



MUĞLA SİTKİ KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ BODRUM GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
MUGLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY BODRUM FACULTY OF FINE ARTS

AĞUSTOS|AUGUST 2022 CİLT|VOLUME 01 SAYI|ISSUE 02

BODRUM SANAT VE TASARIM DERGİSİ
BODRUM JOURNAL OF ART AND DESIGN



Sahibi|**Owner**

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ adına on behalf of MUGLA SITKI KOÇMAN
UNIVERSITY PROF. DR. **ALİ OSMAN GÜNDOĞAN**

Baş Editör|**Editor in Chief**

ASSOC. PROF. **NİLAY ÖZSAVAŞ ULUÇAY** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Editör Yardımcıları|**Associate Editors**

ASSOC. PROF. **DENİZ C. KOŞAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. **BETÜL KARAKAYA** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Alan Editörleri|**Section Editor**

ASSOC. PROF. **CANAN ZÖNGÜR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. **DENİZ C. KOŞAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. DR. **FİLİZ ÇEVİK TAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. DR. **TOGAY ŞENALP** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. DR. **BERKE SOYUER** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. **BETÜL KARAKAYA** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. **GÜLŞAH BAYRAKTAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

RES. ASST. DR. **DİDAR EZGİ ÖZDAĞ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Konuk Alan Editörleri|**Guest Section Editors**

ASSOC. PROF. DR. **ÖMER ZAIMOĞLU** (AKDENİZ UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. DR. **MERVE KARAOĞLU CAN** (KÜTAHYA Dumlupınar UNIVERSITY, TURKEY)

LECTURER **ONUR TOPRAK** (ERCİYES UNIVERSITY, TURKEY)

RES. ASST. **SEDA CANOĞLU** (ESKİŞEHİR TECHNICAL UNIVERSITY, TURKEY)

Yabancı Dil Editörleri|**Foreign Language Editors**

ASST. PROF. DR. **BERKE SOYUER** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

ASST. PROF. DR. **ÖZLEM ÖZMEN AKDOĞAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

LECTURER DR. **NEVİN YALÇIN BELDAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Yayın Kurulu Sekreteri|**Editorial Board Secretary**

RES. ASST. **TUĞBA GÜNAYDIN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Tasarım ve Mizanpaj|**Design & Layout**

RES. ASST. **ALMILA YILDIRIM** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)

Dizinler|**Indexes**

DIRECTORY OF RESEARCH JOURNALS INDEXING - DRJI

ASOS INDEX

İletişim|**Contact**

Bodrum Journal of Art and Design

 bad.mu.edu.tr

 bad@mu.edu.tr

 bodrum.journal

Danışma Kurulu|**Advisory Board**

PROF. DR. **ALİ OSMAN GÜNDOĞAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **ALİMCAN ZİYAİ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **ANA AFONSO** (UNIVERSIDADE ABERTA & CISUC, UNIVERSITY OF COIMBRA, PORTUGAL)
PROF. **ANNA CALLUORI HOLCOMBE** (UNIVERSITY OF FLORIDA, USA)
PROF. DR. **AYSUN ALTUNÖZ** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSTY, TURKEY)
PFOR. DR. **BANU MANAV** (KADİR HAS UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **B. BURAK KAPTAN** (ESKİŞEHİR TECHNICAL UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **B. SRINIVAS REDDY** (JAWAHARLAL NEHRU ARCHITECTURE AND FINE ARTS UNIVERSITY, INDIA)
PROF. **BURCU KARABEY** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **BÜLENT SALDERAY** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **CHHATRAPATI DUTTA** (GOVT. COLLEGE OF ART AND CRAFT, INDIA)
PROF. **CEBRAİL ÖTGÜN** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **ÇİĞDEM DEMİR** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **ELCHIN ALIYEV** (WESTERN CASPIAN UNIVERSITY, AZERBAIJAN)
PROF. **EMRE FEYZOĞLU** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **ENİS TİMUÇİN TAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **ERHUN ŞENGÜL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **EROL TURGUT** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **ESRA SAĞLIK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **HÜSNÜ DOKAK** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **KEMAL ULUDAĞ** (ANADOLU UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **LAURA L. LETINSKY** (THE UNIVERSITY OF CHICAGO, USA)
PROF. **MAHMUT ÖZTÜRK** (BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **MEHMET YILMAZ** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **MEHMET LÜTFİ HİDAYETOĞLU** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **MUSA KÖKSAL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **ONAL ABISHEVA** (ABAI KAZAKH NATIONAL PEDAGOGICAL UNIVERSITY, KAZAKHISTAN)
PROF. **SEYHAN YILMAZ** (KASTAMONU UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **SİBEL KILIÇ** (MARMARA UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **TANSEL TÜRKDOĞAN** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **ZHANG XIN** (SCHOOL OF FINE ARTS OF HARBIN NORMAL UNIVERSITY, CHINA)
PROF. **ZHAO YUNLONG** (SCHOOL OF FINE ARTS OF HARBIN NORMAL UNIVERSITY, CHINA)

Hakem Kurulu|**Reviewer Board**

PROF. DR. **ALİMCAN ZİYAİ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **BURCU KARABEY** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **CEBRAİL ÖTGÜN** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **DENİZ ONUR ERMAN** (HACETTEPE UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **ENİS TİMUÇİN TAN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **ERHUN ŞENGÜL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **EROL TURGUT** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **ESRA SAĞLIK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **KEMAL YILDIRIM** (GAZİ UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. DR. **MEHMET LÜTFİ HİDAYETOĞLU** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **MEHMET YILMAZ** (ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **MUSA KÖKSAL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
PROF. **MÜGE GÖKER PAKTAŞ** (MARMARA UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **ALİ ASGAR ÇAKMAKÇI** (ZONGULDAK BÜLENT ECEVİT UNIVERSITY, TURKEY)

ASSOC. PROF. DR. **AYTAÇ ÖZMUTLU** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **BARIŞ YILMAZ** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **BİRSEN LİMON** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **BURHAN YILMAZ** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **DUYGU KAHRAMAN** (ANADOLU UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **ENGİN ÜMER** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **FİRDEVS MÜJDE GÖKBEL** (KASTAMONU UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **FUNDA ALTIN** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **GÜLÜZAR ÇELEBİLİK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **HATİCE DERYA ARSLAN** (NECMETTİN ERBAKAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **NİHAN CANBAKAL ATAĞLU** (KARADENİZ TECHNICAL UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **ORHAN TEKİN** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **ÖNCÜ BAŞOĞLAN AVŞAR** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **PERİHAN ŞAN ASLAN** (BOLU ABANT İZZET BAYSAL UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. DR. **RABİA KÖSE DOĞAN** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **RUHİ KONAK** (KASTAMONU UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **TUBA BATU** (ÇANAKKALE ONSEKİZ MART UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **SENİHA ÜNAY SELÇUK** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)
ASSOC. PROF. **SEVGİ ARI** (ÇUKUROVA UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **AHMET AYTAÇ** (AYDIN ADNAN MENDERES UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **AYSEL ALVER** (MARDİN ARTUKLU UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **AYŞE CANBOLAT** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **AYŞE NAHİDE YILMAZ** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **AYTAÇ ÖZMUTLU** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **BENGİ YURTSEVER** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **BETÜL BİLGE ÖZDAMAR** (BAŞKENT UNIVERSTY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **BETÜL AYTEPE SERİNSU** (NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **CAHİT ARSAL ARISAL** (İSTANBUL GEDİK UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **CENGİZ ŞAHİN** (ANKARA YILDIRIM BEYAZIT UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **EGE KAYA KÖSE** (KARABÜK UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **ERCAN KILKIL** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **ESRA AKSOY** (AYDIN ADNAN MENDERES UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **EVREN SELÇUK** (DÜZCE UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **FATMA TOKGÖZ GÜN** (BURDUR MEHMET AKİF ERSOY UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **GÖZDE ÇAKIR KIASIF** (HALIÇ UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **HAFİZE NEYYİRE DEREĞLU** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **M. KÜBRA MÜEZZİNOĞLU** (SELÇUK UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **MEZİYET AYŞE BALYEMEZ** (MİMAR SİNAN FINE ARTS UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **MİNE DEĞİRMENCİ AYDIN** (ORDU UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **TOLGA KILIÇ** (İSTANBUL MEDİPOL UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. DR. **SAVAŞ ÖZTÜRK** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **SEVDİYE KADIOĞLU** (MUĞLA SITKI KOÇMAN UNIVERSITY, TURKEY)
ASST. PROF. **ŞUAYYİP YÜCEL** (KIRIKKALE UNIVERSITY, TURKEY)
RES. ASST. DR. **HAMİDE VURAL** (HAKKARİ UNIVERSITY, TURKEY)

İÇİNDEKİLER|CONTENTS

ÖNSÖZ PREFACE	V
EDİTÖRDEN EDITORIAL	VI
HAKKINDA ABOUT	VI
araştırma makalesi research article	
fatih şahin, youssef sennou EMRE AROLAT TASARIMLARININ MİMARİ MEKÂN OKUMALARI ARCHITECTURAL SPACE READINGS OF EMRE AROLAT DESIGNS	118
batu bozoğlu, eda çekil konrat DİJİTAL ÇAĞDA SANAT ESERİNİN BİRİCİKLİĞİ ÜZERİNE ON THE HERE-AND-NOW OF THE WORK OF ART IN THE DIGITAL AGE	139
mehmet özkartal, kamile akın PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE NAKKAŞ LEVNİ VE RESSAM VANMOUR'UN SULTAN III. AHMED PORTRESİNİN RENK VE KOMPOZİSYON BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI A COMPARISON OF THE PORTRAITS OF SULTAN AHMED III BY MINIATURIST LEVNİ AND PAINTER VANMOUR IN TERMS OF COLOR AND COMPOSITION WITH THE PEDAGOGICAL CRITICISM METHOD	152
eser şensilay sarıkaya, BENZERSİZ VE ALIŞILMADIK: MARTİN KARDEŞLER VE SERAMİKLERİ UNIQUE AND UNUSUAL: THE MARTIN BROTHERS AND THEIR CERAMICS	161
john frank eshun, evans kwadwo donkor "GARBAGE IN, GARBAGE OUT" DISPOSAL OF WASTE: A CONCEPT FOR REVIVING PLASTIC WASTE INTO ART OBJECTS	181
esma burcu havası, kaan canduran SANAT BAĞLAMINDA GÜNDELİK HAYATIN ELEŞTİRİSİ VE SOKAK SANATI THE CRITIC OF EVERYDAY LIFE IN THE CONTEXT OF ART AND STREET ART	197
çoşkun türk KURUMSAL KİMLİK KILAVUZU NEDİR? KOÇ HOLDİNG KURUMSAL KİMLİK KILAVUZUNUN İNCELENMESİ WHAT IS A CORPORATE IDENTITY GUIDEBOOK? THE ANALYSIS OF KOC HOLDING CORPORATE IDENTITY GUIDEBOOK	208
derleme makalesi review article	
esra aksoy, dicle aydın HASTANE TASARIMLARININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞİMİNİN HASTA ODALARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ A RESEARCH ON THE DIFFERENTIATION OF HOSPITAL DESIGNS FROM PAST TO PRESENT BASED ON PATIENT ROOMS	221
emre seles CHANGING PARADIGM OF URBAN LEGIBILITY: THE CASE OF ATAKULE SHOPPING MALL	241

EDİTÖRDEN| EDITORIAL

Değerli Okuyucular,

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi Bodrum Journal of Art and Design, sanat ve tasarım alanlarına katkı sağlamayı, ulusal ve uluslararası mecralarda öncü yayınlardan biri olmayı amaçlamaktadır. Dergimizin fakültemizi ve üniversitemizi en iyi biçimde temsil edeceğine, sanata, tasarıma, bilime, eğitime katkılarıyla önemli bir görevi yerine getireceğine inanıyoruz. İlk sayımızın ardından aldığımız olumlu geri dönüşler ile dergimizin ikinci sayısını sizlere sunmanın mutluluğu içindeyiz.

Bu süreçte desteklerini esirgemeyen Rektörümüz Prof. Dr. Hüseyin Çiçek'e ve Dekanımız Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan'a, değerlendirme sürecinde yer alan Danışma ve Hakem Kuruluna, ikinci sayımızın hazırlanmasında özveri ile çalışan Yayın Kuruluna ve değerli çalışmaları ile dergimizin ikinci sayısına katkı sağlayan tüm yazarlara teşekkürlerimizi sunarız.

Doç. Nilay Özsvağ Uluçay
Baş Editör

Dear Readers,

Bodrum Journal of Art and Design, the journal of Muğla Sıtkı Koçman University Bodrum Faculty of Fine Arts, aims to contribute academically to the fields of art and design and to be one of the leading publications in national and international environments. We believe that our journal will represent our faculty and university in the best way and will fulfill an important task with its contributions to art, design, science, and education. We are happy to present the second issue of our journal with positive feedback after our first issue.

We would like to thank our Rector, Prof. Dr. Hüseyin Çiçek, our Dean, Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan, who has supported us in this process, the Advisory and Reviewer Board, which took part in the evaluation process, the Editorial Board, which worked devotedly in the preparation of our second issue, and all the authors who contributed to the second issue of our journal with their valuable works.

Assoc. Prof. Nilay Özsvağ Uluçay
Editor in Chief

HAKKINDA|ABOUT

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi olan *Bodrum Journal of Art and Design* uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, sanat ve tasarım alanları ve bu alanlar bağlamında yapılmış olan disiplinlerarası özgün çalışmaların akademik ve bilimsel etik kurallara uygun bir biçimde değerlendirilmesini ve okuyucuya ulaştırılmasını hedeflemektedir. Dergi yılda iki sayı (Şubat-Ağustos) yayımlar, yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.

Bodrum Journal of Art and Design bilimsel yayın etiğini en yüksek standartlarda uygulamaktadır ve Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından dergi editörleri için geliştirilen öneri ve kılavuzları dikkate almaktadır. Dergiye gönderilen yazılar, bir editör ve en az iki hakem tarafından incelenmek suretiyle çift kör eş değerlendirme sürecinden geçmektedir. Gönderilmiş olan makalelerin başka bir yerde yayınlanmış (bilimsel toplantılarda sunulmuş ve tam metin yayımlanmış bildiriler dâhil) ya da yayın için sırada bekliyor olmaması gerekmektedir. Yazarlar yayınlanmak üzere gönderdikleri makalelerin yayın ve telif hakkını dergimize devretmeyi ve ücret talep etmemeyi kabul etmiş sayılır. Yazıların içeriğinden ve kaynakların doğruluğundan yazarlar sorumludur. Yayınlanmış tüm makaleler dergi ve yazarlara atıf yapılmak suretiyle herkese açıktır.

Bodrum Journal of Art and Design, which is the Journal of Muğla Sıtkı Koçman University Bodrum Faculty of Fine Arts, is an international refereed journal. The journal aims to evaluate the fields of art and design and original interdisciplinary studies made in these fields in accordance with academic and scientific ethical rules and to deliver them to the reader. The journal published two issues a year (February-August), and the publication languages are Turkish and English.

Bodrum Journal of Art and Design applies scientific publication ethics to the highest standards and considers the recommendations and guidelines developed by Committee on Publication Ethics (COPE). Manuscripts submitted to the journal go through a double-blind peer-review process by being reviewed by an editor and at least two reviewers. Article submitted for publication should not be published elsewhere (including papers presented at scientific meetings and published in full text) or waiting in line for publication. The author/authors are deemed to have accepted to transfer the publication and copyright of their articles to our journal and not to request any fees. Authors are responsible for the content of the articles and the accuracy of the references. All published articles are open to everyone on the condition that the journal and authors are referenced.

DİZİNLER|INDEXES

Directory of Research Journals Indexing - DRJI

Asos Index

öğr. gör. dr. fatih şahin (sorumlu yazar|corresponding author)
karadeniz teknik üniversitesi, mimarlık fakültesi, mimarlık bölümü
fatihshahin@ktu.edu.tr orcid: 0000-0002-3824-9069

yük. mimar yousef sennou
karadeniz teknik üniversitesi, mimarlık fakültesi, mimarlık bölümü
ysf.sennou@hotmail.com orcid:0000-0001-5524-2996

EMRE AROLAT TASARIMLARININ MİMARİ MEKÂN OKUMALARI*

araştırma makalesi|research article
başvuru tarihi|received: 07.02.2022 kabul tarihi|accepted: 26.04.2022

ÖZET

Günümüz mimarlığı, birçok akım, teori, ideoloji ve düşüncelerin biraradalığını karmaşık, çoğulculuk yaklaşımları ile sürdürmektedir. Fiziksel ve kültürel çevre içindeki değişimler, yaşamsal farklılıkların oluşması, elde edilen içerik verileri ve beklentiler mimari tasarıma yön vermektedir. Her tasarım, bir sorunsalın nasıl çözüleceğine ilişkin fikir ve iç görü arayışı ile başlarken, mimarlar verdikleri farklı yanıt ve çözüm önerileriyle yaratıcılıklarını tasarımlarında göstermektedir. Emre Arolat (EAA) tasarımları, uygulamaları, söylemleri, yarışmalardaki başarıları, akademik ve meslek örgütlerindeki çalışmaları ile son 20 yılın mimarlık gündemini belirleyen mimarlar arasındadır. Emre Arolat'ın kabul edilen mimari anlayışı/düşüncesi/fikri, üslubu/dili, temsiliyeti, tasarımsal yorumları ve eserlerinin tanıtılması ile çağdaş Türk mimarlığının gelişmesine ve anlaşılmasına katkı vereceği düşünüldüğünden, mimari çalışmalarının literatüre kazandırılarak gelecek nesillere aktarılması amaçlanmaktadır. Bu çalışma kapsamında Emre Arolat (EAA) ofisinden temin edilen farklı işlevlere sahip projeler içinden, özgün mimarisi, tematik oluşumu ve mekânsal kaliteleri ile ön plana çıkan 8 yapı ele alınmaktadır. Literatür taraması, alan çalışması ve Emre Arolat (EAA) ile dijital ortamda çevrimiçi görüşmeler neticesinde, çalışma verileri elde edilerek fiziksel mimari ve tematik oluşumlar ilişkisinde yönlendirici kaliteler yorumlanmıştır. Emre Arolat'ın (EAA) uygulamaları ve söylemleri üzerinden yapılan mimari mekân okumaları, tasarımsal yaratıcılık üzerine farklı bir bakış açısı kazandıracak ve yeni yapılacak tasarımlar için gerekli bilgi edinimine imkân sağlayacak olan altyapı kurgulanmıştır.

Anahtar Kelime: Emre Arolat, Mimarlık, Mimari Tasarım, Mimari Üslup, Mimari Kalite

Şahin, F., Sennou, Y. (2022). Emre Arolat tasarımlarının mimari mekân okumaları. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 118-138.

* Bu çalışma 17 Ağustos 2021 tarihinde Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiş olan "Emre Arolat'ın Mimarlığı Üzerine Monografik Bir İnceleme" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

ARCHITECTURAL SPACE READINGS OF EMRE AROLAT DESIGNS

ABSTRACT

Today's architecture maintains the coexistence of many movements, theories, ideologies and ideas with complex and pluralistic approaches. With the changes and differences in lifestyles in the physical and cultural environment, the obtained content data and expectations shape the architectural design. While every design starts with a search for ideas and insights on how to solve a problem, architects show their creativity in their designs with different answers and solution suggestions. Emre Arolat (EAA) has been one of the architects who determined the architectural agenda of the last 20 years with his designs, practices, discourses, success in competitions, and work in academic and professional organizations. Since it is thought that Emre Arolat's accepted architectural understanding thought/idea, style/language, representation, design interpretations and promotion of his works will contribute to the development and understanding of contemporary Turkish architecture, it is aimed to transfer his architectural works to the next generations by bringing them into the literature. Among the projects with different functions provided by Emre Arolat (EAA) office, 8 buildings that stand out with their unique architecture, thematic formation and spatial qualities are studied. As a result of literature review, field study, online interviews with Emre Arolat (EAA) in digital environment and by obtaining the study's data the guiding qualities in the relationship between physical architecture and thematic formations were interpreted. Architectural space readings based on Emre Arolat's (EAA) practices and discourses have been designed to provide a different perspective on design creativity and enable the acquisition of necessary information for new designs.

Keywords: Emre Arolat, Architecture, Architectural Design, Architectural Style, Architectural Quality

GİRİŞ

Mimarlık, insanların gereksinimlerini ve ihtiyaçlarını yerine getirebilmek için fiziki çevrenin her şekilde düzenlenmesi eylemi olarak tanımlanabilmektedir (Irmak, 2019: 1). Mimari tasarım, zamanla ilişkili hayal ürünü olan gelecekteki bir gerçeklik üstünde çalışmakta, onun için henüz gerçeğe aktarılmış olmayanın, önceden görüp tanımlaması sonrasında hayata geçirilmesi/uygulanmasıdır (Jones, 1982: 67). Tasarlamanın en önemli özelliği sezgi ve sağduyu yardımı ile gelecekteki ürünlerin ve problemlerin tespit edilmesidir (Yürekli ve Yürekli, 2004: 54). Tasarımcının/mimarın etki alanları arasında, insanların gelecekteki fiziksel gereksinimlerine mekânsal olarak alternatifli yanıt vermesi ve toplumsal diyalogun güçlendirilmesi yer almaktadır.

Mimarlığın, soyut kavramlar ile ilişki içinde kompleks ve çatışık bir yapısı bulunmaktadır. Karakter, boşluk, zaman ve ortam gibi soyut öğeleri; strüktür, malzeme ve bina gibi somut öğeleri; topoğrafya, mekanik ve statik gibi ölçülebilir etkenleri; doğa, insan ve kullanım gibi tahmin edilmesi güç olan faktörleri bir arada toplamaktadır (Yürekli ve Yürekli, 2004: 54). Cook'a (1996) göre, mimarlığın en fazla haz veren ve rahatsız eden yönü, bu ölçülebilir veya ölçülemez özelliklerinin karıştırılmasından dolayı ortaya çıkan açık uçlu bir disiplin olmasıdır.

Topluluklarda mimarlık kültürünün oluşması ve gelecek kuşaklara aktarılması, geçmişten izler taşıyan çevrenin, yapıların, yaşananların/yaşanmışlıkların tanımlanması, konuşulması, yazılması ve değerlendirilmesi ile ortaya çıkarılan düşünsel, fikirsel eylemlerin kullanılması ile mümkündür. Bu çalışmada, mimari düşünsel ve fikirsel yapısını tematik boyutta kurgulayıp uygulayan, zaman ve mekânlar arasında insanı dolaştıran, algılatan, düşündürten, öğreten, fiziki ve sosyal gereksinimlere alternatif yanıtlar sunan Emre Arolat'ın (EAA) mimari yolculuğu yaptığı tasarımlar üzerinden ele alınmaktadır. Tasarım üslubunun anlaşılmasını sağlayan fiziksel mimari ve tematik mekân kaliteleri, farklı kategorilerde yer alan tasarımlar içinden seçilen 8 adet örnek üzerinden analizleri yapılarak incelenmektedir.

