıklık vurgulanmıştır.

- Mutfakta yemek yeme ile pişirme mekanı yarım-hafif bir bölücü ile ayrılmıştır.

MİNİMALİST MEKANLAR

"Duvarları Olmayan Ev"

Mimar Shigeru BAN tarafından 1997 yılında Karuizawa, Nagano, Japonya da tasarlanmıştır (Resim 4). Bu pavyon, mimarın *Case Study Houses* olarak adlandırdığı bir deneysel seri projeleri içinde yer almaktadır. Kazı fikrini en aza indirmek fikri ile bir yamaçta inşa edilerek, evin arka bölümü yamaç içine yerleştirilmiştir. Yapının arkasında yukarı doğru bükülen zemin, 3 çok ince direkle tutulan tavanla buluşmaktadır. Kayan paneller kullanılarak ev, bambaşka bir kalıba sokulabilmektedir. Mekanlar irdelendiğinde;

- Mekan örgütlenmesinde bütünlük ön planda kullanılmıştır. Mekan içinde hiçbir parçanın çıkarılması ya da eklenmesi gerekmediği vurgulanmıştır.

- Duvarların içte ve dışta kullanılmaması doğayla iç içe şeffaf bir mekan yaratılmasına neden olmuştur.

- Mekanlar arası ilişki de düzenlilik söz konusudur. Açık renklerin birbiriyle ve dış çevreyle uyumu düzenliliğin ve sadeliğin bir arada kullanmasıyla sağlanmıştır.

- Yalın, şeffaf, uyumlu ve huzurlu bir mekan yaratılmıştır.

- Mekanlar arasında sınırlayıcı olarak sürgülü sistemler kullanılmıştır. Hafif bölücü olarak kullanılan bu sistemler sayesinde sürgülü sistem açıkken ferah bir mekan, kapalıyken de kendi içinde belirli bir işleve hizmet eden mahrem bir mekan yaratılmıştır.

Resim-3 "*Bir 'Memphisvari' Mekan*"

İç Mekan Görünüşleri

Mimar: Memphis

Yer : Hollanda

- Zemin malzemeleri banyo hariç tüm mekanlarda aynı kullanılmıştır. Doğaya kucak açmış, hiçbir sınırlayıcısı olmayan bir mekan olarak algılanmaktadır.

"Klotz Evi"

Mimar Mathias KLOTZ tarafından 1991 yılında tasarlanmıştır. Klotz Evi, Şili'de, Santiago'dan 400 km uzaklıkta Tongoy yakınlarında bir plajda bulunuyor (Resim 5). Bina 6x6x12 ölçülerinde bir dikdörtgenler prizması olarak tasarlanmıştır. Giriş; penceresiz olan cepheden bir merdivenle sağlanıyor. İki katlı tavana sahip yaşama mekanından mutfak ve yatak odası bölümlerine geçiş sağlanmaktadır. Binayı çevreleyen açıklıkla strüktürün kapalılığı vurgulanmaktadır. Mekan kavramlarla irdelendiğinde;

- Mekan örgütlenmesinde ve iç mekanların birbiri ile ilişkilendirilmesinde bütünlük kullanılmıştır.

- Yapının dış ve iç mekanlarında düzenlilik söz konusudur. Pencerelerin bulunduğu cephede ve iç mekanlarda simetri kullanılmıştır.

-Yapının iç ve dışında açık renklerin kullanılması, iç mekanlarda fazla eşya olmaması yalınlığı vurgulamıştır.

- Yaşama mekanına açılan yatak ve mutfak bölümünü ayırmak için sürgülü kapılar sınır öğesi olarak kullanılmıştır. Donatı ve aksesuarların da mekanı sınırlayıcı etkileri görülmektedir.

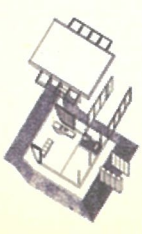
- Zemin ve duvar malzemelerinde aynı renklerin kullanılması, yoğun cam yüzeyler yapıyı, şeffaf, huzurlu, yalın, düzenli bir mekana dönüştürmüştür.

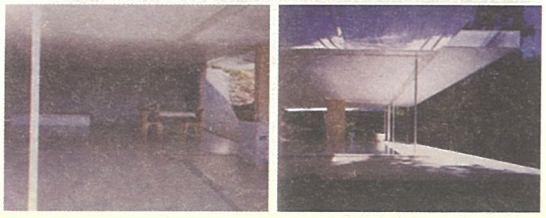
Resim-4 "Duvarları Olmayan Ev"

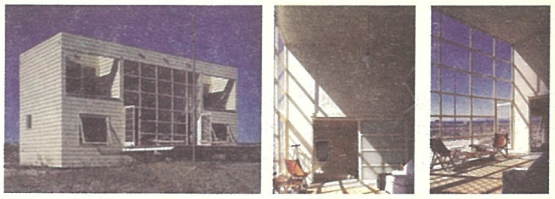
İç Mekan Görünüşleri

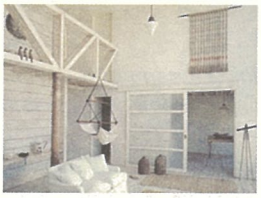
Mimar : Shigeru Ban

Yer : Karuizawa, Nagano, Japonya









Resim-5 "*Klotz Evi*"

İç Mekan Görünüşleri

Mimar : Mathias Klotz

Yer : Playa Grande, Tongoy, Şili

"Sperl Evi"

Sperl Evi, Viyana'nın doğusunda Zurndof-Friedrichshof'da bulunmaktadır (Resim 6). Arazi dar ve uzun parsellere bölünmüştür. Bu parseller bağımsız gruplaşmalarla şekillendirilmiştir. Özel bir mimari konstrüksiyonun varolma ve kullanım tipi ve dar enli ve büyük uzunlukta inşa edilen binalarla meydana gelmiştir. Kavramlar esas alınarak irdelendiğinde;

- Yapı bütünlük fikriyle ele alınmıştır. Mekanlar arasında parçanın parçaya ve parçaların bütüne uyumu vurgulanmıştır. Malzeme ve renk seçiminde de bütünlük söz konusudur.

- Mekanların birbirini izlemesi ve birbiriyle ilişkilendirilmesinde düzenlilik fikrini vurgulamıştır.

- Az sayıda eşya kullanılması ve geometrik formda tasarlanan donatılarla sadelik vurgulanmıştır.

- Mekanlar arasında ki geçişler de duvarlar ve donatılar sınır ögesi olarak kullanılmıştır.

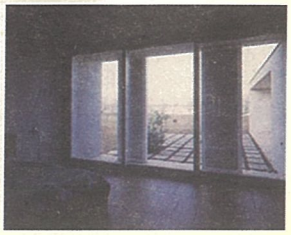
- Yarım duvarlar ve kapısız bırakılan açıklıklarla mekanların birbirine akışı (geçişi) sağlanmıştır.

Resim-6 "Sperl Evi"

İç Mekan Görünüşleri

Mimar : Adolf Krischanitz

Yer : Viyana, Avusturya



SONUÇ

Çalışma kapsamında postmodern ve minimalist tarzda yapılmış 3'er konut örneği iç mekan sınır ögeleri açısından irdelenmiş ve aşağıdaki sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bu irdeleme sonucunda;

- Minimalist mekanlarda 'bütünlük' kavramı görülürken, postmodern mekanlarda 'parçalılık' kavramı görülmüştür.

- Minimalist mekanlarda 'düzen' kavramı esas alınmışken, postmodern mekanlarda 'düzensizlik' kavramı esas alınmıştır.

- Minimalist mekanlarda 'sadelik' kavramı kullanılırken, postmodern mekanlarda 'karmaşıklık' kavramı kullanılmıştır.