MİMARİ TASARIMIN FİZİKSEL OLUŞUMLARI

Mimari tasarımda çeşitli yaklaşımlar doğrultusunda biçimlendirilen kütle mekân ilişkisi, fiziksel boyut ve çözüm önerileri üzerinden okunabilmektedir. Çalışmanın amacına uygun olarak fiziksel oluşumlar ve mimari ile ilgili yapılan araştırmalardan ve analizlerden mekânsal kalite çıkarımları yapılarak formu anlamaya ve yapının, mekânın özüne inmeye yönelik yöntem ortaya çıkarılmaktadır. Bu kapsamda, Emre Arolat'ın (EAA) tasarımlarında ön plana çıkan fiziksel oluşum kalitelerinin belirlenmesi ve analiz yöntemleri için aşağıda verilen kaynaklar incelenmiştir.

- Jürgen Joedicke (1985), *Space and Form in Architecture*
- Robert L. Vickery (1986), *Sharing Architecture*
- Egon Schirmbeck (1987), *Idea, Form and Architecture*
- Pierre Meiss (1989), *Elements of Architecture*
- Esen Onat (1991), *Mimarlık, Form ve Geometri*
- Rob Krier (1991), *Architectural Composition*
- Roger H. Clark ve Michael Pause (1996), *Precedents in Architecture*
- Geoffrey H. Baker (1997), *Design Strategies in Architecture*
- Francis D. K. Ching (2002), *Architecture: Form, Space and Order*

Fiziksel oluşum analizlerinin teknik ve kalitelerin belirlenmesi için araştırılan yazarların ortaya koydukları tanımlamalar, açıklamalar, örneklemeler ve değerlendirmelerden; form oluşumu; boşaltma, ekleme, boşaltma ve ekleme, parçalanma, bütünleştirme, serbest olarak sağlanırken, kütleli çözümler için; mekânsal düzen, dizimsel kurgu, sirkülasyon, odak mekânlar, mekânsal kapalılık, iç-dış ilişkisi ve diğer kalitelerin yapılar üzerinde incelenmesi mekânsal okuma altlığını oluşturmaktadır.

Formun Biçimlenmesi: Ching'e (2002) göre asal geometrik şekiller üçgen, kare ve dairedir. Diğer geometrik şekillerin ise bunlardan türeyen varyasyonlar olduğu kabul edilmektedir. Asal formlara farklı değişiklikler uygulamak, mimaride yer alan temel biçimleri (kare, üçgen ve daire) ortaya çıkarmaktadır. Forma yapılan müdahaleler, ekleme, boşaltma şeklinde ya da daha kapsamlı biçimler için ikisinin bir araya getirilmesi ile olabilmektedir. Bu durumda oluşan etkide kullanılan geometrinin görsel etkilerinin yanı sıra düzenleme biçiminin, organizasyonun da görsel etkisinin olacağı bilinmektedir (Onat, 1991: 4).

Mekânsal Düzen-Dizimsel Kurgu: Mekân, mimarlığın bütününe ilişkin biçimsel bir olgu olarak tariflenmektedir. Mekânı algılayabilmek, yapıyı kavramanın ve anlamının en kolay yolu olarak görülmektedir (Gür, 1996; Demirkaya, 1999: 8). Mekânların kullanıcı gereksinimlerine alternatifli yanıt vermesi, mekânsal örgütlenmenin farklılaşması/çeşitlenmesi ve eylemlerin içeriği ile örtüştürülmesi için tasarlanan kurgu yöntemi ardışık mekân oluşumunu sağlamaktadır (Şahin, 2005; Şahin, 2011: 221).

Mimarî tasarım, mekânsal biraradılığı estetik, kullanışlı ve dayanıklı biçimde sunan organizasyon sürecini kapsamaktadır. Mekânsal deneyimlemeler, tasarımcının kara kutu düşüncelerini görünür kılmakta, kurgusal mekân akışkanlığını ve paylaşılan ürünlerin/objelerin somutlaşmasına, anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Mekân örgütlenmesinde, tasarımcının kullandığı araçların yanında, tasarımcıyı ve süreci etkileyecek etkenler ortaya çıkmaktadır (Dinçer, 2005: 37).

Sirkülasyon: Sirkülasyon alanları, fiziksel çevrenin önemli bir bileşeni olup kent ölçeğinden bina ölçeğine kadar her ölçekte anlamsal, biçimsel ve kavramsal olarak varlık göstermektedir. Farklı mekânları birbirine bağlayan sirkülasyon alanları, hacim ya da yüzey gibi fiziksel olarak buldukları gibi kavramsal olarak da görülebilmektedir (Canbakal Ataoğlu, 2009: 19). Sirkülasyonun biçimlenmesi ile mekân organizasyonu birbirine doğrudan etkilemektedir. Özellikle karmaşık fonksiyonlu binalarda sirkülasyon sisteminin biçimine karar verilmesi, bir anlamda binanın mekânsal düzeninin belirlenmesi anlamına gelmektedir (Ching, 2002; İnceoğlu, 2004: 35).

Odak Mekân: Odak noktaları, sınırlanan bir mekânın simgesel, biçimsel ve kullanımsal özelliğinin eylemsel/davranışsal mekâna dönüşümüyle yeni bir karakter kazanmaktadır. Çevrenin sahip olduğu özelliklerden farklılık gösteren elemanlar ve bileşenler ile işlevsel olarak merkez teşkil eden mekânlar, odak olarak kabul edilmektedir. Odak mekânlarının niteliği, niceliği ve sunulan aktivitelerin çeşitliliği kullanım yoğunluğunu olumlu/olumsuz etkilemekte ve mekânsal örüntülerin farklılaşmasına neden olmaktadır (Şahin, 2011: 120).

Mekânsal Kapalılık: Mekânın kapalılık etkisine sahip olması, mekânın kolay okunabilmesini sağlamakta ve insanı saran, içine alan kuşatılmışlık etkilerini de beraberinde getirmektedir. Belirlenmişlik, her mekânın temel bir karakteri olup; orada olmanın, çevre kapalılığının bir temel türü olarak ele alınmaktadır (Çevik, 1991: 24). Ayrıca, bir mekânı aktif ve sosyal bir mekân yapan etkenler arasında da kapalılık oranının yarattığı etki yüksek bir değer taşımaktadır (Özdoğan, 2002: 89).

İç-Dış İlişkisi: Özel bir işlevi olan yapı ya da yapı kompleksinin bir parçası olup dışarıdan gelecek kullanıcıya açık olan saydam örtülü içler kentsel yaşantıya doğrudan bir katkı sağlamakta ve önemli bir çekim merkezi oluşturmaktadır. Mekânlar ve işlevler açısından daha yoğun programlara sahiptirler. Yapı, kentsel konuma ve işlevine kimi zaman daha merkezde ve içe dönük, kimi zamansa eşikte dışla; bazen bir sokak ya da doğa ile bütünleşerek çekim alanı yaratmaktadır (Ersoy ve Süer, 2002: 64).

Diğer Kaliteler: Eylem mekânı, mekân ve eylem araçları olarak eşyalar/öğeler arasındaki ilişkiler sisteminde, kullanıcıların farklı gereksinimlerine karşılık gerçekleştirme mekânını yerine getirme, mekânsal kalitenin ön planda olmasını sağlamaktadır (Çevik, 1991: 18). Diğer kaliteler; fiziksel mimari mekâna bağlı kaliteleri belirleyici, vurgulayıcı ve niteliğini artırmaları açısından önem taşımaktadır (Şahin, 2011: 66).

MİMARİ TASARIMIN TEMATİK OLUŞUMLARI

Tematik yaklaşım, tasarımın gelişmesini, değişmesini sağlayan fikrîsel, düşünsel verilerin kullanımını ve fiziksel mimariye yansımalarını anlamsallık katarak göstermektedir. Bu kapsamda, Emre Arolat'ın (EAA) tasarımlarında ön plana çıkan tematik kavramların belirlenmesi ve tematik oluşumun detay analizi için Emre Arolat'ın katıldığı/içinde olduğu seminerler, dergiler, kitaplar, TV programları ve gazeteler incelenerek EAA'nın mimarlık felsefesini açıklayan söylem/kavramlar karma bir şekilde tespit edilmiştir. Her proje konusunda farklılık gösteren söylem/kavramların netleştirilmesi, ekleme/çıkarma yapılarak düzenlenmesi için Emre Arolat (EAA) ile dijital ortamda görüşmeler gerçekleştirilmiştir (Arolat, 2021a; Arolat, 2021b). Buna göre tematik oluşum içinde yer alan Mimari Kalite ve Geçişkenlik kavramları bütün projelerde dikkat edilen ve daha çok önemsenen sübjektif bir yorumda kaldığından detay analizleri dışında bırakılmıştır. Emre Arolat'ın (EAA) araştırma için seçilen tasarımları; işlevlerine göre sınıflandırılıp ölçeğine, niteliklerine, detay çözümlerinin benzer/farklı yönlerine, özgünlük değerini artıran fikrîsel alt yapısına bağlı tasarımcının mimarlığı/üslubu hakkında bilgi veren söylem/kavramların; Bağlamsallık/İz Sürmek, Kamusal/Geçirgenlik, İmgenin Sarsılması, Sürdürülebilirlik olmasına görüşmeler sonucunda karar verilmiştir.

Bağlamsallık/İz Sürmek: Mimaride bağlam, farklı perspektiflerin bir araya geldiği, sübjektif değerlendirme içinde algısal değişimler gösteren melez bir kavram olarak tanımlanmaktadır (Arolat, 2020: 13). Biçimsel ve anlamsal kurguların işlevsel gereksinimler üzerinde tarihi ve çevresel referanslar ile desteklenerek karmaşık ilişkilerin çözümlendiği tasarım boyutu, mimari düzlemde önem kazanmaktadır (Shane, 1976: 677). Tematik tasarımda bağlam, bir yerin kültürel ve fiziksel verilerinin göz önünde bulundurulmasını ve toplumsal, ruhsal karakterlerinin aranmasını sağlayarak süreci yönlendirmektedir (Gür, 2007: 1).

Kamusallık/Geçirgenlik: Kamusal sınıfların üzerinde taşıyan olgu herkes tarafından görülebilir, duyulabilir ve olası en geniş açıklığa sahip bir durumu karşımıza çıkarmaktadır. Aynı zamanda bize ait olan özel olanın dışında, hepimiz için ortak bir dünyayı ifade etmektedir (Arendt, 1994: 67). Kamusal, toplumda çok geniş bir dengenin parçasıdır. Ayrıca politik davranışlar, haklar kavramı, ailenin düzenlenmesi ve devletin sınırları gibi daha geniş bir bütünün parçası olarak taşıdığı anlamlar vardır (Sennett, 1996: 43).

Kamusal olan eylem/kamusal olma, kamusal açıdan farklı derecelere sahip olabilmektedir. Bu farklı güçte kamusal taşıyan eylemler kendileri için en uygun, en anlamlı mekân bulma çabası içindedirler (Arolat ve Paşolar, 2007: 32). Buna göre kamusal mekânı kullananların, kamusal eylemde, davranışta bulunanların gösterdikleri belli kaliteler eylemin kamusallığını belirlemektedir (Sennett, 1996; Şahin, 2011: 20). Kamusal mekânlar, kentlilerin her şeyden önce paylaşmayı hissedebilecekleri, yetkililerin izni olmadan ya da hiçbir gerekçe öne sürmek zorunda kalmadan gidebilecekleri bir yerdir. Bu keyfiyet, kamusal mekânın, özel mülkiyetteki mekânlardan daha özgür bir davranma alanı sunduğu anlamına gelebilmektedir (Rapoport, 1990: 33).

İmgenin Sarsılması: İmge oluşumu, çevrenin sunduğu soyut ve somut bilgilerin toplamı üzerinden bellekteki temsili durumuyla okunmaktadır (Önem, 2004: 23). İnsan ve çevre arasında kurulan diyalog, algı değişiminin olumlu kullanımı, tanımak/tanıtılmak, fiziksel ve psikolojik davranışların biçimlenmesindeki üstlenilen rol bellekte yer alan imge durumuyla özetlenmektedir. Kişilerin hafızalarında görselleştirilen imgeler, yere, mekâna, kente dair değişim gösterse de çevresel bileşenler, yaşananlar/yaşanmışlıklar, parçalanmış anlam çıkarımları üzerinden bütünde toplumsal imgenin bulunmasını desteklemektedir (Eraydın, 2016: 832). İmge, bireylerin zihinsel yapısında duyumsal farklılıklara rağmen, nesnel öğelerin bir uyarın olup olmamasına bakılmaksızın, hayali bir zeminde yorumlanması olarak görülmektedir. İmge olan bir obje, ilk algılama sürecinden sonra, bağlamından bağımsız hatırlama serileri içinde yenilenen imge üretimini zihin üzerinden tekrar yapmaktadır. Bu süreçte imgeyle kurulan bağ, bireysel ve kolektif hafıza ilişkisini güçlendirmekte ve kurguladığı üretimin ilk andaki anlamından daha fazlasını ortaya çıkarmaktadır (Berger, 2019: 52).

Sürdürülebilirlik: Sürdürülebilirlik kapsamında çevresel mimarlık, yeşil mimarlık ve eko-tasarım gibi kavramlarla ifade edilen aktiviteler, yaşadığımız ekosistemde canlı veya cansız olmak üzere bütün varlıkların birlikte yaşamını sağlayan ve çevresel sağlığı koruyan mimari çözümler üretmektedir (Gültekin, 2007: 121). Sürdürülebilir tasarım, en azla yetinip çoğu bulabilmektir. Fazla miktarda atık üreten mekanik sistemlerin yerine, yenilenebilir, küresel ısınmayı tetiklemeyen ve kirlilik üretmeyen enerji kaynakları tercih edilmektedir. Sürdürülebilirlik, malzeme kalitesinin ötesinde fikirlerin ve düşüncelerin biçimsel kalitesiyle ilgilenmektedir (Foster, 2001: 34). Tasarımsal kurgu, bugünün gereksinimlerinin karşılanması için doğal kaynakların tüketilmeden gelecek nesillere aktarılmasını, binaların çevresel etkileri ve enerji kullanımı, sosyo-ekonomik sürdürülebilirlik konularını içermektedir (Rogers, 2001: 38).

ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Emre Arolat'ın (EAA) aldığı ödüllerle kabul edilen başarısının yanında, mimari yaklaşımı/felsefesini yansıtan uygulamalarının literatüre kazandırılması ve gelecek nesillere aktarılması önemli görülmektedir. Mimari üslubu/dili temsiliyeti, nitelikli çalışma ve düşüncelerinin tanıtılması ile çağdaş Türk mimarlığının gelişmesine ve anlaşılmasına katkı vereceği düşünüldüğünden anlayışının ve eserlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada yöntem olarak literatür araştırması, alan çalışması/yerinde tespit, gözlem, fotoğraflama ve tasarımcıyla (Emre Arolat-EAA) online görüşme tekniği kullanılmıştır.

Literatür Araştırması: Konu ile ilgili genel literatür araştırması yapılmıştır. Emre Arolat'ın tasarımları için benimsediği fiziksel ve tematik mekân kalitelerinin belirlenmesi, bilgi kaynağına yönelik eskizler, fotoğraflar, çizimler, notlar, seminerler, konu ile ilgili yapılan tezler, yazılan kitaplar ve EAA ofisinin 2004-2022 yılları arasında tasarladığı, uygulama-fikir projeleri incelenmiştir.

Alan Çalışması: Bu aşamada mimari uygulamaların form oluşumları, mekânsal düzen-dizimsel kurguları, sirkülasyon-odak mekânları, mekânsal kapalılık-iç-dış ilişkisi, tasarımların destekleyen diğer kalitelerin mekânsal yansımaları yerinde tespit edilmiştir. Sunmuş olduğu mimari mekân kalitelerinin farklılaşması, alışılmışın ötesinde yenilikçiliği, özgün tasarım düşüncesi dikkate alınarak seçilen ve yerinde incelenen, Sancaklar Cami, Dalaman Havalimanı, Bergama Kültür Merkezi, Antakya Müze Oteli, Zorlu Center, ODTÜ Araştırma Merkezi, Folkart Narlıdere Konutları, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi kendi işlevi içinde etkili örnekler olduğu ortaya konmuştur. İncelenen yapılar üzerinden elde edilen veriler, fiziksel oluşum analizleri için grafiksel olarak tablolara dönüştürülerek yorumlanmıştır.

Tasarımcıyla Görüşme: Fiziksel mimariyi destekleyen imgesel oluşum kalitelerini tespit edebilecek nitelikte sorular hazırlanarak dijital ortamda online görüşme tekniği ile Emre Arolat (EAA) ile 03.06.2021 ve 17.06.2021 tarihlerinde görüşülmüştür. Alan çalışması yapılan örnekler üzerinden konsept kurgusunun belirlenmesi için ilk görüşme pilot çalışması olarak kabul edilip, ikinci görüşmede elde edilen veriler ile tematik oluşum analiz çalışmalarına yön verilmiştir.

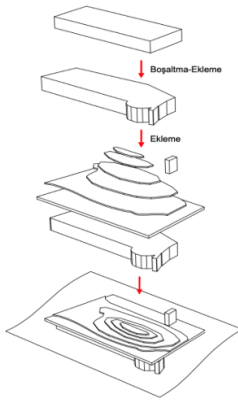
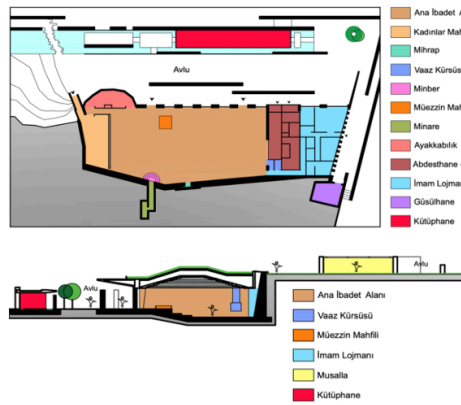
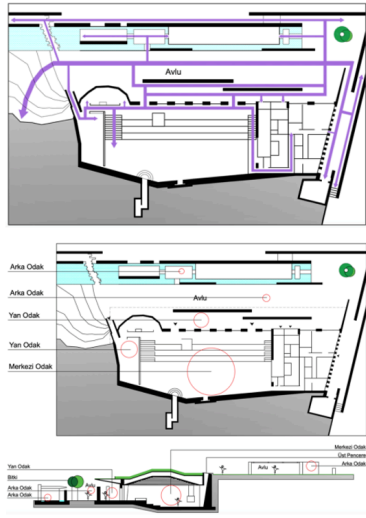
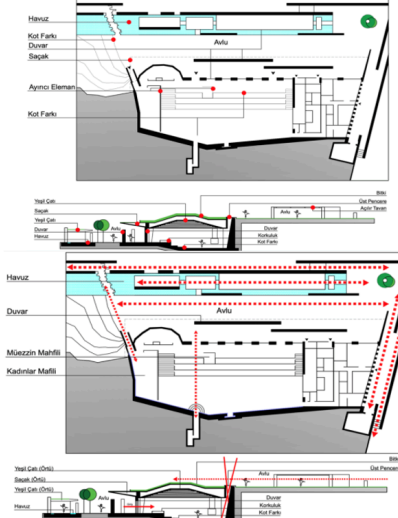

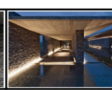








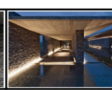


























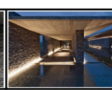
















Çalışmanın Kapsamı: Mimari uygulama projesine ilişkin sınıflandırmalar, üretim biçimine ve işlevselliğine göre yapılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen 8 yapı, Emre Arolat (EAA) tasarımları arasında birbirinden farklı işlevlere sahip; ölçeğine, niteliklerine ve detay çözümlerinin benzer/farklı yönlerine göre sınıflandırılmıştır. Buna göre seçilen işlevler, dini yapılar, ulaşım yapıları, kültür yapıları, otel, karma yapılar, eğitim yapıları, konut, restorasyon projeleri olarak ayrılmıştır.

BULGULAR VE İRDELEMELER

Fiziksel oluşum analizleri için EAA ofisinden temin edilip incelenen 8 yapının mimari teknik çizimleri yeniden yapılmıştır. Analiz tablolarında yer alan form oluşumu için kademeli düzlemsel üç boyutlu perspektif diyagramı kullanılmış ve kütle çözümlenmesine ilişkin biçimlenme kararları sıralanmıştır. Yapıların mekân örgütlenmesini sağlayan, mekânsal düzen-dizimsel kurgu, sirkülasyon-odak mekân, mekânsal kapalılık-iç-dış ilişkisi/akışkanlık kaliteleri plan ve kesitler

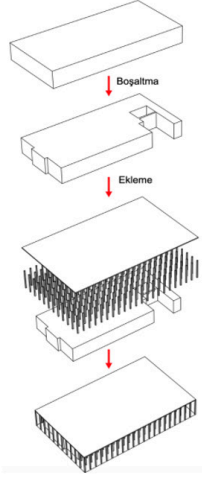
üzerinden analiz edilerek incelenmiştir. Diğer kaliteler analizi için gerekli olan mimari öğelerin görselleri EAA arşivinden alınmış ve yerinde yapılan gözlemler ile nitelikleri belirlenmiştir (Tablo 1-8).

Tablo 1. Sancaklar Cami Fiziksel Oluşum Analizi

SANCAKLAR CAMİ																																																																																																																																																							
FORM OLUŞUMU	MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSEL KURGU																																																																																																																																																						
<p>a</p> 	<p>b</p>  <ul style="list-style-type: none"> Ana İbadet Alanı Kadınlar Mahfili Mihrip Vazir Kürsüsü Minber Müezzin Mahfili Minare Ayaklıkabilik Abdesthane - WC İmam Lojmanı Güçöğhane Kütüphane 																																																																																																																																																						
ŞİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN	MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ																																																																																																																																																						
<p>c</p> 	<p>d</p> 																																																																																																																																																						
DİĞER KALİTELER																																																																																																																																																							
<p>e</p> <table border="1"> <tr> <td>SU</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Havuz</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Çeşme</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Kanal</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Doğal</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>YEŞİL</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Çim</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Çiçek</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Çalı</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Ağaç</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>AYDINLATMA</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Doğal / Çeşitli Kayn.</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Doğal / Tavan Kayn.</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Yapay / Dolaysız</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Yapay / Dolaylı</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	SU	<input type="checkbox"/>				Havuz	<input checked="" type="checkbox"/>				Çeşme	<input type="checkbox"/>				Kanal	<input type="checkbox"/>				Doğal	<input type="checkbox"/>				YEŞİL	<input type="checkbox"/>				Çim	<input checked="" type="checkbox"/>				Çiçek	<input type="checkbox"/>				Çalı	<input type="checkbox"/>				Ağaç	<input checked="" type="checkbox"/>				AYDINLATMA	<input type="checkbox"/>				Doğal / Çeşitli Kayn.	<input checked="" type="checkbox"/>				Doğal / Tavan Kayn.	<input checked="" type="checkbox"/>				Yapay / Dolaysız	<input type="checkbox"/>				Yapay / Dolaylı	<input checked="" type="checkbox"/>				<p>f</p> <table border="1"> <tr> <td>KOT FARKI</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Rampalı</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Merdivenli</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Çökertmeli</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Yükseltli</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>RENK</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Acık</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Ana</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Sıcak</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Soğuk</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>DOKU</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Doğal</td> <td><input checked="" type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Yapay</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Sert</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Yumuşak</td> <td><input type="checkbox"/></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	KOT FARKI	<input type="checkbox"/>				Rampalı	<input checked="" type="checkbox"/>				Merdivenli	<input type="checkbox"/>				Çökertmeli	<input type="checkbox"/>				Yükseltli	<input type="checkbox"/>				RENK	<input type="checkbox"/>				Acık	<input checked="" type="checkbox"/>				Ana	<input type="checkbox"/>				Sıcak	<input type="checkbox"/>				Soğuk	<input type="checkbox"/>				DOKU	<input type="checkbox"/>				Doğal	<input checked="" type="checkbox"/>				Yapay	<input type="checkbox"/>				Sert	<input type="checkbox"/>				Yumuşak	<input type="checkbox"/>			
SU	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Havuz	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Çeşme	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Kanal	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Doğal	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
YEŞİL	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Çim	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Çiçek	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Çalı	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Ağaç	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
AYDINLATMA	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Doğal / Çeşitli Kayn.	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Doğal / Tavan Kayn.	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Yapay / Dolaysız	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Yapay / Dolaylı	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
KOT FARKI	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Rampalı	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Merdivenli	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Çökertmeli	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Yükseltli	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
RENK	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Acık	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Ana	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Sıcak	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Soğuk	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
DOKU	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Doğal	<input checked="" type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Yapay	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Sert	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						
Yumuşak	<input type="checkbox"/>																																																																																																																																																						

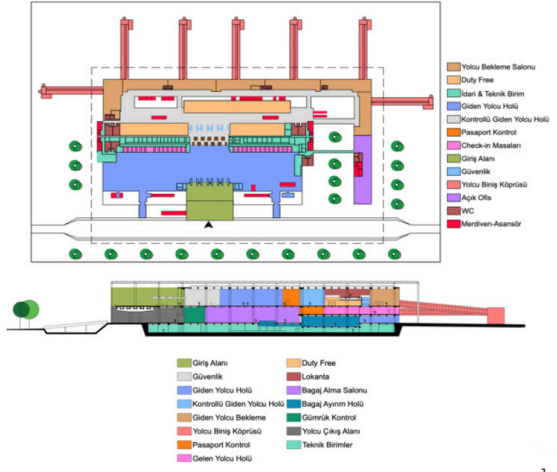
Tablo 2. Dalaman Havalimanı Fiziksel Oluşum Analizi

DALAMAN HAVALİMANI
FORM OLUŞUMU



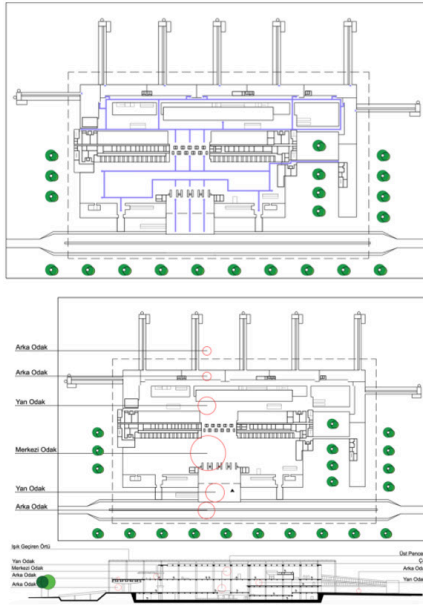
a

MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSSEL KURGU



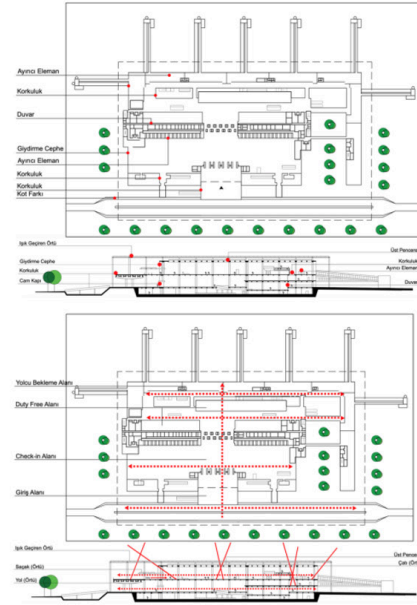
b

SİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN



c

MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ












d

DiĞER KALİTELER

SU			
Havuz			Bina içinde veya etrafında su kullanılmamıştır.
Çeşme			
Kanal			
Doğal			
YEŞİL			
Çim			  
Çiçek			
Çalı			
Ağaç			
AYDINLATMA			
Doğal / Cephe Kayn.			  
Doğal / Tavan Kayn.			
Yapay / Dolaysız			
Yapay / Dolaylı			

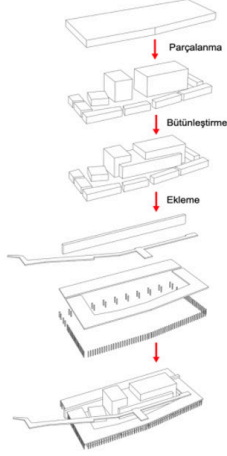
e

KOT FARKI			
Rampalı			  
Merdivehli			
Çökertmeli			
Yükseltmeli			
RENK			
Ana			  
Ara			
Sıcak			
Soğuk			
DOKU			
Doğal			  
Yapay			
Sert			
Yumuşak			

f

Tablo 3. Bergama Kültür Merkezi Fiziksel Oluşum Analizi

BERGAMA KÜLTÜR MERKEZİ
FORM OLUŞUMU



a

MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSEL KURGU



b

SİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN



c

MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ



d

DİĞER KALİTELER

SU				
Havuz	•			
Çeşme				
Kanal				
Doğal				
YEŞİL				
Çim	•			
Çiçek				
Çalı	•			
Ağaç	•			
AYDINLATMA				
Doğal / Cephe Kayn.	•			
Doğal / Tavan Kayn.	•			
Yapay / Dolaysız	•			
Yapay / Dolaylı	•			

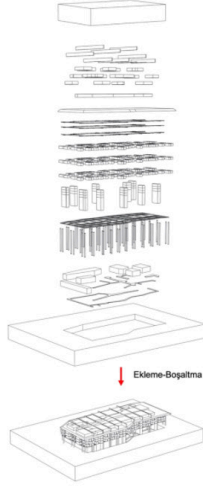
e

KOT FARKI				
Rampalı	•			
Merdivenli	•			
Çöktürmeli	•			
Yükseltili	•			
RENK				
Ana	•			
Ara	•			
Sıcak	•			
Soğuk	•			
DOKU				
Doğal	•			
Yapay	•			
Sert	•			
Yumuşak	•			

f

Tablo 4. Antakya Müze Oteli Fiziksel Oluşum Analizi

ANTAKYA MÜZE OTELI
FORM OLUŞUMU



a

MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSSEL KURGU



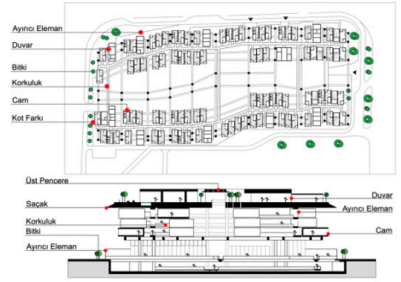
b

SİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN



c

MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ



d

DİĞER KALİTELER

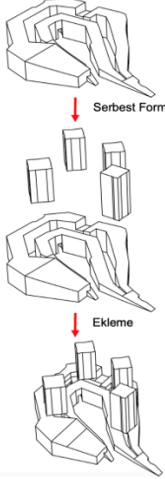
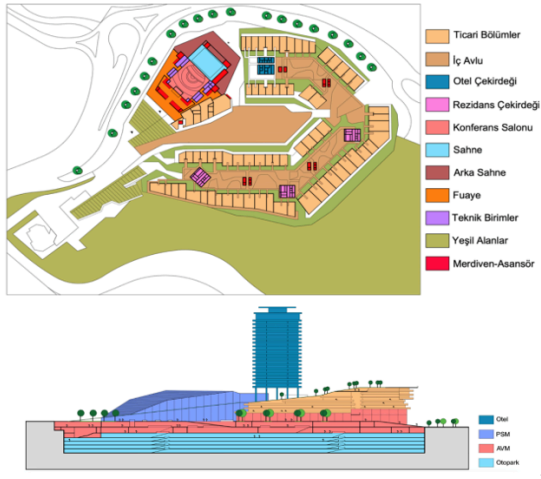
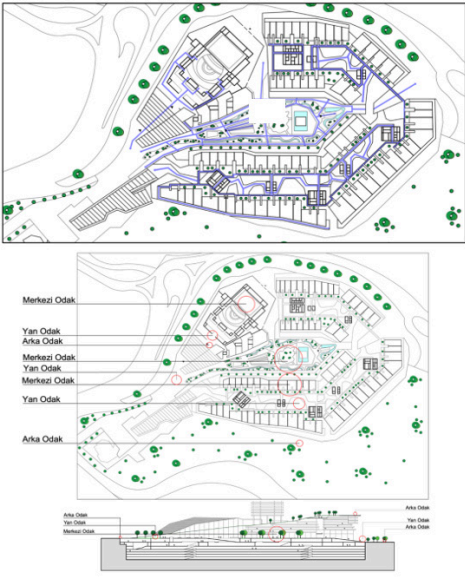
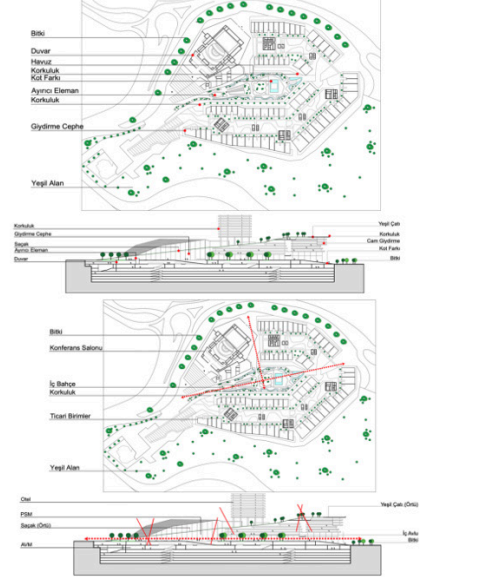
SU			
Havuz	•		
Çeşme			
Kanal			
Doğal			
YEŞİL			
Çim	•		
Çiçek			
Çalı	•		
Áğaç			
AYDINLATMA			
Doğal / Çeşme Kayn.	•		
Doğal / Tavan Kayn.			
Yapay / Dolaysız	•		
Yapay / Dolaylı	•		

e

KOT FARKI			
Rampalı	•		
Merdivenli	•		
Çöktümlü			
Yükseltli	•		
RENK			
Ana			
Ara	•		
Sıcak	•		
Soğuk	•		
DOKU			
Doğal	•		
Yapay	•		
Sert	•		
Yumuşak	•		

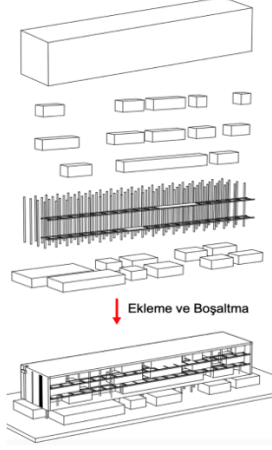
f

Tablo 5. Zorlu Center Fiziksel Oluşum Analizi

ZORLU CENTER FORM OLUŞUMU	MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSSEL KURGU																																																												
 <p>a</p>	 <p>b</p>																																																												
SİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN	MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ																																																												
 <p>c</p>	 <p>d</p>																																																												
DİĞER KALİTELER																																																													
<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">SU</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Havuz</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Çeşme</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Kanal</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Doğal</td> <td>•</td> </tr> </tbody> </table> <table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">YEŞİL</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Çim</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Çiçek</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Çalı</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Ağaç</td> <td>•</td> </tr> </tbody> </table> <table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">AYDINLATMA</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Doğal / Cephe Kayn.</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Doğal / Tavan Kayn.</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Yapay / Dolaysız</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Yapay / Dolaylı</td> <td>•</td> </tr> </tbody> </table> <p>e</p>	SU		Havuz	•	Çeşme	•	Kanal	•	Doğal	•	YEŞİL		Çim	•	Çiçek	•	Çalı	•	Ağaç	•	AYDINLATMA		Doğal / Cephe Kayn.	•	Doğal / Tavan Kayn.	•	Yapay / Dolaysız	•	Yapay / Dolaylı	•	<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">KOT FARKI</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Rampah</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Merdivenli</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Çöktürmeli</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Yükseltmeli</td> <td>•</td> </tr> </tbody> </table> <table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">RENK</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Ana</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Ara</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Sıcak</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Soğuk</td> <td>•</td> </tr> </tbody> </table> <table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">DOKU</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Doğal</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Yapay</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Sert</td> <td>•</td> </tr> <tr> <td>Yumuşak</td> <td>•</td> </tr> </tbody> </table> <p>f</p>	KOT FARKI		Rampah	•	Merdivenli	•	Çöktürmeli	•	Yükseltmeli	•	RENK		Ana	•	Ara	•	Sıcak	•	Soğuk	•	DOKU		Doğal	•	Yapay	•	Sert	•	Yumuşak	•
SU																																																													
Havuz	•																																																												
Çeşme	•																																																												
Kanal	•																																																												
Doğal	•																																																												
YEŞİL																																																													
Çim	•																																																												
Çiçek	•																																																												
Çalı	•																																																												
Ağaç	•																																																												
AYDINLATMA																																																													
Doğal / Cephe Kayn.	•																																																												
Doğal / Tavan Kayn.	•																																																												
Yapay / Dolaysız	•																																																												
Yapay / Dolaylı	•																																																												
KOT FARKI																																																													
Rampah	•																																																												
Merdivenli	•																																																												
Çöktürmeli	•																																																												
Yükseltmeli	•																																																												
RENK																																																													
Ana	•																																																												
Ara	•																																																												
Sıcak	•																																																												
Soğuk	•																																																												
DOKU																																																													
Doğal	•																																																												
Yapay	•																																																												
Sert	•																																																												
Yumuşak	•																																																												

Tablo 6. ODTÜ Araştırma Merkezi Fiziksel Oluşum Analizi

ODTÜ ARAŞTIRMA MERKEZİ
FORM OLUŞUMU



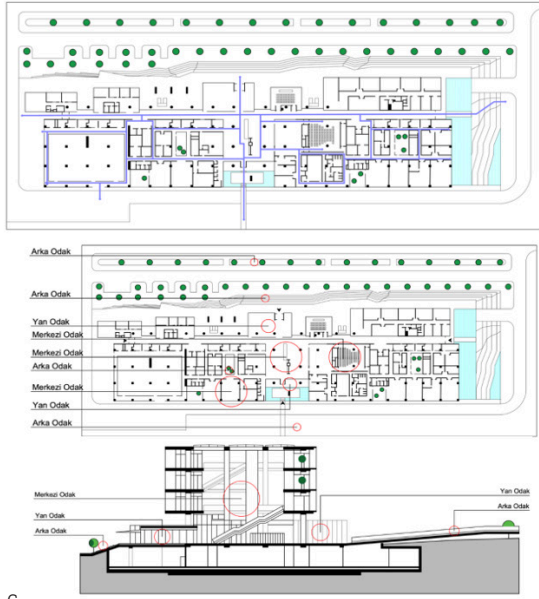
a

MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSSEL KURGU



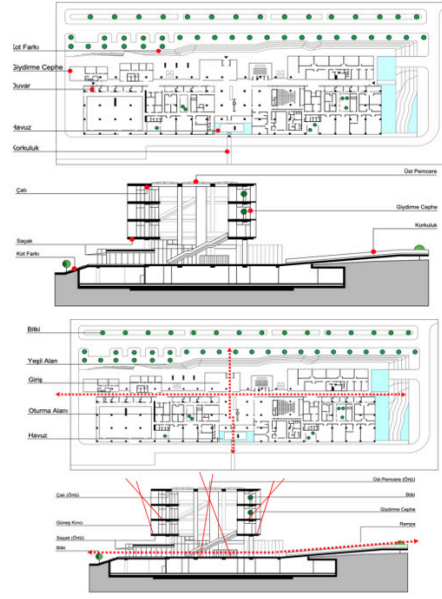
b

SİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN



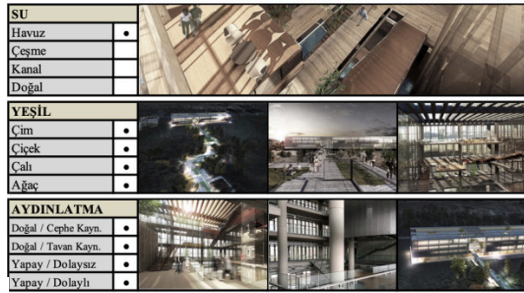
c

MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ

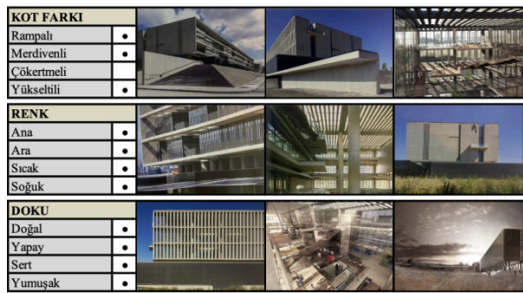


d

DIĞER KALİTELER



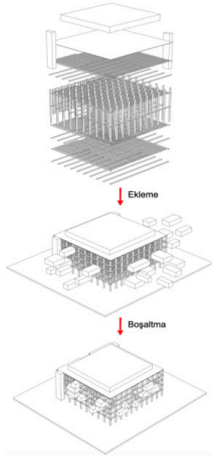
e



f

Tablo 8. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Fiziksel Oluşum Analizi

İSTANBUL RESİM HEYKEL MÜZESİ
FORM OLUŞUMU



a

MEKÂNSAL DÜZEN-DİZİMSSEL KURGU



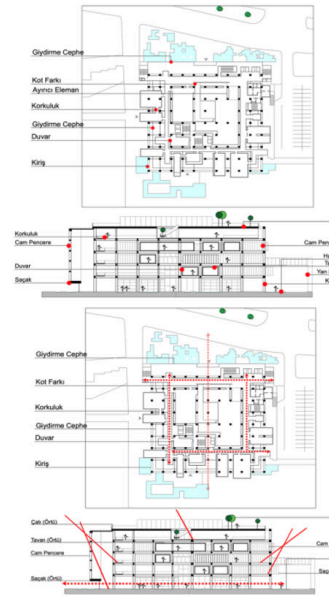
b

SİRKÜLASYON-ODAK MEKÂN



c

MEKÂNSAL KAPALILIK-İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ



d

DiĞER KALİTELER

SU	<input checked="" type="checkbox"/>			
Havuz	<input checked="" type="checkbox"/>			
Çeşme	<input checked="" type="checkbox"/>			
Kanal	<input checked="" type="checkbox"/>			
Doğal	<input checked="" type="checkbox"/>			
YEŞİL	<input checked="" type="checkbox"/>			
Cim	<input checked="" type="checkbox"/>			
Çiçek	<input checked="" type="checkbox"/>			
Çalı	<input checked="" type="checkbox"/>			
Ağaç	<input checked="" type="checkbox"/>			
AYDINLATMA	<input checked="" type="checkbox"/>			
Doğal / Cephe Kayn.	<input checked="" type="checkbox"/>			
Doğal / Tavan Kayn.	<input checked="" type="checkbox"/>			
Yapay / Dolaysız	<input checked="" type="checkbox"/>			
Yapay / Dolaylı	<input checked="" type="checkbox"/>			

e

KOT FARKI	<input checked="" type="checkbox"/>			
Rampalı	<input checked="" type="checkbox"/>			
Merdivenli	<input checked="" type="checkbox"/>			
Çökertmeli	<input checked="" type="checkbox"/>			
Yükseltmeli	<input checked="" type="checkbox"/>			
RENK	<input checked="" type="checkbox"/>			
Ana	<input checked="" type="checkbox"/>			
Ara	<input checked="" type="checkbox"/>			
Sıcak	<input checked="" type="checkbox"/>			
Soğuk	<input checked="" type="checkbox"/>			
DOKU	<input checked="" type="checkbox"/>			
Doğal	<input checked="" type="checkbox"/>			
Yapay	<input checked="" type="checkbox"/>			
Sert	<input checked="" type="checkbox"/>			
Yumuşak	<input checked="" type="checkbox"/>			

f

Emre Arolat (EAA) tarafından tasarlanan yapıların incelendiği bu çalışmada, yapıların fiziksel ve tematik oluşumlarının analizleri tamamlanarak, sonucunda elde edilen verilerin irdelemeleri yapılmıştır. Seçilen yapı işlevlerine göre ayırım gösteren tasarımlar, fiziksel ve tematik oluşumları kapsamında birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Fiziksel oluşumları üzerinden yapılan irdelemeler, analizlerde yer alan; Formun Biçimlenmesi, Mekânsal Düzen, Dizimsel Kurgu, Sirkülasyon, Odak Mekân, Mekânsal Kapalılık, İç-Dış İlişkisi/Akışkanlık ve Diğer Kaliteler başlıkları altında yapılmıştır. Tematik oluşum analizlerinde; Bağlamsallık/İz Sürmek, Kamusal/ Geçirgenlik, İmgenin Sarsılması ve Sürdürülebilirlik söylem/ kavramları üzerinden ele alınmıştır.