- Minimalizm de ki belirginlik, uyum ve mantığın yerini, postmodernizm de soyutlayıcılık, çelişki ve mantık dışılık almıştır.

- Her iki akım da da sınır ögeleri kullanılmıştır. Sınırlayıcılar, minimalizm de sade, şeffaf, renksiz olurken, postmodernizm de karmaşık, kapalı, renkli olmuştur.

- Minimalizm de, sınır ögeleri hafif ve anlaşılır şekilde yerleştirirken, postmodernizm de katı ve anlaşılmaz (karmaşık) şekilde yerleştirilmiştir.

İki farklı tarzda tasarlanmış mekanların irdelenmesi sonucunda, tasarım yaklaşımları ne kadar farklı olursa olsun, iç mekan örgütlenmesinde sınır ögelerinin kaçınılmaz olduğu irdelenen örnekler sonucunda ortaya çıkmıştır. Mekan tasarımında sınır ögelerinin kullanımı, mekanın daha belirgin/özgün ve kişilikli olarak örgütlenmesine neden olmaktadır. Mekanın tarzına uygun olarak mekan bileşen ve ögeleri farklı boyutlarda mekanı biçimlendirmektedir. Bu da mekana kullanım kolaylığı katmakta, mekanı estetik olarak da zenginleştirmektedir. Tüm bu irdelemeler sonucunda, iç mekan tasarımında kullanılan sınır ögeleri mekanları örgütlemede yardımcı olduklarından dolayı gereklidirler ve farklı mimari akımlarda bile aynı amaçlar doğrultusunda kullanılabilmektedirler.

Kaynaklar:

Feierabend, House Without Walls, Minimalism, S : 154-157

Feierabend, Klotz House, Minimalism, S : 190-195

Feierabend, Sperl House, Minimalism, S : 220-225

Ferrario, L. , Milano da Bir Mimar İki Ev, Arredamento 93/4, S: 62-71.

Gür, Ş. Ö; Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-2, Yapı 197/Nisan 98, S:65-73.

Gür, Ş. Ö; Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-3, Yapı 198/Mayıs 98, S: 75-83.

Gür, Ş. Ö; Konut Kültürü, Yem Yayın, 2000.

Hasol, D; Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yem Yayın

Memphis, Bir 'Memphisvari' Mekan, Arredamento 94/12, S : 53-57.

Özdemir, İ; Mimari Mekanın Değerlendirilmesinde Mekan Örgütlenmesi Kavramı, Konutta Yaşama Mekanları, Doktora Tezi, K.T.Ü, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, 1994

Özdemir, İ; Ural, S; Gür, Ş. Ö; 'Yapı Bileşen ve Öğelerinin Mekan Örgütlenmesine Etkileri', II. Uluslar arası Yapı ve Yaşam 91 Kongresi Bildiri Kitabı, 14-19 Mayıs, Bursa, S: 158-186, 1991

Şener, Y; Minimalizm, Tempo, Art Dekor 99, S: 18-20.

Tavşan, F; İç Mekan Stillerinin İncelenmesinde Sistematik Bir Yaklaşım Önerisi, Doktora Tezi, K.T.Ü, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon, S: 86, 2002.

SEFERİHİSAR SIĞACIK KALEİÇİ ANITSAL YAPILARINDAN SIĞACIK MESCİDİ

Özlem ATALAN
Y. Mimar

Maltepe Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

Mescit yapısının restore edilmeden önceki durumu, 1998.

Sığacık, İzmir'in ilçelerinden biri olan Seferihisar'ın kıyı mahallesidir. Seferihisar'a 4 km, İzmir'e 46 km uzaklıkta, İzmir'in güneybatısında, Seferihisar'ın batısında yer almaktadır. Kuzeyinde Urla, güney ve batıda Ege Denizi ile çevrilmiştir. Sığacık Mahallesi Kaleiçi'ne yerleşmiş bir mahalledir. Uzun düz hatlardan oluşan sur duvarları ile çevrelenmiştir. Beş köşeli bir sur ile çevrilmiş olan dış kale ile koyun kuzeybatısında yer alan üç burç ile sağlamlaştırılmış İç Kale, Sığacık Kalesi'ni oluşturmaktadır. Kale içinde ise Sığacık'a özgü geleneksel konutlar yer almaktadır. Kale içi yerleşme eski dokusunu korumuş ve sur dışında çok küçük bir gelişme göstermiştir. Sığacık kale içi dokusu, yöresel mimari özellikleri gösteren ancak fazla gösterişli olmayan yapılardır.

Sığacık Kalesi ve kale içi dokusu Kentsel Sit alanı ve 3. Derece Arkeolojik Sit alanı içerisinde yer almaktadır. Tüm Kale yapısı ve kale içindeki Sığacık Camii, Hamam, Mescit, Şadırvan Yapısı tescil edilmiş yapılardır. Mescit yapısı ise çökmek üzereyken 1999-2001 yılında yapı sahipleri tarafından restore edilmiştir.

Mescit yapısı Sığacık Mahallesi, Koğuş Sokak Sığacık/Seferihisar adresinde, Sığacık Hamamının kuzeyinde, Sığacık Camisinin kuzeybatısında yer alır. Mescit yapısının kitabesi yoktur. Duvar tekniği, kubbe geçişlerinde kullanılan sade pandantifler nedeniyle 16. yüzyılda inşa edildiğini söylemek mümkündür (01/10/1998 yılı 7543 sayılı tescil fişi). Mescit, kare planlı tek kubbeyle örtülü bir yapıdır. Yapı, güney ve doğu yönünden kesme taş blokları ile örtülmüş bir bahçe duvarı ile çevrelenmiş ve genel olarak kırma taş malzemeyle inşa edilmiştir. Özellikle köşelerde Teos'dan getirilen devşirme taşlar kullanılmıştır. Kuzey cephede var olan asıl giriş, binaya daha sonra yapılan ek bölüme geçişi de sağlamaktadır. Yapının harim bölümünde duvar kalınlığı 0.70 m, kuzey bölümde yer alan ek yapının duvar kalınlığı 0.50 m'dir.

Yapının restorasyon yapılmadan önce konut olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle yapıda bölme duvarlar ile oda, mutfak ve tuvalet mekanları yaratılmıştır. Kare planlı harim de, tuğla malzemeyle örülmüş kubbeye geçiş sade pandantiflerle sağlanmaktadır. Kubbenin duvarla birleştiği bölümde ise, kirpi saçak kullanılmıştır. Restorasyon yapılmadan önce güney cephede ortada mihrap nişinin taşıntısı, iki yanında sonradan kapatılmış 1.00 m genişliğinde, 1.70 m yüksekliğinde kapı vardı.

köprü

Mescit yapısının restorasyondan sonraki güney cephesi, 2002.

Doğu cephesinde mevcut olan 0.70 m genişliğinde 1.70 yüksekliğindeki girişin sol yanında, sonradan açılmış 1.00 m eninde 1.70 m yüksekliğinde ikinci bir giriş bulunmaktaydı. Restorasyondan önce duvarlar ve pandantiflerde yer yer sıva izleri görülmekteydi. Yapının harim kısmı briket duvarla bölümlere ayrılmıştı.