Fiziksel Oluşum Bulguları

Sancaklar Cami, Dalaman Havalimanı Dış Hatlar Terminali, Bergama Kültür Merkezi, Antakya Müze Otel, Zorlu Center, ODTÜ Araştırma Merkezi, Folkart Narlıdere Evleri, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi; Formun Biçimlenmesi, Mekânsal Düzen, Dizimsel Kurgu, Sirkülasyon, Odak Mekân, Mekânsal Kapalılık, İç-Dış İlişkisi/Akışkanlık ve Diğer Kaliteler üzerinden incelenmiştir.

Formun Biçimlenmesi: Seçilen örneklerin hepsinde form oluşumu, ölçüsel farklılıklara rağmen asal olarak kullanılan dikdörtgen prizmasına aynı anda çeşitli ekleme ve boşaltma işlemlerine tabi tutulması ile ortaya çıkmaktadır.

Mekânsal Düzen/Dizimsel Kurgu: Sancaklar Cami, Bergama Kültür Merkezi içinde mekânlar bir hacim etrafında birbirine yakın işlevli olup yönelim ve biçim benzeri ortak görsel özellikleri paylaştığı için yapı kümeli organizasyona, Dalaman Havalimanı Dış Hatlar Terminali, Antakya Müze Otel, ODTÜ Araştırma Merkezi, Folkart Narlıdere Evleri, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi içinde mekânlar, ızgara sistemi ile konumları ve üçüncü boyuttaki ilişkileri bir düzende olduğu için yapı gridal organizasyona, Zorlu Center içinde mekânlar, bir alanı çevreleyip doğrultu üzerine dizilmiş mekânlardan oluştuğu için yapı çizgisel organizasyona sahip görülmektedir.

Sancaklar Cami, iki kottan oluşan bu yapıya ana giriş üst kottan gerçekleşmektedir. Giriş ardından yarı kapalı olarak musalla taşı ile dikdörtgen prizması şeklinde minare konumlanmaktadır. Merdivenler ile alt kota ulaştıran yürüyüş parkuru cami girişi ile bağlantılı olan avluya yönlendirmektedir. Avludan direkt ana ibadet mekânına ulaşabilmektedir. Bu mekân içinde cami bileşenleri olan mihrap, minber, vaaz kürsüsü ve müezzin mahfili bulunmaktadır. Yan mekânlarda abdesthane, WC, kadın mahfili, ayakkabılık ve doğrudan geçişi olan imam lojmanı yer almaktadır. Bunun dışında aynı kotta ana yapıdan bağımsız olarak kütüphane ve gasilhane ayrı yerlerde durmaktadır.

Dalaman Havalimanı Dış Hatlar Terminali, işlevsel olarak giden ve gelen yolcu ayırımı yapılarak iki kattan oluşmaktadır. Giden yolcu katına giriş, yükseltilmiş bir araç yolundan sağlanmaktadır. Giriş alanı ile giden yolcu holü güvenlik birimleri ile ayrılırken, holde açık görülecek şekilde iki kümeye ayrılmış sıralı check-in kontuarları ve etraflarında idari ve teknik birimler görülmektedir. Check-in kontuarları kümelerinin aralarında bulunan pasaport kontrol birimlerinden geçtikten sonra Duty Free içeren kontrollü yolcu holüne ulaşılmaktadır. Aynı yolcu holünün etrafında yapının cephe kısımlarında yolcu bekleme salonları ve ilgili mekânları bulunmaktadır. Gelen yolcu katında yolcular, ara katta bulunan gelen yolcu holüne ulaşmaktadır. Bu holde pasaport kontrolünden geçerek merdivenler ile alt katta bulunan bagaj alma salonuna geçilmektedir. Bagaj alma salonu ve gümrük kontrol alanı yolcu çıkış alanına bağlanırken en alt kat ise ağırlıklı olarak teknik birimlerden oluşmaktadır.

Bergama Kültür Merkezi, işlevsel olarak ayrılan iki kütlede ve onları saran satış birimlerden oluşmaktadır. İki kütlede biri, su havuzunun içinde olacak şekilde kütüphane olarak tasarlanırken, diğer kütle konferans salonunun ana mekânlarını içermektedir. Bu iki kütleyle ulaşmak için önce etrafı saran ve yeşil bir iç avlu oluşturan satış birimlerinin arasından geçmek gerekmektedir. İç avluya geçiş sağlandıktan sonra dolaysız bir şekilde ve farklı yerlerden kültür merkezinin ana fuayesine giriş yapılmaktadır. Fuayenin etrafında bir yandan satış birimleri ve wc

yer alırken, diğer yandan konferans salonu, vestiyer, teknik birimler ve üst katta bulunan salona yönlendiren merdivenler bulunmaktadır. Bodrum katında ağırlıklı olarak teknik birimler görülmektedir. Bunun dışında avlunun içinde bulunan merdiven ve asansör ile parka ulaşım sağlayan geçiş köprüsüne geçilmektedir.

Antakya Müze Otel, genel olarak tarihi eser müzesi ve otel olmak üzere iki işleve sahiptir. Müze kısmı bodrum katındayken, otel kısmı zemin ve üst katlarda bulunmaktadır. Yapı girişleri zemin katında olup müze ve otel girişi olarak ikiye ayrılmaktadır. Müze girişi merdiven ve asansör ile müze katına yönlendirirken, otel girişi zemin katta bulunan bazı hizmet birimlerine sonrasında üst katlara geçiş sağlamaktadır. Yapının birinci, ikinci ve üçüncü katlarında birbiri ile köprüler ile bağlanan ve prefabrik modül olarak üretilen otel odaları ile düşey sirkülasyon alanları bulunmaktadır. Teras katında çeşitli sosyal, ortak ve açık alanlar yer almaktadır.

Zorlu Center, çeşitli işlevlere sahip olup birbirine bağlı iki ana kütle bölünmektedir. Birinci kütle performans ve sanat merkezine hizmet ederken, diğer kütle kalan işlevleri bulundurmaktadır. Yapı alanına girişler, biri ana giriş olmak üzere karşılıklı iki girişten sağlanmaktadır. Her iki giriş yapı içine dağılma sağlayan iç avlu ile doğrudan bağlanmaktadır. Ana girişe yakın olan performans ve sanat merkezi, kullanıcıları önce fuaye ile karşılamaktadır. Ardından düşey sirkülasyon ile zemin ve üst katta bulunan salon bölümlerine yönlendirmektedir. İç avludan geçerek yapının alt katlarında bulunan alışveriş merkezine, zemin katından itibaren giriş sağlayan otel ve rezidans kulelerine geçiş yapılmaktadır. Yapının en alt katlarda 5 kattan oluşan kapalı otoparkı yer almaktadır.

ODTÜ Araştırma Merkezi, yerleştiği alanın kot farkından dolayı yükseltilmiş bir kaide üzerinde yer almaktadır. Dolayısıyla giriş alanlarına varmak için bina etrafında bulunan merdivenlerden geçmek gerekmektedir. Yapı kapsamında, ikisi ana giriş olmak üzere toplam dört adet giriş bulunmaktadır. Ana girişler, yapının uzun kenarının ortasında yer alıp önce bir giriş alanına sonrasında ortak bir mekâna yol vermektedir. Yapının ortasında konumlandığından, sosyal alan olarak çalışan ortak mekân, diğer mekânlara yapının ön tarafında bulunan ve doğu-batı eksenine paralel olan koridor ile yayılmak için başlangıç noktası oluşturmaktadır. Bu koridorun iki ucunda yapıya giriş sağlayan diğer iki giriş yer almaktadır. Bundan dolayı araştırma merkezinin zemin katında bulunan mekânlar genel olarak karşılıklı girişlerin oluşturduğu iki sirkülasyon hattının etrafında kümelenmektedir. Mekân kümeleri toplantı salonu, ofis, derslik, laboratuvar, çok amaçlı salon, yeşil alan ve teknik birimler gibi mekânlardan oluşmaktadır. Bodrum katı bir kapalı otopark ve çeşitli teknik birimler içermektedir.

Folkart Narlıdere Evleri, kapalı ortak alanları olan ve birbirinden yaya veya araç yolları ile ayrılan dört adet bina grubundan oluşmaktadır. Her bina grubunun alanında sosyal mekânlar olarak havuz ve yeşil alanlar bulunmaktadır. Yaya girişleri genel olarak kapalı olan ortak alanlardan sağlanmışken, otopark girişleri ortalarından geçen araç yolu üzerinden yapılmaktadır. Konut binalarına ulaşım, kapalı ortak alanlardan merdiven ve asansörleri kullanarak köprüler ile gerçekleşmektedir. Bu binalarda, 4+1, 3+1, dubleks ve teraslı farklı tip ve büyüklüğe sahip çeşitli daireler yer almaktadır. Bunun dışında bina gruplarının ortak mekânları olarak yeşil alanlar ve çocuk parkı görülmektedir.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, diğer girişlerin aksine yapının ana girişi araç yolu ile ilişki içindedir. Giriş kapıları daha çok yapının zemin katında bulunan sosyal mekânlara geçiş vermektedir. Üst katlarda yapının strüktüründe asılı duran kapalı kapsül şeklinde tasarlanan sergi mekânları ve wc bulunmaktadır. Kapsüller rampa, merdiven ve asansörler ile doğrudan ilişkili köprüler ile bağlanmaktadır. Üç kat boyunca tekrarlanan bu mekân kurgusu en üst katta değişerek sosyal mekânlara sahip bir kurguya dönüşmektedir.

Sirkülasyon/Odak Mekân: Sancaklar Cami'nde, giriş kapılarının alt avluya doğrudan bağlantılı olması, yaya sirkülasyonu akışkanlığı için önemlidir. Sirkülasyon aksları daha çok avludan başlayarak diğer mekânlara yayılmıştır. Kadın mahfili ve imam lojmanı için yaya sirkülasyonu hem avludan hem de ana ibadet alanından sağlanmaktadır. Yapının işlevini sağlayan ana ibadet mekânı, yapı için merkezi

odak olarak algılanmaktadır. Yan odalarda kısmen kapalı avlu ve kadın mahfli yer alırken, arka odakta arka avlular, havuz alanı, otopark, yürünebilir çatı ve kütüphane bulunmaktadır.

Dalaman Havalimanı Dış Hatlar Terminali'nde, yaya sirkülasyonu giden yolcu katı için giriş alanında başlamakta olup yolcu holünde dağılmaktadır. Yolcu holünden itibaren sirkülasyon hattı check-in kontuarları ardından pasaport kontrolünden geçerek Duty Free'ye, sonrasında biniş köprülerine binmek üzere yolcu bekleme salonlarına kadar uzanmaktadır. Gelen yolcu katı sirkülasyonu ise, biniş köprülerinden başlayarak yolcu holü ve pasaport kontrolünden sonra bagaj alma salonunda yayılmaktadır. Sirkülasyon hattı bagaj alma salonunun ardından gümrük kontrol alanından geçerek gelen yolcu çıkış alanında bitmektedir. Yapıda giden yolcu holü ve bagaj alma salonu merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda giriş alanı, kontrollü giden yolcu holü ve gelen yolcu holü yer alırken, arka odakta araç yolları, yolcu bekleme salonları ve uçak pisti bulunmaktadır.

Bergama Kültür Merkezi'nde, ana işlevi sağlayan kütlelerin iç avluya doğrudan bağlantılı olması, avluyu yaya sirkülasyonu açısından ön plana çıkartmaktadır. Sirkülasyon aksları avluyu saran satış birimlerin arasında bulunan boşluklardan süzülerek, avluda bulunan yeşil ve sosyal alanlara ve iç mekânlara yayılmaktadır. Yapının ana kütesinde bulunan konferans salonları merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda fuaye alanları yer alırken, arka odakta kütüphane, iç avlu, otopark ve satış birimleri bulunmaktadır.

Antakya Müze Otel'i'nde, zemin katından başlayan yaya sirkülasyonu, en üst kat dışında bütün yapıya köprüler ile bağlanmaktadır. Sirkülasyon köprüleri her katta gerekli işleve göre değişiklik göstermektedir. Ayrıca yapının çeşitli yerlerinde düşey sirkülasyon elemanlarının bulunması, kullanıcıların farklı yerlere ulaşması için kolaylık sağlamaktadır. Yapının ana işlevlerini sağlayan müze ve otel odaları merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda geçiş köprüleri ve giriş alanları yer alırken, arka odakta teras ve yeşil alanlar bulunmaktadır.

Zorlu Center'da, yaya sirkülasyonu, girişlerden başlayarak yapı tarafından sarılan iç avluda yayılmaktadır. İç avludan sonra sirkülasyon hattı, performans ve sanat merkezinin yanında tüm yönlerde bulunan kapılardan dağılarak otel, rezidans ve alışveriş merkezi gibi bütün mekân ve birimlere uzanmaktadır. Yapının ana işlevlerini sağlayan performans salonunun sahnesi, satış birimleri, otel odaları ve iç avlu gibi çeşitli mekânlar merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda PSM'nin fuaye alanı, iç avlunun giriş alanı ve katların sosyal alanları yer alırken, arka odakta yapının giriş alanları ve park bulunmaktadır.

ODTÜ Araştırma Merkezi'nde, araç ve yaya yolundan itibaren başlayan yaya sirkülasyonu, kot farkından oluşan merdivenleri geçerek zemin katında bulunan karşılıklı girişlere ulaşmaktadır. Girişlerin oluşturduğu iki ana sirkülasyon hattını kullanarak koridorlar ile ofis, derslik ve laboratuvar gibi mekânlara yayılmaktadır. Toplanma görevi olan sosyal alan ve konferans salonu ile yapının ana işlevini sağlayan ofis, derslik ve laboratuvar merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda giriş mekânları ve koridor gibi sirkülasyon alanları yer alırken, arka odakta yapının içinde ve dışında bulunan yeşil alanlar bulunmaktadır.

Folkart Narlıdere Evleri'nde, yaya sirkülasyonu, bina grupların aralarından geçen ve doğrudan kapalı otoparklara geçiş imkânı veren araç yolundan başlamaktadır. Yayalar, bu yoldan itibaren kapalı alanlara geçtikten sonra çeşitli katlarda bulunan dairelere, sosyal ve yeşil alanlara ulaşım imkânı vermektedir. Yapının ana işlevini sağlayan daireler merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda teras ve geçiş köprüleri yer alırken, arka odakta iç ve dış avlular, yeşil alanlar ve araç yolları bulunmaktadır.

İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde, zemin katının dış mekânından başlayan yaya sirkülasyonu, zemin kat hariç bütün yapıya köprüler ile dağılmaktadır. Sirkülasyon köprüleri, aynı düzene sahiptir, her katın özelliklerine göre biçimsel değişiklik göstermektedir. Yapının işlevini sağlayan sergi mekânları merkezi odaklar olarak algılanmaktadır. Yan odalarda geçiş köprüleri ve giriş alanları yer alırken, arka odakta galeri boşlukları, teras ve dış sosyal alanları bulunmaktadır.

Mekânsal Kapalılık/İç-Dış İlişkisi: Seçilen örneklerin hepsinde mekânsal kapalılığı destekleyen çeşitli öğeler bulunmaktadır. Düşeyde duvar, korkuluk, kot farkı, ayırıcı eleman ve su öğeleri varken, yatay düzlemde yeşil çatı, tavan, açılır tavan ve saçaklar ile sağlanmaktadır. İç-dış mekân bağlantıları görsel olarak cam giydirme cephe ve üst pencere ile sağlanmaktadır. İç mekânı dış mekândan tamamen ayıran elamanlar ise çatı, saçak ve duvarlardır. Bütün katlarda mekânlar arası fiziksel olarak bir süreklilik bulunurken, görsel akışkanlık özelliği ise, cam giydirme cepheler ve doluluk boşlukların değişimi ile gerçekleşmektedir.

Diğer Kaliteler: Seçilen örneklerin hepsinde dış mekânların çeşitli yerlerinde su öğeleri olarak süs havuzları bulunmaktadır. Yeşil alanlar, yapıların birçok yerinde iç ve dış mekân olarak çim, çiçek, çalı ve ağaç şeklindedir. Yapıların aydınlatması doğal olarak cephe ve üst pencerelerden sağlanmaktadır. Yapay aydınlatma dolaylı-dolaysız biçimde temin edilmektedir. Kot farkları dış mekânda sadece yükselti, iç mekânda yükselti, merdiven ve rampa biçimindedir. Yapılarda ağırlıklı olarak (ara/soğuk) gri ve tonları ön plana çıkarken, tefrişlerde farklı renkler seçilerek çeşitlilik artırılmaktadır. Doğal yumuşak doku olarak yeşil öğeler kullanılmışken, malzeme, kot ve strüktür tekrarları ile sert dokular oluşmaktadır. Malzeme olarak yapıların içinde belli olacak şekilde beton, bazı strüktürlerde metal, cephe, korkuluk ve tavanlarda cam, tefriş ve dekoratif öğeler gibi yerlerde kompozit, taş ve ahşap malzemeler kullanılmaktadır.

Tematik Oluşum Bulguları

Sancaklar Cami, Dalaman Havalimanı, Bergama Kültür Merkezi, Antakya Müze Otel, Zorlu Center karma yapı, ODTÜ Araştırma Merkezi eğitim yapısı, Folkart Narlıdere birleşik konutları, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi restorasyon projesi; Bağlımsallık/İz Sürmek, Kamusalılık/Geçirgenlik, İmgenin Sarsılması ve Sürdürülebilirlik söylem/kavramları üzerinden incelenmiştir.

Bağlımsallık/İz Sürmek: Sancaklar Cami'nde, İslami soyut değerler ile birlikte iklim, topoğrafya ve malzeme gibi yerin fiziksel özellikleri değerlendirilmektedir. Dalaman Havalimanı'nda, sıcak hava koşulları nedeniyle iklimsel yönlendirmeler ve kütle-örtü ilişkisine uyumlu özgün tasarım özelliği öne çıkmaktadır. Bergama Kültür Merkezinde, yere ait tarihi soyut-somut özellikler kullanılarak fiziksel mekân oluşumu ve kütleli bağlantılı topoğrafik uyum sağlanmaktadır. Antakya Müze Otelde, çevrenin arkeolojik, tipolojik ve iklimsel özellikleri değerlendirilip farklı mimari yönelimler ele alınmaktadır. Zorlu Center karma yapıda, tarihi değerler ve geçmişle kurulan mekânsal diyalog iletişimi önemsenmektedir. ODTÜ Araştırma Merkezinde, yerin tarihsel izi ve yeni-özgün değerler ön plana çıkarılmaktadır. Folkart Narlıdere birleşik konutlarda, kültürel süreklilik ve yapı tipolojisinin farklılaştırılmasıyla kütle-işlev etkileşimi artırılmaktadır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi restorasyon projesinde, tarihi değerler, eskinin varlığını göstermesi ve yeni eklerle uyumsal diyalogun kurulması sağlanmaktadır.

Kamusalılık/Geçirgenlik: Sancaklar Cami'nde, sokak aksı üzerinde yer alan duvarın boşaltılması ile kamusalılık/geçirgenlik sağlanarak iki farklı kotta bulunan avlular birbirine bağlanarak ortak kullanıma açılmaktadır. Dalaman Havalimanı'nda, açık saçak altları ve iç mekânda kurgulanan odak mekânlarıyla sosyo-kültürel gereksinimlere alternatifli cevap vermektedir. Bergama Kültür Merkezinde, mekânsal kurgu biçimlenmesiyle ve topoğrafik çözüm önerisiyle ortak yaşam boşluğu sağlamaktadır. Antakya Müze Otelde, iç mekânı biçimlendiren avlu ve sokak kurgusu işlevsel birimlerle entegre olarak akışkan ortak yaşam alanları sunmaktadır. Zorlu Center karma yapıda, zemin kat kütle birleşiminde yapılan geri çekilmelerle lineer erişilebilirlik ve görsel aks oluşturulmaktadır. ODTÜ Araştırma Merkezinde, kurgulanan geçiş ve toplanma mekânları kütle bütünselliğinde ele alınmaktadır. Folkart Narlıdere Birleşik konutlar, sınırlı sayıda kullanıcı için tasarlandığından yarı özel mekân derecelenmesi göstermektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi restorasyon projesinde, zemin kat düzenlemeleriyle sağlanan erişilebilirlik ve yapısal gereksinimler ölçüsünde kullanımsal olarak bina ölçeğinde sağlanmaktadır.

İmgenin Sarsılması: Sancaklar Cami'nde, form oluşumu, farklı iç mekân çözümlenmesi, mimari obje detaylandırılması (minare, kürsü, mihrap, minber vs.)

ve tefekkür alanlarının iç-dış mekânlarda dengelenmesi konvansiyonel yaklaşımın dışında ele alınmaktadır. Dalaman Havalimanı'nda, masif kütle, örtü entegrasyonu ve iç mekân ortak avlu oluşumları değişim göstermektedir. Bergama Kültür Merkezi'nde ve ODTÜ Araştırma Merkezi'nde, imgesel sarsılma görülmemektedir. Antakya Müze Otel'de, çeşitli işlevsel ve kütleli entegrasyon oluşumu, çelik çok parçalı yapı görünümü ve ortak avlusal yaklaşımlarıyla çevreye göre özel olma durumu ön plana çıkmaktadır. Zorlu Center karma yapıda, yeşil çatı dokusunun sürekliliğinde kopartılmış şekilsel yatay parçalı kulelerin entegrasyonu ve yapılar arasındaki geçişli ortak kullanımlı biçimsel avlu oluşumunun farklılaşması parça-bütün ilişki değişimini ifade etmektedir. Folkart Narlıdere Birleşik konutlar, standart tipolojik yapının dışında ele alınması ve çevreden farklı olma özellikleri kendini göstermektedir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi restorasyon projesinde, tarihin izlerinin korunarak geleceğe aktarılması, mimari eskime yapısal ve kullanışsal olarak kullanıcılarına sunulmaktadır.

Sürdürülebilirlik: Mimari sürdürülebilirlik, farklı biçimlenme, kütleli ve mekânsal çözüm önerilerini içermektedir. Yapı kurgusunu yönlendiren, yeşil alanlar, yeşil çatılar, su ögeleri, gölge, doğal ışık, doğal havalandırma ve sürdürülebilir malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Bütün yapıların elektromekanik sistemler içinde, gri su kullanımı ve atıksal değerlendirmelerle doğaya, çevreye zararın en aza indirgenmesi hedeflenmektedir.

SONUÇ

Mimarlık, diğer disiplinler ile ilişki içinde olan akılcı ve sosyal bir disiplindir. Geçmiş ve gelecek arasında yaşanmışlıkların/yaşanacakların mekânsal boşluk üzerinde kurgulanan tasarımlar ile insanlar arasındaki diyalogun oluşması, toplumların anlaşılabilirliği/tanınabilirliği açısından önemlidir. Mimarlar, yeni fikirler üreten, özgün, soyut ve somut arasındaki dengeyi sağlayan aktörler olarak, tasarım ve uygulama sürecinde insan ölçeğini, teknik/teknolojiyi, sosyal durumları ve çevre bilgisini bir araya getirmelidir.

Çağdaş mimarlık ortamında kendine özgü, tasarım anlayışı ile çalışmalarını sürdüren Emre Arolat, farklı konularda (dini, ulaşım, kültür, otel, karma, eğitim, konut, restorasyon), kendini tekrar etmeyen uygulama ve fikir projeleri ile ön plana çıkmaktadır. Mimari söylemlerini/kavramlarını/felsefesini güncel gelişmeler/okumalar ile destekleyerek biçim-işlev, parça-bütün ilişkisini mekân, bina ve kent ölçeğinde değerlendirmeye almaktadır. Yapı analizlerinde incelenen fiziksel mimari kaliteler; form oluşumu, mekânsal örgütlenme, mimari kalite, detay çözümleri, yapı, kütle-kabuk ilişkisi, topoğrafya-kütle entegrasyonu, eski-yeni arasında kurulan diyalog, insan odaklı mekân tasarımını desteklerken, tematik oluşumda ise, bağlamsallık/iz sürmek, kamusal/geçirgenlik, imgenin sarsılması, sürdürülebilirlik, geçişkenlik kaliteleri sosyal/toplumsal mekân bütünselliğini oluşturmakta ve birbirini tamamlamaktadır. Her yapının kendine özgü, işleve yönelik farklı çözüm önerileri getirmesi üzerinden yapılan mekânsal analizler ile kurgusal olarak planlanan sağlıklı ve yaşayan/yaşanan mekânlar konsepti örtüşmektedir.

Tasarımlarının bulunmuş oldukları yere göre biçimlenmesi, kente nitelik ve kimlik kazandırması ön plana çıkmaktadır. Kullanıcılarına mimari kalite kapsamında çözüm önerileri ve detaylandırmalar sunularak mimari estetik değerlerinin artırılması, pekiştirilmesi ve duygusal bir atmosfer oluşturarak geleceğe dair diyalog kurması hedeflenmektedir. Bununla birlikte mekân-yer-bina ölçeğinde yaşanmışlıklar üzerinde kurulan bağ ile kişisel ve toplumsal yaşanacakların özgün bir anlama sahip olması amaçlanmaktadır. Emre Arolat (EAA), konvansiyonel mimarlığın sınırlarını zorlayarak, evrensel mimarinin hazır çözümlerini reddederek, durum odaklı bir tasarım pratiği sürdürüp, yere özgü çözüm arayan, farklı tasarlayıp düşünen, yazan ve söyleyen mimarlardandır. Mimari gündemi takip edip üretebilen, tasarım anlayışının gelecek kuşaklara aktarılabilirliği ve tasarım eğitimi içinde örnek gösterilebilmesi için yaratıcı mimarların fikirlerine, düşüncelerine, uygulamadaki inceliklerinin anlaşılmasına, araştırılmasına

yönelik önemin verilmesi gerekmektedir. Her dönemin ortaya koyduğu mimari yaratıcılık ve yönelimler kendi bağlamı içinde değerlendirilmeli ve arka plandaki nedenleri ile birlikte çözümlenerek yorumlanmalıdır. Mimari tasarımların fiziksel varoluş boyutu ve konsepti, mimarın dünya görüşünü, entelektüel alt yapısını yansıttığından topluma yararlı olmalı, sosyolojik, kültürel ve politik çerçevede olumlu örnekler oluşturması hedeflenmelidir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır, 1. yazar % 50, 2. yazar % 50 oranında katkı sağlamıştır.

Destek ve Teşekkür Beyanı

İncelenen yapı görsellerinin, çizimlerinin temini ve tematik yaklaşım için kullanılan kalitelerin belirlenmesindeki katkılarından dolayı Emre Arolat ve (EAA) ekibine teşekkür ederiz.

Çatışma Beyanı

Çalışmaya dair herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

- Arendt, H. (1994). *İnsanlık durumu* (B. S. Şener, Çev.). İletişim Yayınları.
- Arolat, E. (2020). *Scent of the trace*. ORO Editions.
- Arolat, E., & Paşolar, G. (2007). *Dalaman havalimanı*. Yem Yayınları.
- Arolat, E. (2021a). Emre Arolat'ın Mimarlığı Üzerine Görüşme-1, [Konuşma metni].
- Arolat, E. (2021b). Emre Arolat'ın Mimarlığı Üzerine Görüşme-2, [Konuşma metni].
- Berger, J. (2019). *Görme biçimleri*. Metis Yayınları.
- Canbakal Ataoğlu, N. C. (2009). *Çağdaş mimaride bir antitez: Sirkülasyon* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi].
- Ching, F. D. K. (2002). *Mimarlık biçim mekân ve düzen*. YEM Yayınları.
- Cook, P. (1996). *Primer*. Academy Editions.
- Çevik, S. (1991). *Mekân-kimlik-kimliklendirme Trabzon sokakları örneği* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi].
- Demirkaya, H. (1999). *Mekân kavramının tarihsel süreç içinde incelenmesi ve günümüzde mekân anlayışı* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Diñçer, Ö. (2005). *Mimari mekân organizasyon sürecinde mekânsal hemyüzey birleşim ve entegrasyon kavramlarının analizi* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi].
- Eraydın, Z. (2016). Kentsel markalaşma stratejilerinin kent belleği ve kent imgesi üzerine etkileri. *İdealkent Dergisi*, 7(20), 830-855.
- Ersoy, Z., Süer, D. (2002). İç'teki dış. *Yapı Dergisi*, (248), 62-68.
- Foster, N. (2001). Lord Foster of Thames bank. *Architectural Design*, 71(4), 32.
- Gültekin, A. B. (2007). Yapı malzemelerinin çevresel etkilerinin bazı normlar bağlamında irdelenmesi. *Tasarım Dergisi*, 170, 120-124.
- Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekân organizasyonu*. Birsen Yayınevi.
- Gür, Ş. Ö. (2007, 26 Temmuz). Mimarlıkta bağlamcılık üzerine. *Arkitera*. <https://v3.arkitera.com/k179-mimarlikta-baglamcilik-uzerine.html> (07.02.2021).
- Irmak, H. (2019). *Bir monografi denemesi: Mimar Boğaçhan Dünderalp ve başka mimarlık olasılıkları* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mardin Artuklu Üniversitesi].
- İnceoğlu, M. (2004). *Mimarlıkta söylem kuram ve uygulama*. Tasarım Yayın Grubu.

- Jones, J. C. (1982). *Design methods*. Van Nostrand Reinhold Company.
- Onat, E. (1991). *Mimarlık, form ve geometri*. Elif Yayınevi.
- Önem, A. B. (2004). *Çevre algılama ve kentsel kimlik: Haliç üzerine bir yöntem önerisi* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi].
- Özdoğan, H. (2002). *Türkiye’de meydanlar* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi].
- Rapoport, A. (1990). *Meaning of the built environment*. The University of Arizona Press.
- Rogers, R. (2001). Lord Rogers of Riverside. *Architectural Design*, 71(4), 36.
- Sennett, R. (1996). *Kamusal insanın çöküşü*. Ayrıntı Yayınları.
- Shane, G. (1976). Contextualism, *Architecture Design*, (46), 676-679.
- Şahin, F. (2005). *Alışveriş merkezlerinin biçimlenmesinde önemli boyutlardan kamusal mekân ve kamusalılık olgusu* [Yüksek Lisans Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi].
- Şahin, F. (2011). *Günümüz alışveriş merkezlerinde kentsel kamusal mekân olgusu* [Doktora Tezi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Karadeniz Teknik Üniversitesi].
- Yürekli, İ., Yürekli, H. (2004). Mimari tasarım eğitiminde enformellik. *İTÜ Dergisi/a*, 3(1), 53-62.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Tablo 1 a, b, c, d: Sancaklar Cami Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 1 e, f: Arolat, E. (2011-2013). *Sancaklar Mosque*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/sancaklar-mosque/> (15.02.2021).
- Tablo 2 a, b, c, d: Dalaman Havalimanı Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 2 e, f: Arolat, E. (2013-2019). *Dalaman International Airport Terminal II*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/dalaman-international-airport-terminal-ii/> (15.02.2021).
- Tablo 3 a, b, c, d: Bergama Kültür Merkezi Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 3 e, f: Arolat, E. (2010-2016). *Bergama Cultural Center*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/bergama-cultural-center/> (18.02.2021).
- Tablo 4 a, b, c, d: Antakya Müze Otel Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 4 e, f: Arolat, E. (2010-2019). *The Museum Hotel Antakya*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/the-museum-hotel-antakya> (18.02.2021).
- Tablo 5 a, b, c, d: Zorlu Center Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir. (07.03.2021).
- Tablo 5 e, f: Arolat, E. (2007-2014). *Zorlu Center Mixed Use Complex*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/zorlu-center-mixed-use-complex> (22.02.2021).
- Tablo 6 a, b, c, d: ODTÜ Araştırma Merkezi Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 6 e, f: Arolat, E. (2012). *Metu Research Center*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/metu-research-center/> (22.02.2021).
- Tablo 7 a, b, c, d: Folkart Narlıdere Evleri Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 7 e, f: Arolat, E. (2006-2009). *Folkart Narlıdere Housing*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/folkart-narlıdere-housing/> (25.02.2021).
- Tablo 8 a, b, c, d: İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Projesi EAA Arşivi’nden temin edilerek yazarlar tarafından yeniden çizilmiştir (07.03.2021).
- Tablo 8 e, f: Arolat, E. (2011-2013). *Istanbul Museum of Painting and Sculpture*. Emre Arolat Architecture. <https://emrearolat.com/project/istanbul-museum-of-painting-and-sculpture> (25.02.2021).

dr. öğr. üyesi batu bozoğlu

istanbul okan üniversitesi, sanat, tasarım ve mimarlık fakültesi, görsel iletişim tasarımı bölümü
batubozoglu@gmail.com orcid: 0000-0002-3910-8508

dr. öğr. üyesi eda çekil konrat (sorumlu yazar | corresponding author)

istanbul okan üniversitesi, sanat, tasarım ve mimarlık fakültesi, görsel iletişim tasarımı bölümü
cekileda@gmail.com orcid: 0000-0002-1082-130X

DİJİTAL ÇAĞDA SANAT ESERİNİN BİRİCİKLİĞİ ÜZERİNE*

araştırma makalesi | research article

başvuru tarihi | received: 21.03.2022 kabul tarihi | accepted: 25.05.2022

ÖZET

Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" metninde tartışmaya açtığı sanat yapıtının biricikliği sorunsalı, yeniden üretim tekniklerinin gelişmesi ve çeşitlenmesi dolayısıyla günümüz dijital çağında da geçerliliğini korumaktadır. Benjamin, üretilen kopyaların, sanat yapıtının şimdi ve buradallığını kırdığını ve bu kırılmanın sanat eserinin demokratikleşmesinin yolunu açtığını söylemektedir. Sidney Tillim, Bruno Latour ve Adam Lowe ise Benjamin'in öngörüsünün, mekanik kopyanın kendisine özgü bir biricikliğe sahip olması sebebiyle gerçekleşmediğini ifade eder. Dijital çağda ise bu durum tersine dönmektedir. Günümüzde orijinal ve kopya arasındaki farkın tartışılmalı durumu, sanat piyasasını sanat yapıtının biricikliğini yeniden tahsis edecek yöntemler aramaya itmektedir. Kurumlar NFT gibi yöntemlerle dijital sanat yapıtının biricikliğini, sanatçı emeğini künyelenen bir sistem üzerinden yeniden tahsis etmektedir. Bu çalışma dijital çoğaltma tekniklerinin, sanat piyasasının işleyişini ve günümüz çağdaş sanatçıların üretim pratiklerini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda öncelikle sanat eserinin biricikliğine dair tartışmalar, yapılan literatür çalışmasıyla bir araya getirilmiştir. Bu tartışmalar içinde yer alan çağdaş sanat eserlerinden örnekler, Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy ve Petra Schweitzer tarafından tanımlanan sanat eserinin transparan ve hipermedyatik nitelikleri çerçevesinde analiz edilmiştir. Sonuç olarak, dijital çağda sanat piyasasının orijinal olan bağımlılığına istinaden yeni sistemler ürettiği görülmektedir. Sanatçılar ise özellikle yapay zeka temelli üretimlerinde, sanat eserinin biricikliğine dair yaklaşımlarını, eseri doğrudan sahiplenme tercihleriyle ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelime: Çağdaş Sanat, Dijital Sanat, Aura, Generative Sanat, NFT

Bozoğlu, B., Çekil Konrat, E. (2022). Dijital çağda sanat eserinin biricikliği üzerine. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 139-151.

* Bu çalışma 2 Aralık 2021 tarihinde İstanbul Türkiye'de çevrimiçi olarak gerçekleştirilen V. Uluslararası Yeni Medya Konferansı'nda bildiri olarak sunulmuştur.

ON THE HERE-AND-NOW OF THE WORK OF ART IN THE DIGITAL AGE

ABSTRACT

First brought up by Walter Benjamin in his paper "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," the question of aura remains relevant today as the methods of reproduction improve and proliferate in our digital age. Benjamin argues that the advent of the copy leads to the elimination of the artwork's aura, and this elimination paves the way for the democratization of the artwork. On the other hand, Sidney Tillim, Bruno Latour and Adam Lowe challenged him by recognizing that the mechanically reproduced copies also hold distinctive auras. In the digital ages, these distinctions have reversed. Today's issue of authenticity of the digital copy pushes the art institutions to look for alternative ways to reinvent the uniqueness of the original. Using the blockchain technology and Non-fungible Tokens as a digital license, they try to establish an original by authenticating a copy as the sole recipient of the artist's labor. This paper aims to identify the effects of the techniques of digital reproductions on the practices of contemporary artists and the art industry. To this end, the arguments on the aura of the digital artwork are presented with a literature review; followed by a selection of case studies from contemporary digital artworks, using the categorizations of transparency and hypermediacy outlined by Bolter et al. In conclusion, it is seen that, in the digital age, the art industry creates new systems based on its dependence on the original, while contemporary artists present their views on the subject through their preferences on the methods of claiming authorship in their AI generated artworks.

Keywords: Contemporary Art, Digital Art, Aura, Generative Art, NFT

GİRİŞ

Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı metninde sanat yapıtının "şimdi ve buradalığını" aura kavramıyla ele alır ve söz konusu tekniklerin eserin bu niteliğini geçersiz kıldığından bahseder. Mekanik çoğaltılabilirlikten dijital üretime ve çoğaltılabilirliğe geçişte bu kavramlar farklı tartışmalara vesile olmaktadır. Özellikle dijital eser serilerindeki biriciklik, emek ve aidiyet ilişkilerinin fiziksel boyutta var olmaması, dolayısıyla belirsizleşmesi sebep olarak ele alınabilir. Sanat piyasasının bu tartışmaya katılımı, Benjamin'in tartışmaya açtığı sanat eserinin aurasını dijital üretimde tahsis etme çabası ile gerçekleşmektedir. Bunun son örneği Non-Fungible Token (NFT) adıyla üretilen Blockchain sistemi destekli bir kodlamayla görülmektedir.

Bu çalışma, yeni gelişmeler ışığında dijital eserde emek, aidiyet ilişkileri ve özgünlük kavramlarına bir daha bakmak ve yeni bir özgünlük kavramının oluşabilirliğini tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Öncelikle Benjamin'in tanımından başlayarak, *aura* teriminin dijital çağda aldığı farklı anlamlar gözlenerek, kopya ve orijinalin ayırt edilebilirliği adına dijital ve mekanik alanlardaki farklılıklar incelenmektedir. Ardından çağdaş sanat piyasasının dijital çağda *aura*'yı yeniden tahsis etme yöntemleri dijital emek ve aidiyet ilişkileri çerçevesinde ele alınmaktadır. Çalışmanın son bölümünde ise, çağdaş sanatçıların yapay zekâ temelli üretimleri analiz edilerek, emek ve aidiyet tartışmaları içinde sanatçı olarak kendilerini ve üretimlerini nasıl konumlandıkları ortaya konmaya çalışılmaktadır.

MEKANİK VE DİJİTAL ÇOĞALTILABİLİRLİK VE AURA

Mekanik Çoğaltma

Walter Benjamin "gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler ve sanat yapıtının üzerindeki çeşitli mülkiyet ilişkilerini" (1993: 48) sanat yapıtının aurasıyla ilişkilendirmektedir. Aura, sanat eserinin teknik yollarla yeniden üretilebildiği çağda kaybolmakta, hakiki sanat yapıtının biriciklik değeri ise teknik yolla yeniden üretimde anlamsızlaşmaktadır. Örneğin, artık fotoğrafta negatifle yapılan çoklu baskılarda, özgün baskının hangisi olduğu bir anlam ifade etmemektedir. Bu değerlerin ortadan kalkması, sanat yapıtının işlevini de değiştirmektedir.

Benjamin'in tarihsellik ve biriciklik ile tahsis ettiği *aura*'yı, mekanik çoğaltılabilirlikle yıkmasının ardından başlayan tartışma günümüze kadar devam etmektedir. Çoğaltma eyleminin dijital çağın biriciklik krizinin de sebebi olduğu göz önüne alındığında, Benjamin'in saptamalarının günümüzde de geçerli olabileceği görülür. Fakat öncelikle söz konusu çoğaltma eyleminin tanımının, sürecin radikalleri ve sonuçları açısından gözlemlenmesi gerekmektedir. Sidney Tillim, *ArtForum* dergisinde yayınladığı yazısında, Benjamin'in savına bu noktada bir karşı duruş sergiler (Tillim, 1983). Özellikle basılı eserlerin (fotoğraf, illüstrasyon vb.) mekanik çoğaltma işlemlerine tabi tutulmasının ardında yatan emek ve sonuç ilişkisini irdeleyen Tillim, birincil eserin kopyalarının dahi, üretim süreçlerinde geçerli olan radikaller sonucunda belli bir *aura* taşıdıklarına değinmektedir. Özellikle çoğaltma eyleminin gerektirdiği uzmanlığı, sonuçlarının kalitesi ve bu kopyaların nesnel tarihselliğinin de birer *burada ve şimdilik* taşıdığını ifade eder. Bu da kopyalar arası bir hiyerarşinin kendini bu yeni kıstaslar üzerinden tahsis ettiğini ve *aura*'nın hala etkisini koruduğunu göstermektedir. Tillim'in saptamasından yola çıkarak, her ne kadar eserlerin dolaşımını ve ulaşımını demokratikleştirmiş olsa da mekanik çoğaltmanın yaygınlaşması eserin hegemonyasını zedeleyememiş ve hatta onun altında oluşan yeni auratik hiyerarşiler kurulmasına da vesile olduğu söylenebilir. Bu durum, mekanik çoğaltma eyleminin kaçınılmaz nesnelliği, üretim ilişkileri ve nihayetinde bunlarla oluşan tarihselliğinden kaynaklanmaktadır (Tillim, 1983).

Çoğaltma pratiklerindeki emek ilişkileri üzerinden kopyanın meşruiyetine değinen bir başka araştırmacı da Latour'dur. Latour farklı sanat disiplinlerinin kopyalama eylemleri arasındaki algı ve değer farkını irdeleyerek performans sanatı ve resim mecralarını karşılaştırmaktadır (Latour ve Lowe, 2011: 7). Her

performans eserinin nihayetinde bir çoğaltma eylemi olduğuna dikkat çeken Latour, bu kopyanın tartışılmaz meşruluğunun üretimindeki emek tasarrufu olduğunu ifade etmektedir. Bir tiyatro eserinin tekrar canlandırmasında gerekli emek yükü ve bunun sonucunda ortaya çıkan eserin dönüşümü söz konusu kopyaya biriciklik kazandırmaktadır. Oysaki resimde kopyalama eylemi, bir biçimsel buluşun olduğu gibi transfer edilmesinden mustarip, bu emek tasarrufunu azaltmakta ve kopyayı kamu algısında değersizleştirmektedir.

Latour bu saptamanın ardından, bu stigmatı taşıyan resim kopyasının dahi meşruluğunu inşa etmek adına bir şansı olduğuna değinmektedir. Bu, araştırmacının Veronese'nin *Nozze di Cana* adlı eserinin kopyası üzerinden inşa ettiği izleyici temelli deneyime dayalı bir biriciklik tahsisidir. *Nozze*'nin aslının Louvre müzesinde olmasına rağmen Latour makalesinde, Görsel 1'de görülen, eserin ilk sergileme yeri olan Venedik'teki kopyasının izleyicilerde daha otantik bir deneyim hissettirdiğinden ve böylece kendine has bir biriciklik ifade ettiğinden bahsetmektedir (Latour ve Lowe, 2011: 3). Burada öncül olan biriciklik algısının, eserin sanatçısı ile olan tarihsel yakınlığından ziyade, aynı eserin kamu neslinde oluşan tarihselliğinde de gizli olabileceği fikri ön plana çıkmaktadır. Latour'a göre yerleşimi, esaslığı ve böylece izleyici üzerindeki etkisi yüksek "iyi" kopya, basit bir çoğaltımdan çıkarak orijinale destek olan bir yapıt haline gelir. Bu nedenle iyi kopyayı orijinalin varlığı için elzem kabul etmektedir; kopya yoksa orijinal de unutulmaya mahkûmdur.