Yapının 1998 yılında restore edilmesi esnasında, yapının içinden molozlar çıkartılmış sonradan yapılan bölme duvarlar yıkılmıştır. Mihrap nişinin her iki yanında yer alan kapatılmış kapılar restorasyondan sonra tekrar açılmıştır. Doğu cephesinde sonradan açılmış 1.00 m eninde, 1.70 m yüksekliğinde ikinci bir giriş restorasyondan sonra kapatılmıştır. Yapının zemin kotu düşürülmüştür; içerisindeki sıvalar sökülmüş; içindeki ve dışındaki taş molozlar temizlenmiştir. Restorasyondan önce, yapının batı duvarında yer alan yuvarlak kemerli niş ve sonradan örülmüş yuvarlak kemerli pencere ancak içeriden algılanmaktaydı. Örülmüş pencereler restorasyondan sonra tekrar açılmıştır. Kuzey yönünde eklenmiş ek binanın ahşap döşemesi ve sıvaları sökülmüştür; içi dalgalı olarak tekrar sıvanmıştır. Mescidin içinde ve çevresinde toprak seviyesi oldukça yükseldiği için, yapının özgün zemin döşemesi kaybolmuştur. Zemine beton dökülüp tesviye edilmiş; zemini taş kaplanmıştır. Dış cephedeki taşlar temizlenmiş, kubbe üzerinde yer alan alaturka kiremitler yenileriyle değiştirilmiş, pencereleri takılıp demir ferforje parmaklıklar yerleştirilmiştir. Yapının kubbesi üzerinde bulunan alaturka kiremitler, yenileriyle değiştirilmiştir.

Restorasyondan sonra yapının bahçesi yeniden düzenlenmiştir. Bahçe zemini taş kaplanıp, yer yer ağaçlar dikilmiştir. Yapının bahçe duvarı taş duvar olarak yeniden örülmüş ve üzerine demir parmaklıklar yerleştirilmiştir. Yapının restorasyonundan sonra yapıya yeni bir işlev getirilmemiştir. Kilitli durumda olan yapının dini yapı olmasından ötürü Kültür Bakanlığı tarafından kullanım sınırlaması getirilmiştir. Mescit yapısı 01.10.98 gün ve 7543 sayılı karar ile Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından tescillenmiştir. Kültür ve Turizm Bakanlığı Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulunun 13-14.03.1986 gün ve 2136 sayılı kararında Sığacık Kalesi surları, Sığacık Camii, hamam, şadırvan tescil edilirken mescit yapısı tescil edilmemiştir. Yapıda özel bir şahıs tarafından restorasyon çalışmaları başlatılacağı zaman, şahsın başvurusu üzerine yapı 1998 yılında tescillenmiştir.

Kaynaklar:

(1) Atalan, Ö. Seferihisar.Sığacık Tarihi Çevre Araştırması, Yüksek lisans tezi; DEÜ Fen Bilimleri Enstitüsü; 2003, İzmir.

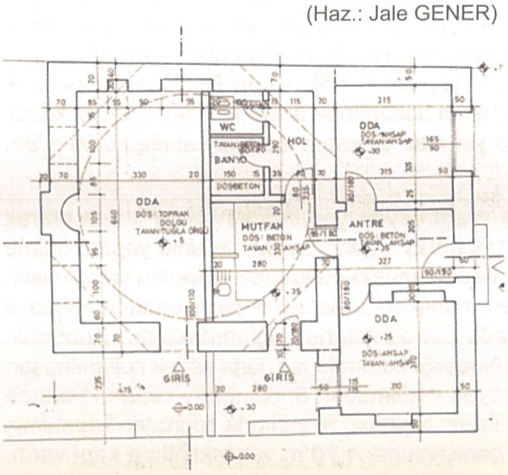
(2) Bakır, S. "Sığacık Kalesi ve yerleşme dokusu koruma ve rehabilitasyon denemesi " Yüksek lisans tezi; DEÜ Fen Bilimleri Enstitüsü; 1984, İzmir

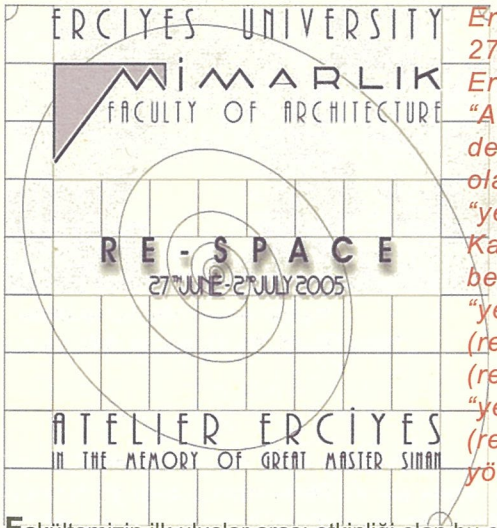
(3) Piri Reis. (1935). Kitab-ı Bahriyye (Y. Senemoğlu). İstanbul, T.T.K yayını.

(4) Wiener, M. (1962). Istanbuler Mittellungen 12,1962.

Mescit rölöve projesi planı

(Haz.: Jale GENER)





Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde, 27 Haziran-2 Temmuz 2005 tarihleri arasında "Atölye Erciyes" adıyla Uluslararası bir Yaz Okulu düzenlenmiştir. "Atölye Erciyes"in amacı, farklı kültür ve alanlarda bilgi, deneyim ve yeni fikirleri paylaşmaktı. UIA'nın bir uzantısı olarak yapılan çalıştayın teması MEKAN kavramının "yeniden" (re-öneki yoluyla) işlenmesi olarak belirlenmişti. Katılımcılardan alt başlıkları belirlemekte özgür olmaları beklenmekle birlikte, "yeniden yapılandırmak" (re-structure), "yeniden oluşturmak" (re-build), "yeniden keşfetmek" (re-invent), "yerine koymak" (re-place), "yeniden kurmak" (re-construct), "yeniden işlevlendirmek" (re-functioning), "yeniden düzenlemek" (re-organize), "yeniden üretmek" (re-produce) v.b başlıklarda mekanı yeniden okumaya yönelik çalışmalar yapmaları beklenmiştir.

Fakültemizin ilk uluslar arası etkinliği olan bu çalıştaya, Yunanistan, Norveç, Avusturya, ABD, Almanya, Japonya ve ülkemizin çeşitli kentlerinden gelen katılımcılar, ulusal atölyeleri de içeren bir paylaşım ortamı gerçekleştirdiler.

Çalıştay'ın ana teması olan "yeniden-mekan" kavramını özellikle Kayseri kent mekanının yeniden okunmasına yönelik çeşitli projeler gerçekleştirerek yorumlayan katılımcılar 8 farklı atölye oluşturdular:

1. ATELIER "RECURRENCE-ANAMORPHOSIS"
Nikos Georgiadis, Konstantin Kakogiannis (Atina-Yunanistan)

2. ATELIER "RESEPTIVENESS AND RESPONSE"
Oddvar Loekse (Oslo Mimarlık Okulu-Norveç)

3. ATELIER "DARSIYAK"
Gonca BÜYÜKMIHÇI, Hale KOZLU (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)

4. ATELIER "MIRROR"
Yeşim ÜNAL ALEMDAR, Ferda DEDEOĞLU (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)

5. ATELIER "ELIA KAZAN IN GERMIR"
Şeyda Güngör Açıkgöz-Şirvan Güneri (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)

6. ATELIER "SINASOS"
Ahmet UZEL, Aslı ÖZBAY, Fatih KESGÜN (Kapadokya, Türkiye)

7 ATELIER "MUSICAL MUSEUM"
Nejdet TEYMUR

8. ATELIER "THE REPRODUCTION OF AURA"
Sonja HNILICA (Viyana Teknik Üniversitesi, Avusturya)

"ATÖLYE ERCİYES"