Görsel 1. Adam Lowe, *Nozze di Cana'nın Kopyası*, 2006, Dijital Baskı, Fondazione Giorgio Cini, Venedik

Latour'un *Nozze* üzerinden incelediği sosyal deneyimler üzerinden oluşan biricikleşme süreci, aslında olağan hayatımızda ilişkiye girdiğimiz bütün kopyalar için geçerlidir. Goulding'in müzik plakları üzerinden geliştirdiği benzeri bir sav, bütün nesnel kopyaların bireysel deneyimler neticesinde biriciklik kazandığını göstermektedir. Plak koleksiyonerleriyle yaptığı görüşmeler neticesinde Goulding, birçok kullanıcı için plağın dokunulabilirliğinin ve geçmiş etkileşimlerinin izini barındıran nesnel tarihselliğinin bu kopyalara bireysel bağlar kurulmasında önemli bir yer teşkil ettiğini keşfeder. Özellikle CD ve sonrası çoğaltma teknolojilerinden daha üstün ses kalitesi ve daha pratik kullanım yöntemleri vaat etmesine rağmen, plak sektörünün yakın zamanda piyasada genişlemesi de bu hissiyatı desteklemektedir. Goulding'in gözlemlerinde kullanıcıların plakları tercih etmesinde, tarihsel "izlerin" (çizik, kırışıklık, leke) fiziksel olarak plakta taşınabilmesi ve plağın ürettiği sesin özellikle belli dönem eserlerinde asla daha

yakın (sadık) bir deneyim üretmesi gibi sebepler ön plana çıkmaktadır (Goulding, 2019: 557).

Bu argümanlar neticesinde, fiziksel kopyanın aslına rağmen bir biriciklik kazanmasında, emek ilişkilerinin ve bireysel ve sosyal deneyimlerle oluşan tarihselliğin etken olduğunu ifade edebiliriz. Ancak bu kıstasların varlığı, dijital çoğaltma sistemlerinin devreye girmesi ile son bulacaktır. Bu nedenle Benjamin'in işaret ettiği aura krizinin mekanik çoğaltma değil, asıl dijital çoğaltma işlemleriyle başladığı söylenebilir. Dijital eserde kopyalar ve orijinal eser arasındaki farkın tamamen kalkması, çoğaltma eyleminden emek tasarrufunun tamamen yok olması ve dış etkenlere tam direnç göstermesi ile biricikliğin tamamen kaybını da beraberinde getirmektedir.

Dijital Çoğaltma

Dijital kopyanın, mekanik kopyaya nazaran aura etkisine dair kaybı, Stuart Jeffrey'e göre onun dokunulmazlığı, sonsuz kopyalanabilirliği ve zamanın etkilerine olan bağımsızlığı ile ilişkilidir (Jeffrey, 2015: 147). Aurayı, bir nesne üzerinden kişinin geçmiş ile bağ kurması şeklinde tanımlayan Jeffrey, mekanik çoğaltma tekniklerinde üretilen kopyaların, orijinale ve dolayısıyla sanata yakınlığı üzerinden değer kazandığından bahseder. Böylece birinci baskı ve sonuncu baskı arasındaki farklardan, üretim mekânlarının sanata yakınlığı, çoğaltma sistemlerini uygulayan kişilerin uzmanlığı gibi kıstaslar da aynı şekilde kopyaların niteliklerini değiştirir. Her bir kopya böylece, kendi tarihselliği, sanatçısı, orijinali ile arasındaki ilişkileri ve üretim sürecindeki emeğin niteliği açısından özgünleşmektedir. Ancak, dijital geçiş, kopyayı bu bağlardan koparır; dijital kopya tamamen sterilize edilmiş, zamanda asılı bir nesne haline gelmiştir.

Stuart Jeffrey, dijital kopyanın yine de biricikliğini, üretimi ve kullanımındaki emek ve deneyim ilişkisi üzerinden tahsis edebileceğini ifade eder. Latour'un argümanları üzerinden geliştirdiği saptamada Jeffrey, dijital alanda kopyalanarak ziyaretçilerin sanal gezilerine açılan dijital arkeolojik sit alanlarından yararlanarak yaptığı analizde, bu sanal kopyaların asılları ile farkını izleyiciler ile kurduğu bağ üzerinden gerçekleştirdiğini ifade eder. Dijital sanatçının emeğinin de devreye girdiği bu ilişkide, kopyanın üretiminde ve oluşumunda etkin rol oynamak, kopyayı izleyiciler açısından biricikleştirmektedir. Ki bu bağ ve deneyim yani izleyicilerin kendi etkilerinin izlerini görebilmelerine dair oluşturulan fırsatlar, nesneyi tekrar tarihsel bir düzleme oturtmakta ve böylece ona biriciklik kazandırmaktadır. Nesnel olmayan kopya, nesnelliğini, deneyimini paylaştığı kişinin nesnelliği üzerinden geriye dönük bir biçimde oluşturmaktadır (Jeffrey, 2015: 148).

Dijital sanatta sosyal deneyim üzerine kurulu bu biriciklik inşası, özellikle çağdaş sanat ve yeni medya alanında icra edilen etkileşimli eserlerde görülmektedir. Refik Anadol'un *Makine Hatıraları: Uzay* adlı eserinde, fiziksel hiçbir unsur barındırmayan eserin aura etkisini, Latour'un iyi kopya kavramı ve Jeffrey'in izleyici deneyimi/emeği etkileşimleri üzerinden kazandığı söylenebilir. Burada esas olarak tarihselliği olmayan, yani özsel olarak tamamen sayısal bir eser, sergilenme yeri (galeri), izleyicilerin toplu şahitliği ve karşılıklı ilişkilennmeleri üzerinden biricikliğini kazanmaktadır. Farklı bir kurulumda, bir başka deyişle eserin sergilenme yeri ve izleyiciye olan etkileşim imkânları değiştirildiğinde aynı biriciklik deneyimi gerçekleşmeyecektir. Bu nedenle fizikselliğini ve nesnel tarihselliğini kaybetmiş dijital kopyanın, aurasını izleyici ile ilişkileri üzerinden inşa ettiği söylenebilir. Fakat dijital eserin deneyime dayalı bir biriciklik tahsisi kabul edilse dahi, Benjamin'in makalesinde bahsettiği aura problemi hala gerçekliğini korumaktadır. Seyirci deneyimi ile ayrışan kopyalar pekâlâ bir tarihsellik kazanmaktadır ama bu dijital seri içinde kopyalar ve orijinal arasındaki farkı tahsis etmeye yeterli değildir. Bu da Benjamin'in bahsettiği demokratikleşmenin, yani orijinalin tamamen yok olmasının bir sağlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum özellikle aura deneyimi ve pazarlaması üzerine kurulu sanat piyasası ve kurumları için ciddi bir krize işaret etmekte ve auranın tekrar tahsis edilmesine dair çözüm üretmeye zorlamaktadır. Dijital seride orijinal arayışı bu noktada devreye girmektedir.

DİJİTAL SANATTA AURANIN YENİDEN TAHSİSİ: NFT

Sanat kurumları geleneksel sergileme, sahiplenme ve pazarlama süreçlerini tekrar sağlamak adına, dijital çoğaltma teknikleri ile kaybolan orijinalin tekrar tahsis edilmesine dair bir arayışa sürüklenmektedir. Bunu, klasik eser serilerinde biricikliği olası kılan kıstasları dijital eser serileri üzerinden tekrar inşa etmeye çalışarak başaracaktır. Benjamin'den günümüze kadar gelen tartışmalarda da görüldüğü üzere, biriciklik emek ve tarihsellik üzerinden tahsis edilmektedir. Bir eserin biricikliğinin varlığı, söz konusu bir kopya olsa dahi, eser üzerinden izleyicinin üretici ile kurduğu tarihsel ilişki ve eserin üretiminde ve deneyimlenmesinde yer alan iki tarafın da ortaya koyduğu emek ve deneyim ile gerçekleştirilebilir. Bu belirleyicilik sayesinde herhangi bir kopya, benzerlerinden farklılaşır ve kurduğu bu ilişkiler üzerinden tarihselliğini inşa eden bir özgün hikâyenin parçası olur. Fakat dijital kopya serileri, bu kıstasları yerine getirebilmesi için önemli bir nitelikten yoksundur; nesnellik. Bu durum, biricikliğin tahsisini sağlayan sistemlerin de nesnel düzlemde koparıp, sayısal düzleme taşınması gerekliliğini getirmektedir. Bir başka deyişle, tarihsellik ve emek gibi nesnel yapıda fenomenolojik olarak gözlemlenebilecek nitelikler, sosyal mutabakatlar üzerinden tekrar yapılandırılmalıdır. Günümüzde bu sistemlerin Non-Fungible Token (NFT) sistemiyle, blockchain yapıları üzerinden şekillenmekte olduğu görülmektedir. NFT'nin bu biricikliği nasıl sağladığı, Jeffrey'in dijital serinin klasik biricikliğe olan direncine dair yaptığı tanımı, yani onun sonsuz çoğaltılabilirliği, dokunulamazlığı ve tarihselliğe olan bağlılığı üzerinden değerlendirilerek gözlemlenebilir.

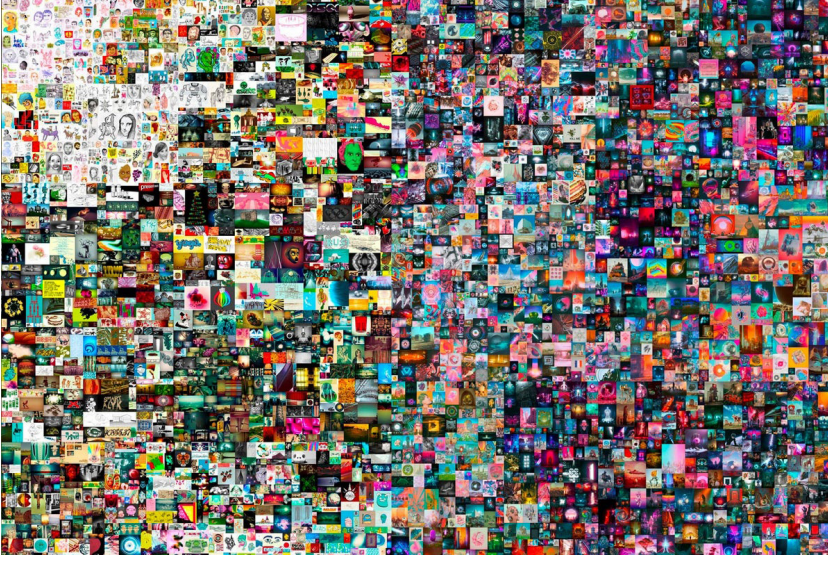
Dijital Kopyada Orijinalin Keşfi

NFT sistemleri, kripto para piyasasının temelini oluşturan blockchain sistemi üzerinden işlem gören bir piyasanın ürünüdür. Herhangi bir dijital dosyanın veri zincirine eklenen güvenli bir kod dizininden oluşan NFT, sanat piyasası açısından bir sertifika olarak tanımlanabilir. Bu token yani özgün ve kırılması imkânsız yakın kod parçaları, herhangi bir dosyaya eklenildiğinde dosya, artık dijital anlamda kopyalarından tamamen farklılaşır ve özgün bir hal alır. NFT bu noktada, mükemmel kopyalar zincirinin kırılması işlevini görmektedir. NFT ile künyelenen kopya, sayısal dizini açısından diğer kopyalardan farklıdır ve ötesinde blockchain sistemlerinin şifreleme yapısı sayesinde asla aynı şekilde kopyalanamaz. Bu künyeleme işlemi kopyaya sayısal açıdan bir özgünlük kazandırırken, onu belli bir zamana, mekâna ve kişiye tasdiklemektedir. Tasdikleme eylemi, biriciklik ilişkileri açısından önemli bir işlev görür; künyelenen eserin artık belirli bir emeğin karşılığında, belirli bir tarihte üretilmiş olduğu anlamına gelir. Yani NFT ile künyelenen eser, özellikle dijital eserler söz konusu olduğunda, eser üreticisinin emeğinin doğrudan karşılığı olan kopyayı ifade eder. Özellikle dijital eserlerin sonsuz kopyalanabilirliği ve bu kopyalama eyleminin, mekanik çoğaltma dinamiklerine karşın kolay - yani asgari emek ve uzmanlık gerektirmesi gibi dijital eserlerdeki emek hırsızlığını mümkün kılan niteliklerin bertaraf edilmesi adına bu eylem önem taşımaktadır. NFT künyesi, klasik anlamda bir öncül eserin, orijinalin ve dolayısıyla sanatçının emeğinin doğrudan karşılığının keşfidir.

Beeple adıyla bilinen sanatçı Mike Winkelmann'ın Görsel 2'de görülen The First 5000 Days adlı eserinin NFT'sinin ilk alıcısı Rodriguez Fraile'in konuyla ilgili röportajında söyledikleri, NFT ve dijital emek ilişkisi için önemli bir saptama içermektedir:

Louvre Müzesi'ne gidip Mona Lisa'nın fotoğrafını çekebilirsiniz ve telefonunuzda buna sahip olabilirsiniz, ama bunun hiçbir değeri yok. Çünkü o dijital versiyonun kaynağı ya da geçmişi yok. Ancak o dijital verinin arkasında kim olduğunu ve kime ait olduğunu kanıtlayabiliyorsanız işte bu, onu çok çok değerli hale getiriyor. (Howcroft ve Carvalho, 2021)

Burada da görüldüğü üzere, orijinalin tayin edilmesine dair işlev gören NFT ile oluşan asıl kazanımın, sanal varlığı tamamen aynı kopyalar dizininden oluşan bir dijital eserin sahibinin ve ilk üreticisinin kesin olarak belirlenmesidir. Böylece sanat piyasası pazarlayabileceği bir metaya kavuşmuş olur.



Görsel 2. Beeple, *Everydays: the First 5000 Days*, 2021, Dijital Kolaj, 21.069 x 21.069 piksel

Dijital Kopyada Tarihsellik

Biriciklik kavramını tarihsel olarak inceleyen Jones'un analizine bakıldığında, modernizm ile başlayan bireysellik algısı neticesiyle nesnelere dair bir biricikliğin, içsel bir nitelik olarak tanımlanmaya başladığı görülmektedir. Jones günümüzde nesnenin biriciklik iddiasının, onun özüne ve dürüstlüğüne dair de bir sorgu haline geldiğini ifade etmektedir (Jones, 2010: 186). Jones'a göre nesnede biriciklik arayışı onun biçimselliğini aşar ve nesnenin öz niteliklerine, yapı taşlarına dair bir inceleme gerektirir. Özellikle seri üretimin ve çoğaltmanın git gide baskınlaşması göz önüne alındığında, bu doğal bir ihtiyaçtır. Aldatıcı olan yüzeysel nitelikler bir kenara atılır ve biriciklik, uzmanlar tarafından tasdiklenerek, meşru kurumlarca kabul edilmesi gereken ve kanıtlanması zorunlu bir unsur haline gelir. Böylece kopyanın biricikliğini kanıtlanması sadece nesnel bir boyutta kalmaz, sosyal bir boyut da kazanır.

Buna rağmen Jones biricikliğin sadece kültürel veya kurumsal bir mutabakat olarak tanımlanmasına da karşı çıkmaktadır. Bütün bu destekleyici özsel sorgulamaların yanında, nesnenin insanlarla, mekânlarla ve başka nesnelere zaman içinde kurduğu ilişkiler de onun biricikliğini önemli bir yapı taşındır. Bunu nesnellik olarak tanımlayan Jones için biriciklik iddiası, bunlar olmadan düşünülemez. Dijital nesnenin kısa süre öncesine kadar sabit olan uçuculuğu göz önüne alındığında, bu doğru bir tespittir. Ancak NFT sayesinde sadece nesnelere özgü bu tarihsel ilişkiler, artık dijital nesne içinde mümkün olacaktır. NFT'lenen eser, kopyalarının aksine, yer, zaman ve aidiyet düzlemlerinde takip edilebilir kılınır. Bu da söz konusu dijital dosyanın bir tarihsellik kazanmasını sağlamaktadır. Bu noktada McConaghy'nin görünürlük kavramı önem kazanmaktadır.

McConaghy'e göre NFT sistemlerinin kaçınılmaz bir parçası olarak tanımlanması gereken görünürlük kavramı, dijital eserin- bir başka deyişle NFT'nin, bütün transfer işlemlerinin ve anlık konumunun, kullanıcı ve alıcılara bağımsız kurumlarca şeffaf bir şekilde sunulması ve kolayca teyit edilebilir kılınmasıdır (McConaghy, 2017: 468). Blockchain sistemi, NFT ile künyelenmiş kopyanın zaman, mekân ve aidiyet düzlemindeki bütün hareketlerini, kod serisine kaydetmektedir. Bu bilgilerin kamunun kullanımına açılması ise, blockchain sistemlerinin kamuya kullanımına açık çevrimiçi veri tabanları ile ortaklıklar kurması ile sağlanır. Böylece NFT'li eserin değeri, sahibi, kullanım geçmişi ve üreticisi gibi bilgiler kurumlara özel bilgiler olmaktan çıkar ve kamusal alana geçer.

McConaghy'nin görünürlük prensibi özünde NFT sisteminin uluslararası bir sertifika haline gelmesini de beraberinde getirmektedir. Bu durum dijital eserin biricikliğini geçerliliğini de bu sertifika sisteminin toplum ve bağımsız kuruluşlar neslinde saygınlığına bağlı; güvenilir bulunmayan, rakip veya

daha güvenilir kurumlarca geçersiz sayılan künyeler bu noktada meşruluğunu kaybetme riski taşır. Dijital serideki kopyaların, mekanik serilerin tersine tek ayırt edici özelliğinin bu sertifika olduğu da göz önüne alınırsa denilebilir ki, dijital kopyanın geçerliliği, onu var eden sistemlerin kamu görüşünde kabulüne ve dolayısıyla bir toplumsal mutabakata bağlıdır. Bir blockchain sağlayan sitelerin, kurumların veya sanal kodun kendisinin kamu neslinde reddi, onunla ilişkili kopyaların ayrıcalıklarını da yok edebilir.

Dijital Kopyada Dokunulabilirlik

Nesnel dokunulabilirliğini yitiren eserlerin bu ilişkiyi ve dolayısıyla biricikliği sanal ortamda var etmeleri, izleyici ile kurdukları deneyimlerle mümkün olmaktadır. İzleyici deneyiminin kopya üzerindeki fiziki karşılığı (izleri) bu bağın kurulması için önem arz eder. Ancak dijital kopya ortak deneyimler üzerinden bu bağı kurmaya çalışsa da dijital kopyanın asla bu izleri estetik açıdan barındıramaması önemli bir sorundur. Bu noktada biriciklik kavramını bir daha düşünmek ve dijital eserin bu eksikliğinin ne anlama geldiğini tespit etmek yararlı olacaktır.

Blockchain sistemlerinin sağladığı veri takibi, aidiyet hareketlerini esere kodlayarak bu bağı güçlendirmeye çalışmaktadır. Ama sadece piyasa hareketleri açısından önemli bu aidiyet ilişkileri, bireysel deneyimleri kapsayamaz. Bir dijital resmin dijital kopyasının, herhangi bir platformda uzun bir süre profil resmi olarak kullanılıyor olmasının sağladığı bireysel deneyim ve bağ, o dosyanın herhangi bir tekil kopyasına ait değildir. İlişki öncelikle dosyanın duyumsal yapısı ile kurulur; yani resmin biçimsel özellikleri ile ilişkilidir. Oysaki NFT müdahalesini dosyanın sayısal dizinine yaparak bir kopyayı işaretlemeye çalışmaktadır. Deneyimi yaşayan birey için bu dizinin bir önemi yoktur, çünkü kişi onunla ilişkiye girmez. Bu çelişki, NFT sistemine dair ciddi bir sorunu da göz önüne seriyor: biricikliği NFT ile tahsis edilen dijital bir kopyanın ayırt ediciliği, izleyici deneyimi açısından bir farklılık teşkil etmemektedir. Yani dijital seride duyumsal açıdan orijinal ve kopya arasında hiçbir fark yoktur.

Stuart Jeffrey, Bruno Latour ve Adam Lowe'in örneklemelerinde bu problematik, izleyicinin eserin sergilenme mekânına veya sergilenme şekline olan tepkisiyle çözülmektedir. Refik Anadol'un eserinde ise aynı ilişki, etkileşim üzerinden sağlanmaktadır. Her bir örnekte de sistem duyumsallık üzerine odaklanır. Nozze'nin kopyasının biricikliği, eserin orijinal mekânın ona sağladığı üstün deneyimle ölçülür. Jeffrey'in gözlemlediği sanal sit alanları gibi üretimlerde ise bu duyumsal farklılığın sağlanması, katılımcı temelli ve etkileşimli üretimlere yönelerek emeği ortaklaştırma ve görünür kılma üzerinden gerçekleşir; özünde emeğin karşılığını tahsis eden NFT dijital orijinalin meşruluğunu, duyumsallığında payı olduğunu düşünen izleyiciyi bu emek ilişkilerine dâhil ederek sağlamlaştırmaya çalışır. Bu durum dijital alanda üretim yapan çağdaş sanat eserlerinde emek ilişkilerini karmaşıktırmakta, sanatçıların ve izleyicilerin konuya bakışını çeşitlendirmektedir. Nitekim birçok dijital sanat eseri ve çağdaş sanatçının, sanat piyasasının dijital eserin metalaştırılmasına hizmet eden NFT politikalarına çok daha eleştirel ve sorgulayıcı bir biçimde yaklaştığı görülmektedir.

DİJİTAL ÇAĞDA ÇAĞDAŞ SANATTA FARKLI YAKLAŞIMLAR

Dijital sanat alanında sanatçıların meta haline getirilen sanat eserini özgülleştirme yöntemlerinin günümüzde NFT gibi araçlarla sanat piyasasına dâhil edilmesi, dijital sanatın ilk örneklerinden bu yana devam etmekte olan bir süreci ifade etmektedir. Örneğin video sanatının ilk dönemlerinde izleyiciyle doğrudan iletişim kurabilme, kullanılan teknoloji ile izleyiciyle daha interaktif bir iletişim kurabilme, ucuza mal edilmiş ve dolayısıyla daha erişilebilir, estetikten uzak tuhaf görüntülerin kurumlar tarafından tercih edilmemesi, video sanatçıların sistemin dışında kalmalarını sağlamıştır. Ancak zamanla üretilen videoların izlenebilir ve sergilebilir hale gelmesi, sanat kurumlarının kapılarını video sanatına açmasına neden olmuştur (Ulay, 2001: 47).

Mecrası, tamamen dijital ortamda var oluşu, üretenin belirsizliği dolayısıyla bu sürecin dışında kalabilmiş, dijital çağın ilk örnekleri özgünlük, aidiyet gibi kavramları tamamen dışarıda bırakan net.art'ta görülmektedir. 1980lerde başlayan, 1990larda yükselişe geçen net.art, ulaşılabilir, çoğaltılabilir, hiyerarşiden uzak bir üretim pratiği hedeflemiştir. İnternetin ilk dönemlerinde görüntünün olmaması nedeniyle, e-posta yoluyla gönderilen mektuplar ya da internet aracılığıyla yayılan virüsler aracılığıyla izleyiciye ulaşılmıştır. İnternet sayesinde, dünyanın farklı yerlerindeki sanatçılar birlikte üretim yapabilmiş, fiziksel olarak belki de hiçbir zaman ulaşamayacakları izleyicilere ulaşabilmiş, onları da eserlerinin bir parçası haline getirebilmiştir.

Net.art sanatçılarının tek ve biricik olmayan, kolektif bir üretim biçimini sahiplenen bu yaklaşımları, Benjamin'in ortaya attığı sanat eserinin biricikliği tartışmasını temel almaktadır. Net.art sanatçıları, kullandıkları mecra ve yöntemle sanat eserini değerli kılan biricikliği yok etmektedir. Bu aynı zamanda Deleuze ve Guattari'nin "Bin Plato"daki rizom kavramına da işaret etmektedir. Rizom, toprağın altında yayılan ve fidanlar vererek yeryüzüne çıkan bir kök sistemi olarak tanımlanabilir. Bu kök sistemi internetin yapısıyla benzerlikler gösterir. Dolayısıyla net.art sanatçıları hiyerarşiden uzak bir mecra olarak interneti kullanmışlardır.

İnternet var oldukça küresel bir izleyici potansiyeline sahip, eklemeler ve oynamalarla sürekli değişen, sonlanmayan, dinamik, kopyalanıp çoğaltılabilen, aynı anda aynı yerlerde olabilen, izleyicinin kullandığı bilgisayarın olanaklarına ve internet bağlantısının hızına göre değişik görünümler alabilen, akıcı, yapımı ve yayımı ucuz, istendiğinde iz bırakmadan yok edilebilen, piyasası olmayan bir sanat doğdu. (Ulay, 2001: 48)

Net.art, sanat eserinin orijinallik ya da biriciklik gibi niteliklerine karşı bir duruş olarak ele alınabilir. Dolayısıyla sanat politikalarını düzenleyen kurumların ve bu kurumlarca belirlenen kategorilerin dışında kalmayı seçmişlerdir. Yazılım şirketleri de dâhil olmak üzere tüm kurumlarla bağlarını koparabilmek için sanatçılar kendi yazılımlarını da geliştirmişlerdir.

İzleyenine göre sürekli evrim geçiren, farklı ifade biçimi bulan bir çalışma biçimi söz konusu. Dinamik yapısı, belgelenmeye ve kategorize etmeye hiç müsait değil. Müze ve galeri gibi arşivleme ve sergileme çabaları da ancak çalışmanın yapısını bozacaktır. Çünkü bu çalışmalar genelde galerilerde kendi ortamında yalıtılarak gösterilmek için yapılmış. Herkesin kolay görebileceği, kolay katılabileceği ve bilgisayar bilgisi olanların kolaylıkla benzerlerini yapabileceği çalışmalar bunlar. (Gencer, 2001: 55)

Net.art sanatçılarının internetin ilk yıllarında tartıştığı sanat eserinin biricikliği ve özgünlüğü, günümüzde teknolojinin ilerlemesi ve dijital sanat alanındaki gelişmelerle farklı biçimlerde tartışılmaya devam etmektedir. Özellikle generative sanat olarak bilinen yapay zekâ temelli üretimler, sanat eserinin değerinin ve biricikliğinin belirsizleştiği bir alan yaratmaktadır. Generative sanat terimi, sanatçıların belirlediği algoritmaları kullanan ya da takip eden mekanizmalarla üretilen eserler için kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu alanda üretilen eserlerin, geleneksel üretimlerde kuşku götürmeyen sanatçı emeğini tartışmaya açtığı söylenebilir.

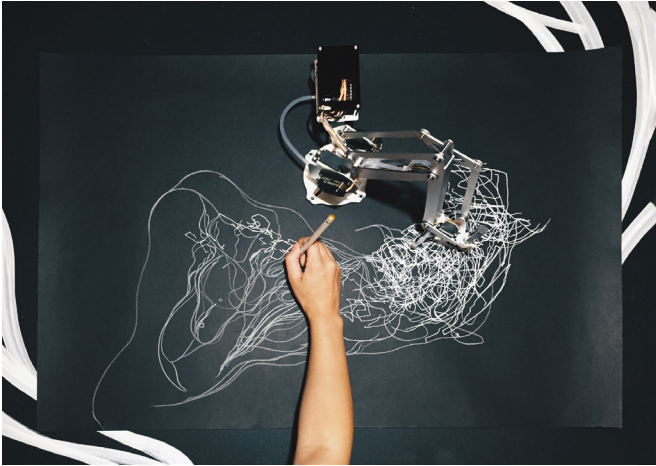
Bir eserin aidiyeti kültürel anlamda toplumlar tarafından önemli bir kriter olarak değerlendirilmektedir. Eserin özgün bir içeriğe ve kendine has bir yapıya sahip olmasının değerlendirilmesinin yanı sıra eserin hangi sanatçı tarafından üretildiği de esere değer katan özelliklerden birisidir. Bu açıdan yapay zekâ ve sanat konusundaki en belirsiz konulardan birisi de aidiyet konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. (Artut, 2019: 778)

Bu tartışmalı alana dâhil edilebilecek eserleri analiz ederken, Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy ve Petra Schweitzer'in dijital eserler için önerdiği iki farklı yaklaşım yol gösterici olabilir. Transparan (transparency) ve hipermedyatik (hypermediacy) olarak sınıflandırılan bu iki yaklaşım her türlü üretim biçiminde kullanılabilir, ancak sanatçılar belirli ortamlarda ve belirli zamanlarda iki yaklaşımdan birini tercih etmektedir. Transparan yaklaşım, izleyiciyi arabuluculuk sürecinden uzaklaştırır ve yalnızca dolayımlanan içeriğe

odaklanmasını ister. Hipermedyatik ise deneyimin dolaylı karakterini vurgular (Bolter vd., 2006: 32). Transparan, dijital kopya olmasına rağmen üretim sürecindeki emek ya da biriciklik gibi tartışmaları görünmez kılar ve eserin klasik anlamda bir özgünlük ve biriciklik taşıdığına izleyiciyi ikna etmeyi amaçlar. Hipermedyatik yaklaşımda dijital kopyalama süreçleri, bir başka deyişle emek ve aidiyet gibi sorular tartışmaya açılmaktadır. Bu çerçevede Sougwen Chung'un Çizim Operasyonları Birimi: Birinci, İkinci ve Üçüncü Jenerasyon robotlarıyla birlikte yaptığı çizimler, Jon McCormack'in yapay zekâ ile ürettiği Fifty Sisters isimli serisi ve Bager Akbay'ın Deniz Yılmaz isimli projesi transparan ve hipermedyatik yaklaşımlara örnek olarak ele alınabilir.

Sougwen Chung, 2015 yılında Çizim Operasyonları Birimi ismini verdiği robotlarla birlikte çizimler yapmaya başlar. Burada sanatçının çıkış noktası, yapay zekâ ve organik olan arasındaki ilişkiyi ortaya koymak olmuştur. Çizimler, kitleler önünde performans olarak gerçekleştirilmektedir. Sanatçının kullandığı robotlar üç farklı jenerasyondan oluşmaktadır; Görsel 3'de görülen ilk jenerasyonda robot, sanatçının hareketlerini takip etmekte ve onunla eş zamanlı olarak çizim yapmaktadır. Görsel 4'deki ikinci jenerasyon robot ise, sanatçının geçmiş tüm çizimlerinden oluşan bir algoritmaya bağlı kalarak sanatçıyla birlikte rastlantısal bir çizim gerçekleştirir. "Bu, sanatçıların elinin çizim stilini öğrenen makinenin ilk keşfidir. Robotik kolun davranışı, sanatçının çizim hareketlerine göre eğitilmiş sinir ağlarından oluşturulur" (Chung, 2017). Üçüncü ve son jenerasyonda ise şehir kameraları kullanılarak şehirdeki insan görüntüleri algoritmaya yüklenir. Performans sırasında birden fazla robot, bu algoritma üzerinden şehirdeki insan hareketlerini taklit ederek çizimler yapar. Bu kez, kolektif bir iş birliğiyle üretim yapılmaktadır.

Bilgisayarların eser üretiminde aktif olarak yer alması ile birlikte geçmişte iyi bir renklendirme sistemine sahip bir ressamın içinde bulunduğu aparat ve malzeme üzerinden ortaya koyulan birliktelikten çok daha fazla derinleşen bir etkileşim görmekteyiz. Bu birliktelik artık kendini yoğun olarak tek bir tarafta hissettirmemekte ve karşılıklı etkileşimin meydana getirdiği beklenmedik sonuçların olabildiğince körüklenmesini sağlayabilmektedir. (Artut, 2019: 779)



GörSEL 3. Sougwen Chung, Çizim Operasyonları Birimi 1. Jenerasyon, 2017, Kâğıt Üzerine Çizim, 60x48 cm

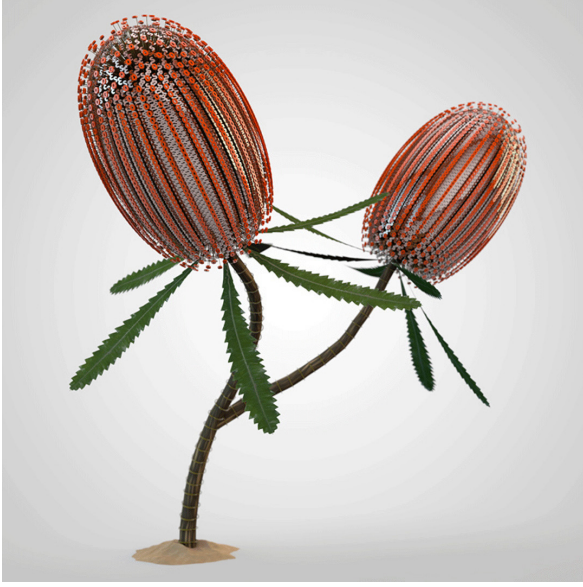


GörSEL 4. Sougwen Chung, Çizim Operasyonları Birimi 2. Jenerasyon, 2017, Kâğıt Üzerine Çizim, 60x48 cm

Jon McCormack ise, Sougwen Chung'dan farklı olarak yapay zekâ ile ürettiği Fifty Sisters isimli serisi ile geleneksel üretimi tamamen terk eder ve sanatsal pratik yalnızca yapay zekânın "emeğine" dayalı bir üretim haline gelir. GörSEL 5'te görülen eser, algoritma aracılığıyla oluşturulan elli yapay bitki formundan oluşmaktadır. Ancak bu eserde sanatçının temel sorusu ortaya çıkan görselin kim tarafından yapıldığı, kime ait olduğu ya da buradaki emek değil, teknoloji, doğa ve insan tüketimi arasındaki sorunlu ilişkidir.

Her bitki benzeri form, petrol şirketi logolarının ilkel grafik öğelerinden türetilmiştir. Eserin başlığı, 1940'ların ortalarından 1970'lerin petrol krizine kadar küresel petrokimya endüstrisine ve Orta Doğu petrol üretimine hâkim olan yedi petrol şirketinden oluşan bir kartel olan orijinal *Fifty Sisters*'a atıfta bulunuyor. (McCormack, 2019)

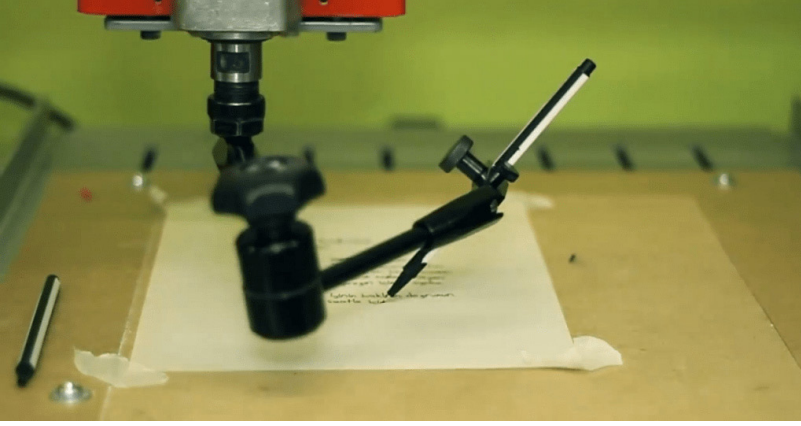
Sougwen Chung ve Jon McCormack'in yapay zekâ temelli eserleri, yukarıda belirlediğimiz kategorilerden transparan yaklaşıma örnek gösterilebilir. Sanatçı, ortaya çıkan çizimleri doğrudan sahiplenerek, doğrudan kendi üretimi olmayan bir serinin yaratabileceği aidiyet, mülkiyet ve dijital emek tartışmalarını konu dışı bırakmaktadır. Chung, yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir: "Kontrol kimde? Kontrolün kimde olmasını istiyoruz? Aslolan bu mu?" (Chung, 2018).



Görsel 5. Jon McCormack, *Fifty Sisters* (detay), 2012, 9 veya 50 Sanal Bitki Görüntüsü. Commission for the Ars Electronica Museum, 2012

Bager Akbay'ın Görsel 6'da görülen Deniz Yılmaz isimli robotu, Chung ve McCormack'ın üretimlerine benzer bir teknikle gerçekleştirilmiş olsa da yaklaşım olarak çok farklı bir konuma yerleşmektedir. Deniz Yılmaz, Posta Gazetesi Yurdumun Şairleri köşesindeki şiirlerin yüklendiği bir algoritma aracılığıyla şiirler yazan bir robot. Şiirler, el yazısını andıran bir yazma tekniği ile yazılıyor. Akbay, Deniz Yılmaz'ın sadece şiirlerini değil, fotoğrafını da benzer bir yaklaşımla oluşturmuş. Yurdumun Şairleri köşesine şiir gönderen altmış kişinin yüz ortalamasını alarak var olmayan ve cinsiyetsiz bir yüz ortaya çıkarmış. Deniz Yılmaz ismi ise hem kadın hem erkek ismi olarak kullanılabilirdiği ve Türkiye'de en sık kullanılan isim ve soy isim olduğu için seçilmiş (Yetişkin, 2016).

Deniz Yılmaz'ı diğer algoritma ile üretilen çalışmalardan farklılaştıran ise, bu algoritmayı üreten ve Deniz Yılmaz'ı ortaya çıkaran sanatçı Bager Akbay'ın, Yılmaz'ın şiirlerini sahiplenmiyor oluşu. Bager Akbay bu yaklaşımını açıkça şu şekilde ifade etmektedir: "Baştan beri bunu unutmamaya çalışıyorum, Deniz'in eserleri bana ait değil. Mesela Deniz Yılmaz şu anda Blok Art Space'in resmi sanatçısı, ben değilim" (Yetişkin, 2016). Bu robot tarafından yazılan şiirler, Deniz Yılmaz'ın eseri şeklinde sergilenmekte, koleksiyonerler tarafından satın alınmakta, hatta bir şiir kitabı olarak yayınlanmaktadır. Dolayısıyla Akbay'ın şiirleri kendi adıyla değil, Deniz Yılmaz ismiyle okuyucuyla buluşturması, hipermedyatik yaklaşımla ilişkilendirilebilir. Algoritma aracılığıyla şiirler yazan bir robotun üretimleri, sanat eserinin aurasıyla ilgili tartışmaların altını çizmektedir.



Görsel 6. Bager Akbay, Deniz Yılmaz, 2015, Yapay Zeka Temelli Dijital Eser

SONUÇ

Dijital çağın beraberinde getirdiği sanat eserinin aurasına dair tartışmalar içinde, sanat piyasası NFT gibi yöntemlerle sanat eserinin biricikliğini ve tarihselliğini yeniden tahsis etmeye çalışmaktadır. Ancak, tüm bu yeni yöntemlere rağmen dijital eserde bu kıstaslar hala toplumsal bir mutabakatla mümkün olmaktadır. Fiziksel eserin tartışılmaz dokunulabilirliği, biricikliğı ve tarihselliğine karşın, dijital eser bu kıstaslara sahip olabilmek için ortak ve kabul görmüş bir mecraya ihtiyaç duyar. Aynı zamanda, NFT'nin emek üzerinden ürettiği aidiyet ilişkileri eserlerin seyirci ile olan duyumsal etkileşimleri açısından ele alındığında, tartışmalı konumu korumaktadır. Nitekim dijital eserin tarihselliğini üreten izleyici deneyimi ve bireysel aidiyet ilişkileri kavramlarının, sanat piyasasının NFT yönteminde bir karşılığı bulunmamaktadır.

Çağdaş sanat alanında, dijital üretimlerin ilk dönemlerinden bu yana sanatçıların bu yöntemi tercih etmeleri, sanat piyasasıyla mücadeleleri ve karşı duruşlarıyla ilişkilidir. Sanatçılar, tahsis edilmeye çalışılan sanat eserinin aurasını yıkmayı ve sanat eserini özgürleştirmeyi amaçlamışlardır. Fakat, sanat piyasası her dönemde arayışta yeniden tahsis etmeye çalışarak, dijital üretim alanını dahi bu tartışmanın merkezine yerleştirmiştir. Özellikle yapay zekâ temelli üretimlere bakıldığında, sanatçıların kimi zaman emek ve aidiyet tartışmalarına üretimleriyle ve söylemleriyle katıldığı, kimi zaman ise bu tartışmaların dışında kalmayı tercih ettikleri ve dijital teknikleri yalnızca üretimlerinde bir araç olarak kullandıkları görülmektedir. Buradan yola çıkarak, sanat piyasasının belirleyici tavrının tersine, dijital eserin aurasına dair tartışmanın belirsizliğini koruduğu da söylenebilir. Bu noktada, dijital çağda özgünlük ve emeğin tahsisine dair sanat piyasasının geliştirdiği yeni yöntemlerin, özellikle çağdaş sanat alanındaki üretim ve deneyim dinamiklerini tam olarak temsil etmeyi başaramadığı ve dolayısıyla tartışmayı sonlandıramadığı görülmektedir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul beyanı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

- Artut, S. (2019). Yapay zekâ olgusunun güncel sanat çalışmalarındaki açılımları. *İnsan&İnsan*, 6(22), 767-783. <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.478162>
- Benjamin, W. (1993). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı. *Pasajlar içinde* (A. Cemal, Çev.) 45-76. Yapı Kredi Yayınları.
- Bolter, J. D., MacIntyre, B., Gandy, P., Schweitzer, P. (2006). New media and the permanent crisis of aura, *Thousand Oaks & New Delhi*, 12(1), 21-39.
- Chung, S. (2017). *Drawing Operation*. Sougwen Chung. <https://sougwen.com/project/drawingoperations-memory> (08.11.2021).
- Gencer, C. (2001). Net.art mı? O da ne? *Sanat Dünyamız*, (81), 55-59.
- Goulding, C., Derbaix, M. (2019). Consuming material authenticity in the age of digital reproduction. *European Journal of Marketing*, 53(3), 545-564.
- Howcroft, E., Carvalho, R. (2021, 1 March). *How a 10-second video clip sold for \$6.6 million*. Reuters. <https://www.reuters.com/business/media-telecom/how-10-second-video-clip-sold-66-million-2021-03-01/> (02.11.2021)
- Jeffrey, S. (2015). Challenging heritage visualisation: beauty, aura and democratisation. *Open Archaeology*, (1) 144-152.
- Jones, S. (2010). Negotiating authentic objects and authentic selves: Beyond the deconstruction of authenticity. *Journal of Material Culture*, 15(2),181-203.
- Latour, B., Lowe, A. (2011). The migration of the aura exploring the original through its facsimiles. *Switching Codes Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, University of Chicago Press, 275-297.
- McConaghy, M., McMullen, G., Parry, G., McConaghy, T., Holtzman, D. (2017). Visibility and digital art: blockchain as an ownership layer on the internet. *Strategic Change*, 26(5), 461-470.
- McCormack, J. (2019). *Jon McCormack: Fifty Sisters*. Art Show Archives. <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/jon-mccormack-fifty-sisters/> (11.01.2022).
- Tillim, S. (1983). Since the late 18th century the function of art as a form of value, and how that value was to be defined, has been anything but clear. *New York: ArtForum*, 21(9), 67-73.
- Ulay, F. (2001). Tek başına ama hep birlikte: Net.Art. *Sanat Dünyamız*, (81). Yapı Kredi Yayınları. 47-50
- Yetişkin, E. (2016). *Robot şair Deniz Yılmaz'ın ilk şiir kitabı Tüyük'taydı*. Sanatatak. <http://www.sanatatak.com/view/robot-sair-deniz-yilmazin-ilk-siir-kitabi-imza-gunu-tuyuptaydi> (10.11.2021).