Beyhan BOLAK HİSARLIGİL
Y. Mimar., Organizasyon Sekreteri

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

okuldan

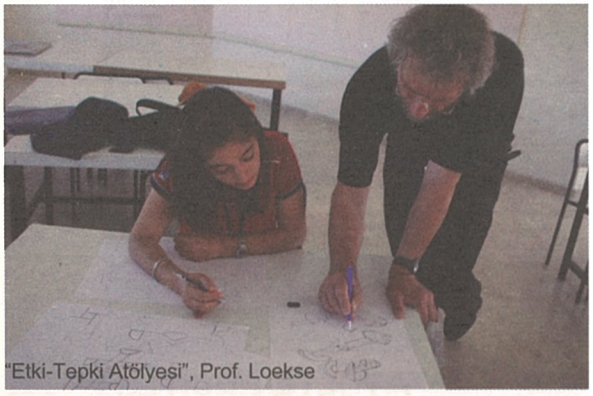
"Tekrar ve Yeniden-BiçimAtölyesi",
Nikos Georgiadis, Konstantin Kakogiannis

1. ATELIER RECURRENCE-ANAMORPHOSIS
(Tekrar ve Yeniden-Biçim Atölyesi)

Nikos Georgiadis, Konstantin Kakogiannis

Tekrar veYeniden-Biçim Atölyesi, öğrencilere, mekansal düşünmeyi tanıtmayı ve doğal mekanı soyut fikirlerin üzerine uygulanabildiği boş bir kanvas olmanın ötesinde, bir tasarım aracı olarak ele alabilmelerinin yolunu göstermeyi amaçlamıştır. Uygulamada öğrencilerin fiziksel, bedensel, gündelik deneyimlerini ile düşsel fantazilerini kaydederek, başlangıçta ölçekten ve gerçekçilikten bağımsız olarak, serbest biçimsel çağrışım alanları, yeniden biçimlenme alanları, biçimsel benzerlikler ve çakışmalar, biçimsel sürekliliği olan alanlar, tüm ölçekler boyunca yerleşim, fantazi, esinlenme, alışkanlık ve sürpriz karşılaşmalar önermeleri beklenmiştir. Öğrencilerin soyut mekana uyarlanacak senaryolar yerine, haritalama, eskiz yapma, herhangi bir gerekçe ya da biçem kaygısı taşımayan henüz hayal edilememiş yapılar önerebilecek mekansal sorular sormaları ve mekana ait özleri keşfetmeleri beklenmiştir.

2. ATELIER "RESEPTIVENESS AND RESPONSE"
(Etki-Tepki Atölyesi)
Oddvar Loekse



"Etki-Tepki Atölyesi", Prof. Loekse

Bireysel yaşamımızda deneyim edimi varlığımızın algısal yönünün merkezinde yer alır. Kendimizi ne dereceye kadar mesleki anlamda bireylere dönüştürebiliyoruz? Duyularımızın aktif olarak kullanımını geliştirmeyi sürdürmek bunun önemli göstergelerinden birisi olabilir mi?

Yaşamımız ilerledikçe görmenin yanında "bakmak" da önem kazanmakta... Yalnızca duymuyoruz, dinliyoruz... Hatta "görsel okuma" için bir uzmanın müzik dinlemek için başvurduğuna benzer yöntemler bile geliştiriyoruz. Algısal duyarlılığımıza gösterdiğimiz hassasiyet hareketsiz kalan kasların zayıflaması gibi giderek yok olabilir. Dolayısıyla bu atölye bu duyarlılığın geliştirilmesini amaçlayarak, öğrencilerin bakmak ve görmek ilişkisini kurabilecekleri bedensel deneyimleri eskiz çalışmaları ve modellerle desteklemiştir.

3. ATELIER "DARSIYAK" (Atölye Darsiyak)

Gonca BÜYÜKMIHÇI, Hale KOZLU

Derevenk vadisine yönlenen Darsiyak/Kayabağ köyü geçmişte küçük bir Osmanlı Rum ve Türk yerleşmesidir. Köyün kültür ve doğa varlıklarının tespiti ve kentsel doku analizlerinin yapılması, atölye çalışmasının konusunu oluşturmaktadır. Bu atölye çalışmasının amacı, doğa ile iç içe gelişmiş olan bu yerleşimin yerel kimlik özelliklerini araştırmak ve günümüz mimarlık ve kent plancılığına referans verecek özelliklerini vurgulamak olmuştur.

4. ATELIER "MIRROR" (Ayna Atölyesi)

Yeşim ÜNAL ALEMDAR, Ferda DEDEOĞLU

Bugünün Kayseri'sinde yapıların bir çoğu, çok belirgin olarak belli bazı taklitlerin esiri olmuştur. Bu, içerikten yoksun, yeniden üretilmiş, anlamı değiştirilmiş, biçimci öykünmenin oluşturduğu imgeler, tıpkı aynadaki görüntünün arkasında bir şey varmış hissine kapılmamız gibi bizi yanıltır. Kentin bir çok yerinde görünmeyen aynalar var sanki; aynaların bir tarafında yüzyılların mirası tarihi yapılar, diğer tarafında ise bunların biçimsel tekrarları... Kentliler genellikle bu aynaların varlığından habersiz, tarihi eşzamanlı deneyimleme imkansızlığının burukluğunu fark edemeden, aynanın bu tarafında yaratılan imgeleri gerçek olarak algılayarak hayatını sürdürmektedir. Oysa "yansıtabilirliğinden başka bir şeyi olmayan ayna" anlamları değiştirip dönüştürerek aldatmaktadır. Biçimci tekrarlar ile yaratılan imgeler, zamanın aurasını ve anlamlarını kaybetmiş, yeni anlamlar üretmekten ise uzak kalmışlardır.

Aynadaki basit yansımalar ve özgün olan ile kurulan dolaysız ilişki, kullanıcı için kolay çağrışım yaratır. Oysaki ayna, bir arayüz, insan aklının bir benzetmesi olarak daha gelişmiş imgeler yaratmalıdır. Bu yüzden yansımanın amacı, basit taklit olmaktan daha çok "özün diğerinde kendini bulması (kaybetmesi)" anlamında öykünme (mimesis) şeklinde olmalıdır. Bu bakış açısı ile Erciyes'e bakarak Süleymaniye'yi yaratan Büyük Sinan değil miydi?

Bu çalışmada Kayseri içinde olduğu varsayılan aynaların bulunmasıdır amaçlanan. Bu aynaların, kentin, biçimlerin bir oyun bahçesi olmasında önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Öğrencilerin, öykünmeci bir şekilde yansıyan az sayıdaki (!) iyi örnekleri bulması beklenmiştir.

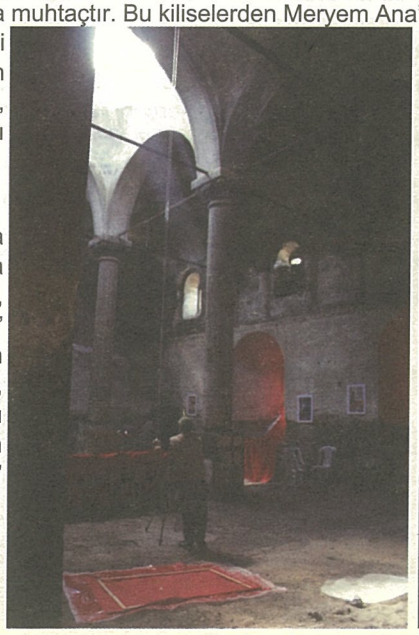
5. ATELIER "ELIA KAZAN IN GERMIR" (Germir'de Elia Kazan Atölyesi)

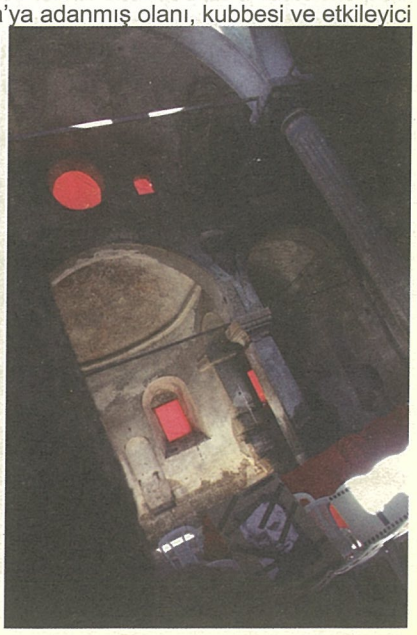
Şeyda Güngör Açıkgöz-Şirvan Güneri

19. yüzyıl Kayseri'sinde önemli bir sayfiye yeri olan Germir yakın zamana kadar "bağlık, bahçelik bir köy" iken bugün Kayseri kent merkezine bağlı bir mahalledir. "Konaklar" olarak değiştirilen adı, halkının basvurusu ile tekrar eskisi gibi "Germir" e dönüştürülmüştür. İsim, Ermenicede "kırmızı" anlamına gelen "garmir"den türetilmiştir.

1893'de Germir'de 450 Rum, 220 Ermeni ve 110 Türk konutu olduğu belirtilmektedir. 1900'lerin başında nüfusu 6000 olan köyde kreş benzeri bir bakımevinden lise hazırlık bölümüne kadar çeşitli öğretim merkezleri ile 200 kitap içeren bir kilise kütüphanesi bulunuyordu. Yerleşimde 2 Rum kilisesi, 1 Ermeni Kilisesi bulunuyordu. Bugün, Ermeni Kilisesi'nin büyük bölümü yıkılmış olup apsisi ve bazı duvarları ayaktadır. Rum kiliseleri özgün şemalarını anlatacak kadar ayakta olmakla birlikte onarıma muhtaçtır. Bu kiliselerden Meryem Ana'ya adanmış olanı, kubbesi ve etkileyici çan kulesi ile dikkat çeker. Germir'i karşı yamaçtan seyreden ve yerleşimin girişinde sizi karşılayan yapı, çalışmanın üzerinde yoğunlaşacağı mekandır.

Bu atölye; ailesi Germir'den Amerika'ya gitmiş olan yönetmen Elia Kazan adına düzenlenecek bir sinema müzesi, sözkonusu kilisenin "yeniden kullanımı" için bir araçtır. Böylece yapının korunması ve yaşatılması sağlanırken, yerleşim, bir zamanlar sahip olduğu kültür hayatına kendi toprağından çıkmış bir insanın adıyla, "yeniden" kavuşacaktır.





"Germir'de Elia Kazan Atölyesi"

"Müzik Müzesi", Nejdet Teymur

"Aura'yı Yeniden-Üretmek", Sonja Hnilica

6. ATELIER "SINASOS" (Atölye Sinasos)

Ahmet UZEL, Aslı ÖZBAY, Fatih KESGÜN

Mustafapaşa Bölgesi'nin (Sinasos) kullanımı sırasında oluşan olumsuz koşulların kullanım ve koruma dengesini yeniden düşünerek, gereksinimlerin yeniden irdelenmesiyle bölge kimliğinin korunabilmesi için gereken doğru koşulların sürdürülebilmesini sağlamak amaçlanmıştır.

7. ATELIER "MUSICAL MUSEUM" (Atölye Müzik Müzesi)

Nejdet TEYMUR

Müzik, sanat dalları arasında, hem en popüler olanıdır, hem de en karmaşık ve zengini. Müzikte 8 nota ve 5 paralel çizgi ve değişik enstrümanlarla, sonsuz çeşitlilik üretilebilir: solo / düet / kuartet / ..., orkestra, halk türküsü, ağıt, oratoryo, jazz, pop, opera, konçerto, ... üretilir — hem de değişik zaman ve kültürlerde, değişik amaçlar için. [Dil de öylesi: 28 harf ve birkaç gramer kuralı ile yüzlerce yerel dil, ve de sonsuz çeşitlilik üretilebilir: konuşma, yazma, edebiyat, şiir, aşk mektubu, küfür, politik manifesto, felsefe, bilimsel metin, haber, ... üretilebilir.]

Proje Seçenekleri:

1.Dinleyeceğiniz BACH ve/ya BEATLES çeşitlemelerinin sizde uyandıracağı görsel ve duygusal imajların mimari yansımaları

2.FORTE çizgilerini kullanarak, mimari cephe ve/ya plan denemeleri

3.Re- / Re: / .... den çıkarak, Te/Te/Te/TeKRAR temalı çeşitlemeler

4.ya da, ...

5.Müziksel ve/ya sanatsal ve/ya grafik çeşitlemeler

6.ya da ..... istediğiniz başka bir deneme ....

8. ATELIER "THE REPRODUCTION OF AURA" (Atölye Aura'yı Yeniden-Üretmek)

Sonja HNILICA

Bu atölye Walter Benjamin'in 1935'te yayımlanan "Tekniğin Yeniden-Üretim Çağı'nda Sanat Yapıtı" adlı başyapıtından yola çıkarak, mimarlık ve yapılı çevrede otantik karakterin sosyal açıdan inşasını araştırır. Benjamin'in orjinal ifadesini revize ederek, pek çok çağdaş çoğaltma teknikleri gibi fotoğrafın da gerçekten de sanat yapıtın aurasını yoğunlaştırarak yerin özgünlüğünü güçlendirdiği düşünülebilir. Aura ve otantikliği yeni bir anlayışla ele alan bu atölye, günümüz mimarlığında aura içeren kesitleri Peter Zumthor ve diğer çağdaş minimalistlerin çalışmalarını kapsayan mimarlık yapıtların yanında tarihi örnekler üzerinden de tartışmaya açmıştır. Benjamin'in düşünceleri Dean MacCannell, John Urry ve Scott Lash'in turistik bakış ve çerçeveleme üzerine geliştirdiği çalışmaları da içeren turizm kuramları ile ilişkilendirilmiştir. Sanat yapıtına benzer algısal ve organik bütünler olarak kentsel konumların ve yerin özelliğini öne çıkarmada öncekilerin katkısı gibi konuların öğrenciler tarafından ilişkilendirilmesi beklenmiştir.Bu bağlamda atölye, otantikliği soyut tartışmalardan kurtarıp, yaşam gerçeği içerisine taşımak için, Kayseri'deki mevcut bir yapının yeniden programlanarak yöre ve dışındaki kullanıcıya yönelik olarak yeniden programlanmasıyla, cerrahi müdahalede bulunmak hedeflenmiştir. Amaç, bilindiği anlamıyla çizerek tasarımlar yapmak yerine, kültürel yorum için gerekli olan minimal müdahaleleri yapmaktır.

"Mimarlık ve 11. Boyut", Serkan Anılır

"Müzik Müzesi", Nejdet Teymur

KONUŞMACININ KÖŞESİ

8 atölyenin yanısıra çalıştay haftası boyunca 1'er saatlik sunuşlar yapılmıştır:

- **Re-Thinking Architectural Paradigm of Seljuk Period in Kayseri** (Kayseri'de Selçuklu Dönemi Paradigmasını Yeniden-Düşünmek)

Sencer Erkman, Hakan Hisarlıgil, Beyhan Bolak Hisarlıgil

- **The Interpretation and Construction of John Heyduk's "Security"** (John Heyduk'ün "Güvenliği"nin İnşası ve Yorumlanması)

Oddvar Loekse (Norveç)

- **Re-'Modern'; Discussing and Celebrating Modernity Phenomenon, By Sümerbank Kayseri Settlement** (Yeniden-Modern: Modernite Fenomenini Sümerbank Kayseri Yerleşimi Yoluyla Tartışmak)

Burak Asiliskender, Neşe Yılmaz, Seven Gözübüyük, Gözde Gürler

- **Re-Built/ Re-Invent/ Re-Structure** (Yeniden-İnşa Etmek/ Yeniden-Keşfetmek/ Yeniden-Yapılandırmak)

Aydan Volkan (İstanbul)

- **Musical Museum** (Müzik Müzesi)

Necdet Teymur

- **Architecture And The 11th Dimension** (Mimarlık ve 11. Boyut)

Serkan Anılır (Japonya)

- **Rethinking the Task of Architecture** (Mimarlığın Görevini Yeniden-Düşünmek)

Beata Sirowy (Norveç)

10'u yabancı 75 öğrencinin katılımıyla gerçekleşen Atölye Erciyes'te, öğrencilerin ve öğretim elemanlarının farklı birikimlerini birbirlerine aktardıkları, güzel dostluklar kurdukları, hem öğretici, hem de eğlenceli bir ortamı paylaştıkları bir haftayı yaşadık. Bu yaz okulunu Mimarlık Fakültesi'nin bir geleneğe dönüştürmesi konusunda bütün Fakülte elemanlarına çok iş düşmekle beraber organizasyonu gerçekleştirmek için hepimizi yüreklendiren dekanımız Prof. Dr. Sevgi LÖKÇE'ye herkes adına teşekkür etmek isterim...

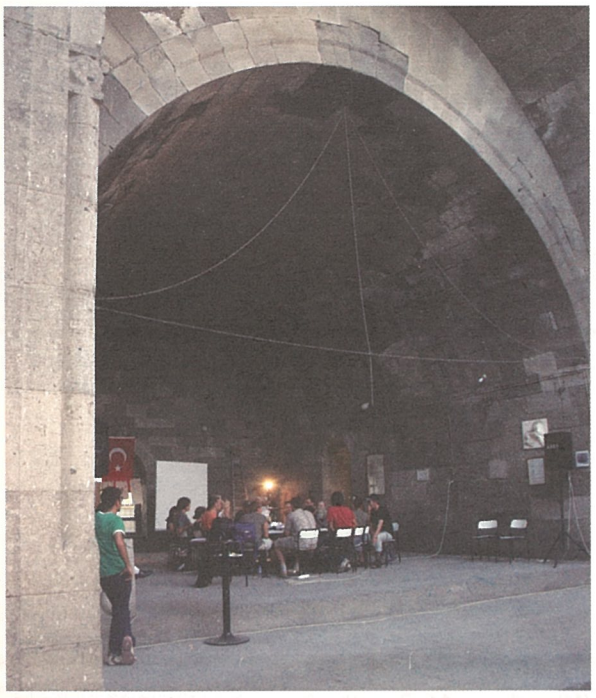
bolakb@erciyes.edu.tr

okuldan

GEVHER NESİBE MEDRESESİ'NDE 10 GÜN

Burak ASİLİSKENDER
Y. Mimar, EUMK Danışmanı

Erciyes Üniversitesi
Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü

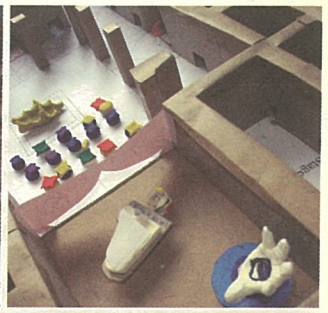


Erciyes Üniversitesi Uluslararası Ofis Gençlik Programı ve Erciyes Üniversitesi Mimarlık Kulübü tarafından yürütülen proje ile, T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Avrupa Birliği Eğitim ve Gençlik Değişimi Programı kapsamında, 24 Ağustos–02 Eylül 2005 tarihleri arasında, Gevher Nesibe Medresesi'nde, Mimarlık Kültürü ile ilgilenen gençler için, "Anıt ve Kent; Gevher Nesibe Medresesi ve Çevresini Yeniden Düşünmek(The Monument and The City; Re-Thinking the Gevher Nesibe Madrasa and Its Milieu)" başlıklı uluslar arası bir çalıştay gerçekleştirilmiştir.

Çalıştayın ev sahipliğini yapan EUMK -Erciyes Üniversitesi Mimarlık Kulübü-, mimarlık ya da kentsel tasarım eğitimi alan, almak isteyen veya almış tasarımcılarla işbirliği yapmak isteyen bir organizasyondur. Kuramsal ve alan çalışmaları düzenleyerek, mekanı ve toplumun sosyal yapısını kavramayı ve mimarlık/kentsel tasarım mesleklerine ilgi duyan herkese mesleği tanıtmayı amaç edinmiştir. Bu yaklaşımla oluşturulan ve toplumsal, ekonomik ve teknolojik değişimlere bağlı olarak, sürekli yenilenen kentsel mekan ve anıtlar üzerine bir tartışma platformu oluşturma hedefi taşıyan etkinliğe, Polonya, Estonya, İtalya, KKTC ve yurt içinden 47 kişinin katılımı sağlanmıştır.

Etkinliğin ana temasını oluşturan anıtlar; tarihi yapılar, her ne kadar, kendini sürekli yenileyen zamana ve değişimlerine karşıt olarak algılansa da, aslında değişimin doğrudan yaşayan ve çevresine yaşatan merkezler konumundadır. Dolayısıyla, somut olarak değişime uğramasalar da, anlamsal çıkarımları, eski değerlerini yitirmeden, üst üste katmanlaşarak sürekli yenilenmektedir. Etkinlik, bu kavramsal yaklaşımdan hareketle, Kayseri'de yaşayan tasarımcı gençleri uluslar arası akranlarıyla bir araya getirerek, kentler, anıtlar, kimlik, süreklilik ve değişim kavramları üzerinde düşünmeye ve tartışmaya yönlendirmeyi hedeflemiştir.

13. yüzyılda inşa edilen Kayseri Gevher Nesibe Medresesi ise, kentlerdeki kültürel mirasın korunması ve yaşanır kılınması için yapılacak tartışmaların alan çalışma konusu olarak seçilmiştir. Medrese, günümüzde Kayseri'de Yenice Hacı İkiz Mahallesi olarak da bilinen kent merkezinin içinde yer alan Mimar Sinan Parkı'nın içerisindedir. İnşasına 1204 yılında, Melike Gevher Nesibe Sultan'ın vasiyeti ile babası Selçuklu hükümdarı II. Kılıçarslan tarafından başlanılan medresenin hastahane; Şifaiye kısmı 1206'da hizmete açılmıştır. 1210- 1219

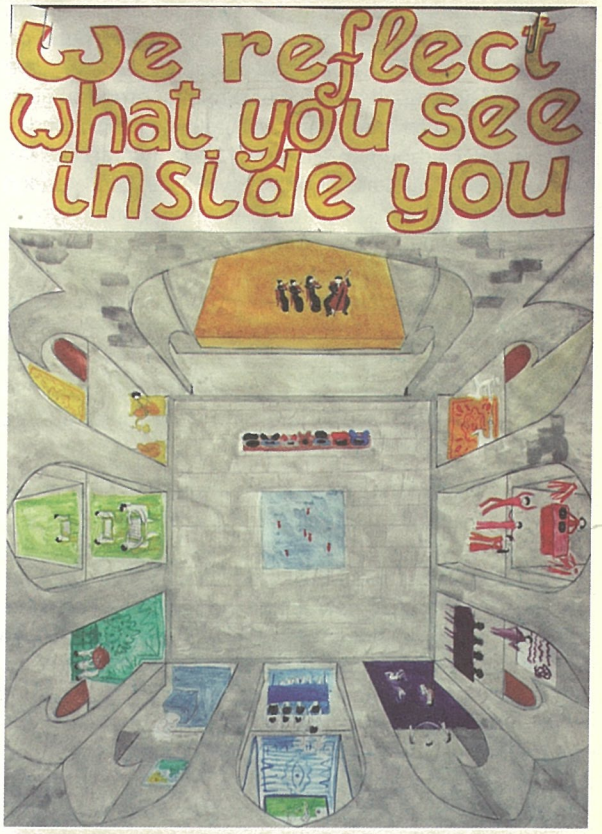


yılları arasında Şifaiye kısmının sağ yanına, Gevher Nesibe Sultan'ın diğer erkek kardeşi ve Selçuklu Hükümdarı İzzettin Keykavus tarafından Tıp Medresesi; Gıyasiye kısmı ilave edilmiştir. Medrese, üstü açık avlulu ve dörder eyvanlı iki medrese ile Gevher Nesibe Sultan'a ait bit türbeden oluşmaktadır. Türbe, Gıyasiye diye adlandırılan tıp medresesinin içinde yer almaktadır. Medrese, dünyanın aynı anda hem tıp eğitimi hem de hastahane hizmeti verilen ilk yapısı olarak bilinmektedir.

Medresenin en özgün bölümlerinden biri ise taç kapısıdır. Sayısız Selçuklu bezemeleriyle süslenmiş taç kapının mukarnasında aynı zamanda bir kadın yüzü işlenmiştir.Özgün geometrik bezemelere sahip taç kapı, Anadolu'da 13.yy başlarında inşa edilmiş yapıların ilk örneklerinden birisidir. Her taşıyla kadına ve aşka övgünün eseri olan medrese, Selçuklu mimarisinin bütünündeki keskin hatları, net ve pürüzsüz yapısı, kadına özgü zarafetle bütünleşmiş ve bir abideye dönüşmüştür.

Medresenin içinde konumlandığı Mimar Sinan Parkı, 1973 İmar Planı düzenlemesiyle yok edilen Çandır Mahallesi olarak bilinen konut dokusunun yerine yapılmıştır. Aslında Medrese'yi kentsel mekanda daha okunur hedefi taşıyan bu uygulama, zaman içinde bir anıt olarak Gevher Nesibe Medresesi'nin, kültürel bir varlık olarak yaşamasını sağlamak yerine, onu zaman içinde donduran ve kullanıcısından uzaklaştıran, yalıtılmış bir çevrede sergilenen bir simgeye dönüşmesine sebep olmuştur; medrese, çevresinden soyutlanmasıyla, her geçen gün toplum tarafından daha az kullanılan mimari bir ögeye dönüşmeye başlamıştır. Ayrıca, parkın çevresini kuşatan Hiton Oteli, Defterdarlık Binası gibi yüksek katlı binalar, Gevher Nesibe Medresesi'nin kent içinde okunmasını güçleştirmektedir.

Çalıştay'da, kentsel mekandaki bu okumalar ışığında hem Medresenin yeniden işlevlendirilmesi hem de kentsel mekanının yeniden düzenlenmesi için fikir projeleri üretilmesi hedeflenmiştir. Bu amaç için, Estonya ve Polonya'dan gelen katılımcılar, kendi ülkelerinde benzer nitelikteki anıtlara ait koruma ve yeniden kullanma deneyimlerine ait seminerler sunmuşlardır. Benzer bir yaklaşımla, etkinliğe ev sahipliği yapan EUMK de Kayseri kent kültürünün önemli bir ögesi olan Selçuklu yapıları hakkında bir bilgilendirme toplantısı düzenlemiştir. Bu toplantıların ardından, "anıt kavramı" çok yönlü olarak tartışmaya açılmış, anıtlar ve kent kimliklerindeki konumları, örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Anıtların,



kentsel mekanla ve yaşayanla bütünleşmeden yaşamasının neredeyse imkansız olduğu bilinciyle, Gevher Nesibe Medresesi özelinde öneriler sunulmuştur.

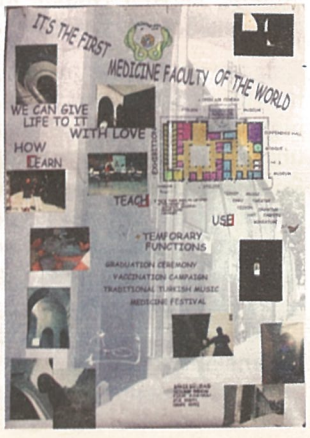
Tartışma atölyelerinde ayrıca, bir dönemin koruma yaklaşımına bağlı olarak üretilen ve yapıyı adeta bir müze ortamında, çevresinden soyutlayarak sergileyen çevre düzenlemesi yerine, günün her saati içinde farklı etkinlikler olan, parkı ya da medreseyi ziyaret edenlerin kişisel mekan deneyimlerine bağlı olarak kendi kendilerine çözümler ve eylemler oluşturacak bir çevre düzeninin gerekliliği üzerinde durulmuştur. Örneğin; Mimar Sinan Parkını saran araç trafiğinin, hem parkın hem de medresenin kullanımına bir engel olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. Günümüzdeki mevcut düzenin, araç trafiğinin hem Hilton Oteli önünden hem de Kurşunlu Camii önünden koparılarak, Cumhuriyet Meydanı, Sahabiye Medresesi, Kale ve Kapalı Çarşı akslarından yaya kullanıcılarla parkın ve medresenin buluşturulması düşünülmüştür. Ayrıca, yapının çevresinin, çağdaş malzemelerle ve olabildiğince farklı geometrilerde üretilmiş kent mobilyalarıyla donatılması düşüncesi ortaya çıkmıştır. Böylece, gelen ziyaretçilerin, hem kentsel mekanı hem de medreseyi daha fazla deneyimlemesi sağlanabilir. Ayrıca, araç trafiğinden kısmen de olsa koparılan park, özellikle çocuklar, yaşlılar ve özürlüler için daha güvenli hale dönüşebilir gibi fikirler üretilmiştir.

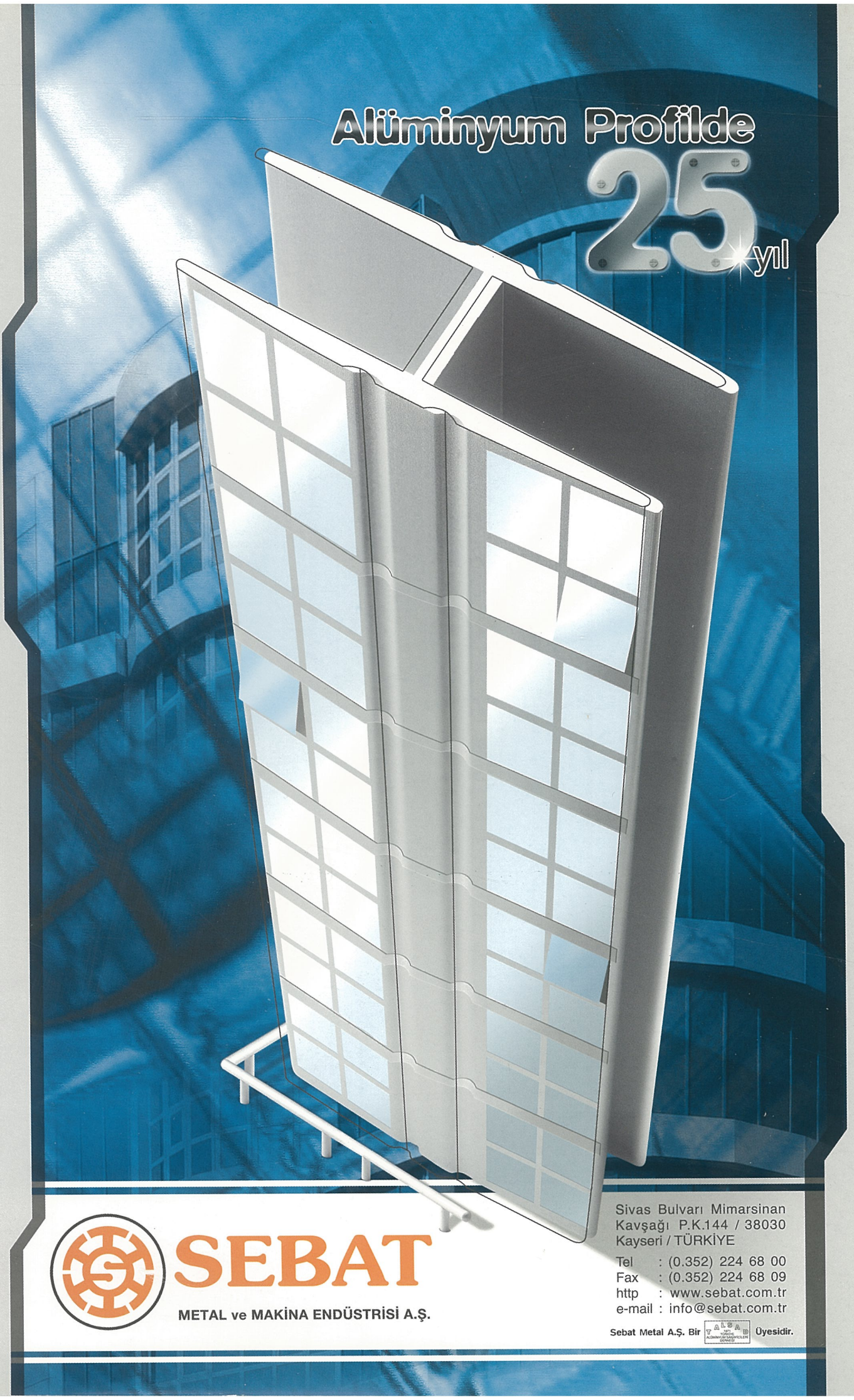
Elbette, sadece medrese çevresinin yeniden düzenlenmesi bir "anıt " olarak Gevher Nesibe Medresesi'nin kentsel mekandaki önemini vurgulamaya yeterli değildir. Günümüzde Tıp Tarihi Müzesi olarak kullanılan yapının, bu işlev dışında -tıpkı çevresinde olduğu gibi- yeni eylem tanımlarına ihtiyacı bulunmaktadır. Atölyelerde, çalıştaya katılanlarca oldukça mistik olarak tanımlanan mekanlarında kullanıcılarla ve dolayısıyla kentin günlük yaşamıyla doldurulması gerekliliği fikri ortaya çıkmıştır; medresenin her iki avlusunda hem birbirinden bağımsız, hem de birbiriyle bağlantılı bir çok yeni eylem tanımlanabilir. Medresenin mimarlık kültürü içindeki konumundan dolayı, bugünkü Tıp tarihi Müzesi kullanımı, medrese bütünü yerine daha sınırlı mekanlarda ve çağdaş müzecilik anlayışına bağlı olarak yeniden düzenlenmelidir; Avlular ve eyvanlar, kentliye sürekli yenilenen çeşitli sergiler, gösteriler sunulan mekanlar olarak ya da serbest resim, elişleri gibi halka açık derslerin verildiği açık atölyelere dönüştürülebilir. Medrese, farklı bir çok sergiye, dinletiye, konferansa ya da buluşmaya ev sahipliği yapabilir, ya da yapım amacına uygun olarak, yeniden bir sağlık merkezi olarak kullanılabilir gibi yaklaşımlar üzerinde durulmuştur.

Çalıştay kapsamında, fikir atölyelerine paralel olarak Estonya, Polonya ve Türkiye'den katılan grupların önderliğinde kültürler arası bir buluşma ve etkileşim ortamı oluşturmak için, dil atölyeleri, her ülkenin kendi kültürünü tanıttığı ülke geceleri ve çalışmayı yönlendirmek için Kayseri kent merkezindeki Selçuklu anıtları başta olmak üzere, Gesi, Ağırnas, Germir, Tavlusun, Göreme, Avanos ve Ürgüp'e geziler düzenlenmiştir.

Gevher Nesibe Medresesi'ndeki 10 günlük yoğun çalışmalar sonucunda üretilenler, etkinliğin son gününde halka açık bir sergiyle tüm Kayseri ile paylaşılmıştır. "Anıt ve Kent; Gevher Nesibe Medresesi ve Çevresini Yeniden Düşünmek" çalıştayı, mimarlık kültürü ile ilgilenen gençler arasında sadece tasarım merkezli bir buluşma olmak yerine, farklı kültürlerin ve "anıt" kavramı üzerinde farklı yaklaşımların, Birliğe katılım sürecinde oluşturulmaya çalışılan ortak Avrupa kültürünü anlamaya ve yorumlamaya yönelik sosyal bir tartışma ve fikir üretme atölyelerinden oluşan bir gençlik buluşması niteliğinde gerçekleşmiştir.

http://eumk.erciyes.edu.tr




Alüminyum Profilde
25 yıl
SEBAT
METAL ve MAKİNA ENDÜSTRİSİ A.Ş.
Sivas Bulvarı Mimarsinan
Kavşağı P.K.144 / 38030
Kayseri / TÜRKİYE
Tel : (0.352) 224 68 00
Fax : (0.352) 224 68 09
http : www.sebat.com.tr
e-mail : info@sebat.com.tr
Sebat Metal A.Ş. Bir TALAB Üyesidir.

aluset PANCUR MANUEL VE UZAKTAN KUMANDALI PANJUR SİSTEMLERİ

KATLANABİLİR CAM BALKON KAPAMA SİSTEMLERİ

ALBERT GENAU Concept

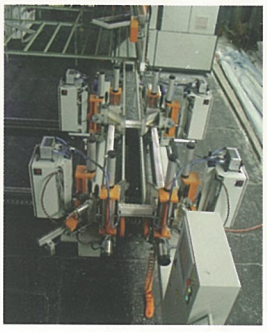
özerpan winsa ürünlerini yüksek teknoloji ve üstün kalite ile üretiyor

özerpan®

CAM. PVC PEN. KAPI PANCUR SİST.SAN.TİC.LTD.ŞTİ.

winsa®

PVC PENCERE · KAPI · PANJUR SİSTEMLERİ



TÜM ÜRETİMİMİZ CNC TEZGAHLARDA VE YÜKSEK TEKNOLOJİ İLE YAPILMAKTADIR

AMACIMIZ ÜSTÜN KALİTE, SLOGANIMIZ, "BİZDE KALİTE KONTROL EDİLMEZ, ÜRETİLİR"

winsa İçanadolu Bölge Bayisi ve Türkiye'de En Çok Satış Yapan Bayi

winsa PVC PENCERE · KAPI · PANJUR SİSTEMLERİ

70'lik

5 Odacıklı

Üstün Kaliteli

Gri Contalı

Yüksek Teknolojili

Orta Sanayi Bölgesi Anatamir Karşısı Özarlar ve Gülpar Servis Yanı No:54 KAYSERİ
Tel.0 352 320 80 87 Fax.0 352 320 76 51

Showroom: Cumhuriyet Mh. 3.Cd. No:6 (Argıncık Girişi) KAYSERİ
Tel. 0 352 240 22 56 Tel&Fax. 0 352 240 57 16