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Adam Lowe, *Nozze di Cana'nın Kopyası*, 2006, Dijital Baskı, Fondazione Giorgio Cini, Venedik, <https://www.factum-arte.com/pag/38/a-facsimile-of-the-wedding-at-cana-by-paolo-veronese> (24.05.2022).
- Görsel 2: Beeple, *Everydays: the First 5000 Days*, 2021, Dijital Kolaaj, 21.069 x 21.069 piksel. <https://nftnow.com/features/most-expensive-nft-sales/> (24.05.2022).
- Görsel 3: Sougwen Chung, *Çizim Operasyonları Birimi, 1. Jenerasyon*, 2017, Kâğıt Üzerine Çizim, 60x48 cm. <https://sougwen.com/artworks> (11.01.2022).
- Görsel 4: Sougwen Chung, *Çizim Operasyonları Birimi, 2. Jenerasyon*, 2017, Kâğıt Üzerine Çizim, 60x48 cm. <https://sougwen.com/artworks> (11.01.2022).
- Görsel 5: Jon McCormack, *Fifty Sisters* (detay), 2012, image 9 or 50 evolved virtual plant images. Commission for the Ars Electronica Museum, 2012. <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/jon-mccormack-fifty-sisters/> (11.01.2022).
- Görsel 6: Bager Akbay, *Deniz Yılmaz*, 2015, Yapay Zeka Temelli Dijital Eser. <https://bigumigu.com/haber/siir-denemeleri-yazan-robot/> (24.05.2022).

prof. dr. mehmet özkartal

süleyman demirel üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, resim bölümü
mehmetozkartal@sdu.edu.tr orcid: 0000-0002-9079-3977

kamile akın (sorumlu yazar|corresponding author)

süleyman demirel üniversitesi, sanat ve tasarım asd (sanatta yeterlik)
kamileakin32@hotmail.com orcid: 0000-0002-6447-7065

PEDAGOJİK ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE NAKKAŞ LEVNİ VE RESSAM VANMOUR'UN SULTAN III. AHMED PORTRESİNİN RENK VE KOMPOZİSYON BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI*

araştırma makalesi|research article

başvuru tarihi|received: 09.06.2022 kabul tarihi|accepted: 02.07.2022

ÖZET

Levni, eserlerini geleneksel bakış açısını kaybetmeden Batı'dan ilham alarak üreten bir sanatçıdır. Vanmour ise Avrupa resim geleneğini eserlerine yansıtırken aynı zamanda Doğu'dan ilham alan ve çalışmalarında Osmanlı'yı yansıtan bir sanatçıdır. İki sanatçı da dönemi belgeler nitelikte özgün ve gerçeği yansıtan eserler bırakarak kültürel tarihimize katkı sağlayan önemli isimlerdir. Doktora tezinden üretilen bu çalışmada, Lale Devrinde Osmanlı kültürüne katkılarıyla iz bırakan sanatçılardan, nakkaş Levni ve ressam Vanmour'un hayatları eserleriyle birlikte kapsamlı olarak ele alınmıştır. Sanatçıların günümüze bıraktığı eserleri, kendi yaşadıkları dönemi belgeler nitelikte olduğu için günümüzde de hem sanatçıların hem de eserlerinin tanınırlıklarının artırılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada pedagojik eleştiri yöntemi kullanılarak her iki sanatçının eserleri renk ve kompozisyon bakımından karşılaştırılmıştır. Aynı dönemde, aynı olay ve kişilere sanatsal açıdan yaklaşan bu iki sanatçının ürettikleri ve günümüze kadar gelen eserlerinden seçilen çalışmaları arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya çıkarılmıştır. Yapılan inceleme ve karşılaştırmalar sonucunda geleneksel bakış açısını kaybetmeden batıdan ilham alan nakkaş Levni ve Avrupalı bakış açısıyla Osmanlıya yönelen ressam Vanmour'un yaşadıkları dönemi iki farklı bakış açısıyla en iyi şekilde eserlerine yansıtma dikkat çekici olmuştur. Aynı tarihsel dönemde, farklı kültür dünyalarına sahip iki sanatçının elinden çıkan eserlerin ortak yönü, evrensel olarak kültürel bütünlüğü göstermeleridir. İki sanatçı da günümüz sanatçılarına tarzları ile örnek olmuştur.

Anahtar Kelime: Nakkaş Levni, Vanmour, Renk, Kompozisyon

Özkartal, M., Akın, K. (2022). Pedagojik eleştiri yöntemi ile nakkaş Levni ve ressam Vanmour'un Sultan III. Ahmed portresinin renk ve kompozisyon bakımından karşılaştırılması. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 152-160.

* Bu çalışma 2018 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiş olan "Nakkaş Levni ve Vanmour Portrelerinin Renk ve Kompozisyon Anlayışı Bakımından Karşılaştırılması" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

A COMPARISON OF THE PORTRAITS OF SULTAN AHMED III BY MINIATURIST LEVNÎ AND PAINTER VANMOUR IN TERMS OF COLOR AND COMPOSITION WITH THE PEDAGOGICAL CRITICISM METHOD

ABSTRACT

Levnî is an artist who produced his works by taking inspiration from the West without losing his traditional point of view. Vanmour, on the other hand, is an artist inspired by the East and reflects the Ottoman in his works while reflecting the European painting tradition at the same time. Both artists are important names who contributed to our cultural history by leaving original and realist works that document the period. In this research, produced from my doctoral thesis, the lives of Miniaturist Levnî and painter Vanmour, who left their mark on the Ottoman culture in the Tulip Era with their contributions, are discussed comprehensively together with their works. Since the works of the artists left to our day are documents of the period in which they lived, it is aimed to increase the recognition of both the artists and their works today. In this study, the works of both artists are compared in terms of color and composition by using the method of pedagogical criticism. Similarities and differences are revealed between the selected works produced by these two artists who approached the same events and people from an artistic point of view in the same period. As a result of this analysis and comparison, it is remarkable that Miniaturist Levnî, who took inspiration from the West without losing his traditional perspective, and painter Vanmour, who turned to the Ottoman with a European perspective, reflected the period in which they lived in the best way from two different perspectives. The common aspect of the works produced by two artists who have different cultural views in the same historical period is that they show universal cultural integrity. Both artists set an example for today's artists with their styles.

Keywords: Miniaturist Levnî, Vanmour, Color, Composition

GİRİŞ

Osmanlı döneminin en önemli zamanlarından biri olan Lale devrinde yaşamış, döneme tanıklık etmiş, birçok eser üretmiş ve Osmanlı resim sanatının önde gelen isimlerinden nakkaş Levnî ve Flaman asıllı Fransız ressam Vanmour'un eserleri ele alınmıştır. Yaşadıkları döneme tanıklık eden bu sanatçıların günümüze bıraktıkları eserlerinden birer adet seçilerek renk ve kompozisyon olarak karşılaştırılması yapılmıştır. 18. yüzyılın başındaki Osmanlı'nın en önemli görsel belgelerine imza atmış olan iki sanatçının farklı bakış açılarını kullanarak birbirlerini taklit etmeden aynı durum, olay ve kişileri belgelemelerindeki becerileri gösterilmeye çalışılmıştır. Batılılaşma dönemi olarak değerlendirilen bu devirde geleneksel ile yeninin etkisini kaybetmeden sanat açısından kültürler ve kültürel anlayışların etkileşimiyle kurulan dengenin varlığı gösterilmiştir. Pedagojik sanat eleştirisine göre incelenen Levnî ve Vanmour portreleri renk ve kompozisyon bakımından karşılaştırılmıştır.

Doktora tezinden oluşturulan bu makalede, Levnî ve Vanmour'un eseri üzerinde karşılıklı olarak eleştirileri yapılmış, kompozisyon ve renk kullanımlarındaki kıyaslamalar ile her iki sanatçının yapmış olduğu portrelerinden seçilen birer örnek karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. İki ressam ve eseri arasındaki, yapım şekli, kurguları, renk, biçim ve kompozisyon anlayışı bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek eserler ve sanatçılar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenerek vurgulanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın amacına yönelik sonuç ve değerlendirmelere gidilmiştir.

YÖNTEM

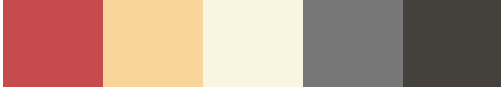
Sanatçılardan seçilen birer adet eser sanat eserinde eleştiri yöntemine (betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı) bağlı kalınarak pedagojik sanat eleştiri yöntemi ile açıklanmaya çalışılmıştır. "Pedagojik sanat eleştirisi, bir sanat yapıtını incelerken, estetik yargıya varmadan önce öğrencilerin konu, kompozisyon ve anlama dikkat etmelerine yardım eden inceleme ve değerlendirme sürecidir" (Mazlum ve Ekmekçi, 2016: 67). Pedagojik sanat eleştirisi yapılırken Feldman modeli dikkate alınmıştır. Feldman eleştirileri; akademik, basın, popüler ve pedagojik eleştiri olarak dört sınıfa ayırmıştır. "Feldman'ın eleştiri sınıflamasının içerisinde sanat eğitimi için ele alınması gereken en önemli eleştiri, pedagojik eleştiridir. Bu eleştiri türü bireylerin sanat eğitiminin amaçladığı bazı davranışların gerçekleştirilmesinde daha sistemli bir yaklaşım sağlamaktadır" (Mercin ve Alakuş, 2005: 40-41). Sanat eleştirisi Feldman'a göre betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı evrelerini içeren bir sistem içerisinde yapılması gerekmektedir. "Betimleme, sanat yapıtında bulunan bilgi objelerinin tespit edildiği aşamadır. Çözümlemede sanat elemanlarının, sanat ilkelere göre nasıl düzenlendiği incelenmektedir. Yorumlama, sanat yapıtının anlamını bulma sürecidir. Yargı, sanat eleştirisinin en son aşamasıdır" (Mazlum ve Ekmekçi, 2016: 68). Bu sıralama göz önünde bulundurularak iki sanat eseri arasında bir karşılaştırma gerçekleştirilmiştir. Betimleme evresinde sanat eserinde her ne görülüyorsa olduğu gibi aynen aktarılmaktadır. Çözümleme evresinde eserdeki sanat elemanları ve ilkelerine özellikle kompozisyona yoğunlaşmak gerekmektedir. Yorumlama aşamasında sanat eseri hakkındaki düşünceler, duygular, hisler aktarılabilir. Yargı evresi ise sanat eseri üzerinde yapılan incelemenin son aşamasıdır. Bu evrede incelenen eserin neden değerli olduğu hakkında bilgi verilebilir. Bu sistem göz önünde bulundurularak Levnî'ye ve Vanmour'a ait birer adet eser incelenmek üzere seçilmiştir.

Nakkaş Levnî ve Ressam Vanmour'un Eserlerinin Renk ve Kompozisyon Bakımından Karşılaştırılması

Görsel 1, Levnî'nin Kebir Musavvir Silsilename veya Padişahlar Albümü olarak adlandırılan eseri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi No. A 3109'da kayıtlıdır. II. Mustafa döneminde, Sultan Osman'dan III. Ahmed'e kadar olan padişah minyatürleri yer almaktadır (Bilgin, 2017). Görsel 2, Vanmour'a ait yağlı boya tablo SK-A-2014 Rijksmuseum, Amsterdam'da bulunmaktadır.



Görsel 1. Levnî, Sultan III. Ahmed portresi



Levnî renk skalası



Görsel 2. Vanmour, Sultan III. Ahmed portresi



Vanmour renk skalası

Eser (Görsel 1) Levnî'ye ait bir minyatür örneğidir. "Kebir Musavvir Silsilename'nin yirmi üçüncü ve dizide Levnî'nin son portresi olan yapıtta padişah geometrik desenli çinilerle kaplı duvar önünde yüksek aralıklı bir tahtta oturur vaziyette, şehzadesi ile arka planda resmedilmiştir" (Kolektif, 2000: 410). Figürsel bir kompozisyonudur. Padişahın iç elbisesi hardal sarısı, üstündeki kaftanı ise gri renkte kısa kollu, kol uçları ve yakası önden aşağıya kadar siyah ince bir kürkle kaplı, üç sorguçlu kavuğuyla resmedilmiştir. Şehzadenin kıyafeti ise tam tersi içi gri üst kaftanı hardal sarısı renkte aynı şekilde siyah kürklü ve tek sorguçlu bir kavukla resmedilmiştir. Tahtın arkasındaki duvar gri renkli geometrik bezemelerle süslenmiştir. Taht oldukça renkli, lacivert zemin üzeri çiçeklerle bezenmiş ve altın bolca kullanılmıştır. Yerde kırmızı rengin hâkim olduğu stilize çiçeklerle bezeli bir halı yer almaktadır. Eserde kırmızı, sarı ve gri renk baskın olarak kullanılmıştır. Renkler sıcak ve soğuk olarak dengelenmiş, eşit olarak kullanılmıştır. Kompozisyon açısından baktığımızda dikey bir kompozisyonudur. Eserde yatay-dikey çizgiler oldukça ince ve eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen ve kare biçimler hâkimdir. Gerek arka plandaki karolu duvar gerekse taht esere sert bir doku hissi vermektedir. Eser ikiye bölünecek olursa figürlerin kıyafet dokuları yani kumaş ve halı dokusu ön plana çıkarken, arka dokuyu ise çini karolar yani düz bir duvar dokusu oluşturmaktadır. Eserde yer alan figürler iç mekânda betimlenmiştir.

Levnî'nin III. Ahmet portresi, döneme ait en iyi tasvir örneklerindedir. Levnî eserlerinde perspektifi kullanarak 17. yüzyıl padişah portresinde görülen yüksek bir taht üzerinde oturur biçimdeki betimleme tarzına bir yenilik katmıştır (İrepoğlu, 1999: 106). Padişahı bir taht üzerinde göstererek, arkasına da ayakta duran şehzadeyi yerleştiren Levnî, öteki padişahlardan farklı bir kalıp oluşturmakla dönemin padişahına ayrı bir yer vermiştir. Bu III. Ahmed portresi bir kalıp olmuş ve sonraki portrelerin çoğunda şehzadesi ile birlikte resmedilmiştir

(Renda, 1992: 13). Bu eserde padişah, incelenmiş olan diğer padişah portreleri gibi yerde bağdaş kurarak sırtı yastığa dayalı bir vaziyette değil, onun taht üzerinde resmedilmesi dönemin yeni bir tasvir anlayışı kazanmış olduğunun göstergesidir.

Portrede padişah, mimari bir biçim olarak beliren tahtta oturur halde resmedilmiştir. İç mekânda betimlenen resmin ilk olarak zemin ve duvarında yoğun bir süsleme göze çarpmaktadır. Duvarda geometrik desenle bezenmiş karolar dikkat çekerken, yerde serili olan halının ve padişahın oturduğu tahtın son derece yoğun bezemeleri ve detaylı süslemesi ilgi çekicidir. Resim altın cetveli bir çerçeve içerisine alınmış fakat padişahın şehzadesinin bir kısmı dışarı taşmıştır. Nakkaş tezyinatı önemsememiş ve resmin her bir karesini işlemiş ve detaylandırmıştır. Figürler yoğun tezyinatlı resmin içerisinde sade bir renkle, süslemesiz bırakılarak ön plana çıkarılmıştır. Bu portrede, İrepoğlu'nun yorumuna göre, padişah ile şehzade aynı renkli içli dışlı değişerek tekrarlayan yalın giysilerine karşılık tahtın çok renkli ve ayrıntılı bezemesi dikkat çekmektedir (Kolektif, 2000: 410). Eserlerde kullanılan altın ve gümüş yaldızlar gerçek altın ve gümüşü sembolize etmektedir. Altının kumaş dokumalarındaki işlemlerde ve desenlerdeki kullanımı saraya ait yaşamın ne kadar ihtişamlı olduğunu göstermektedir (Yakut, 2015: 71). Bir eserde kompozisyondaki ölçü, eserin biçimselliğiyle ilgilidir. Biçimsel olarak göze hoş gelen bir eserde ölçü ve orantı var demek mümkündür. Oran, orantının iki çizginin uzunluklarındaki farkı, birbirlerinden ne kadar uzunluktalar veya küçük olan çizginin büyük olanın içinde kaç kez var olduğunu araştıran bir sonuçtan meydana geldiğini söylemektedir (Sağ, 2009: 61).

Yorumlama aşamasında, eserde padişah şehzadesi ile birlikte geçek boyutlar göz önünde tutulmadan tamamen hiyerarşiye dikkat edilerek yani konumu ve rütbesi gereği padişahın ön planda ve diğer figüre göre oldukça iri resmedildiği dikkat çekicidir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürlerle birlikte mekânın ve mekânda yer alan diğer nesnelere son derece ayrıntılı resmedildiği bir eserdir. Gerek padişahın oturduğu taht gerek yerde serili halı olsun bunların ayrıntılarında kullanılan desen ve kompozisyon dönemin süsleme anlayışını yansıtmaları bakımından önemlidir ve gerçekçi bir biçimde yansıtılması eserin belge niteliğinde olmasını sağlayan bir özelliktir. Padişahın, dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve padişahın düşünceli bakışı, zarif duruşuyla dik bir oturuş şekliyle resmedilmesi, eserin estetik nitelikleri göz ardı edilmeden üretildiğinin göstergesidir.

Tasvirde yer alan padişah giysileri ayrıca kullanılan başlıklar dönemin sosyal, siyasal ve kültürel yapısını vurgulayacak şekilde resmedilmiştir (Yaman, 2002: 67). Bu bağlamda bakıldığında, eserde padişahın taktığı başlığın, tepesindeki üç adet değerli taş ve yelpaze görünümlü tüyü olan sorguç, gümüş renkli kürklü astarı olan kısa kollarlı kaftan, kaftanın içinde ise altın işlemeli kemeri, kemere taktığı altın işlemeli hançeri ve ellerindeki altın işlemeli taşlı yüzük ile tasvir edilmiştir. Padişahın rütbesi ve bulunduğu konum gösterişli ve etkili bir giyim tarzı ile eserde vurgulanmıştır (Yakut, 2015: 71-72). İrepoğlu padişahı betimleyerek, duruşlardaki sembolik anlamları şu şekilde belirtmiştir; Padişahın ayakta duran şehzadesi saygı sembolü olarak ellerini kavuşturmuş vaziyette resmedilmiştir. Padişah, badem gözleri, uzun yüzü, kemerli burnu, koyu sakallı, düşünceli bakışı ve zarif duruşuyla dik bir oturuş şekliyle betimlenmiştir. Levni'nin padişahı dik ve hatta ciddi bir duruşla tasvir etmiş olması, padişahın kendine güvenen bir kişiliği olduğunu da düşündürmektedir. Padişahın diğer portreleriyle karşılaştırıldığı zaman, bu portresinin benzerlik yönünden son derece gerçekçi olduğu saptanmıştır (İrepoğlu, 1999: 106). Levni'nin bu eserinde, mekânın dekorasyonunda ilk dikkat çeken unsur, bezemeler ve dokumalardır. Bu unsurlar döneme ait gerçek hayatı belgeleyen önemli sembolik göstergelerdir. Bir yargıya varmak gerekirse, gerçek bir gözlem sonucu üretildiği düşünülen bu çalışmalar, gerek kıyafette, gerekse mekânda yer verilen ayrıntıların tümünde Osmanlı tekstil sanatı dâhil birçok konu hakkında bilgi veren, dönemi belgeleyen nitelikte eserlerdir. Padişahın oturduğu tahtın süslemeleri de son derece zengindir. Tahtın üzerindeki yoğun

tezhip bezemeleri, o dönemki gerçekte hayatta da son derece süslü ve görkemli bir hayatın olduğunun göstergesidir.

Vanmour'un III. Ahmet Portresi (Görsel 2) 31,5x27 cm ölçülerinde yağlıboya bir tablodur ve Rijksmuseum'da üç adettir. Dönemin padişahı III. Ahmed'in portresinin tasvir edildiği eser figürsel bir kompozisyon niteliğindedir (Öndeş ve Makzume, 2000: 110). Portrede, "padişahı koyu renk sakallı, kültürlü ve zarif bir kişilikte, zevkine düşkün görünümü olarak betimlemiştir. Beline kadar küçük düğmeli yağ yeşili renkli, ipek olduğu düşünülen entari üzerine yine aynı renk kürk astarlı kısa kollu kaftanın üst düğmesi kapatılmış diğerleri açık bırakılmıştır" (İrepoğlu, 1999: 108). Resimde görüldüğü üzere, padişah yağ yeşili ipek kıyafeti, beyaz sarığı ve altın renkli şeşberi ile ayakta betimlenmiştir. Dış mekânda padişah arkasında iki ağayla birlikte resmedilmiştir. Bu resimde sadece arka planda yer alan iki ağanın kıyafetleri süslüdür. Arka planda çok az gökyüzü görünmekte, koyu ve soğuk renkler hâkimdir. Dış mekânda resmedilen resimde zemin yeşil bir alan olarak resmedilmiştir. Figürlerin gerisindeki resmin arka fonunu koyu renkli ağaçlar kaplamaktadır.

Padişah arkasında iki hizmetkârıyla birlikte resmedilmiştir. Levnî padişahı tahtta oturur vaziyette resmederken Vanmour ise ayakta resmetmiştir. Levnî'nin Şehzadesiyle birlikte resmettiği III. Ahmed portresinde, padişah ve şehzade yan yana görünümün de ama hiyerarşik bir düzende yani rütbesi gereği padişah hacimsel olarak daha büyük resmedilmiştir. Dolayısıyla padişahın önemi vurgulanmıştır. Vanmour'un tablosunda ise iki hizmetkârıyla resmedilen padişah onlardan sadece bir adım önde ve hiyerarşi vurgulanmamıştır. Resimde her ne kadar sanatçı renkleri soğuk, mat ve kirli kullansa da resmin bütününde bir ahenk vardır. Doku olarak bakıldığında değişiklikler görülmektedir. Dış mekânda resmedildiği için hem doğanın dokusu hem de figürün üzerindeki kıyafetin kıvrımlı dokusu farklıdır. Vanmour esere derinlik kazandırmak için ışık gölge uygulamalarıyla ışık gören yerleri açık tonlarda bırakarak, gölgeli olan yerleri daha koyu tonda lekeler uygulamıştır. Biçimsel olarak bakıldığında padişah figürü resimde vurgulayıcı olarak ön plandadır. Padişahın kıyafetinin kıvrımları sayesinde resimde hareket, ritim ve ahenk mevcuttur. Resmin bütününde yağ yeşili rengin tonları hâkimdir. Kompozisyon olarak baktığımızda dikey bir kompozisyonudur. Eserde yatay-dikey çizgiler oldukça ince ve eserin bütününde eşit olarak kullanılmıştır. Çalışmada dikdörtgen, üçgenimsi ve silindirik biçimler hâkimdir. Eserde figürlerin kıyafet dokuları yani kumaş ve dış mekândaki yer dokusu ön plandadır. Eserde yer alan figürler dış mekânda betimlenmiştir. Açık bir kompozisyonudur. Resimde, geometrik şekil olarak silindir başlıklar bunun yanı sıra insan vücudu ve başı gibi organik şekiller mevcuttur. Resimde tekrarlayan organik ve geometrik şekiller belli bir ritim oluşturarak birlik, bütünlük sağlamaktadır. Perspektifin varlığı öndeki padişah figürü ve arkadaki figürler karşılaştırıldığında, ortaya çıkmaktadır.

Yorumlama evresinde, padişah iki hizmetkârı ile birlikte görüntü ve boyut olarak geçişe yakın resmedilmiştir. Sanat kuramlarında biçimcilik ele alınarak görsel nitelikler açısından değerlendirildiğinde, yani kompozisyon olarak bakıldığında eser figürlerden oluşan bir resimdir. Figürlerin düzenli ve ritmik bir şekilde eseri harekete geçircesine tekrar etmesi dikkat çekicidir. Doku olarak bakıldığında gerek kumaş kıvrımları gerekse doğanın yapısal özelliklerinden dolayı resimde yumuşak dokular hâkimdir. Padişah figürü önde ve diğer figürler daha arkada durmaktadır ve açık- koyu renkleri kullanılarak ışık gölge etkisi verilmiştir. Yani renkler, çizgisel hareketler ve figürler eserde bütünlüğü bozmayacak şekilde ritmik bir akış içerisinde denge sağlamışlardır. Bir sanat eserinde en önemli şeylerden olan fikirlerin ya da durumların izleyiciye canlı bir şekilde aktarımı çok önemlidir. Padişahın gerçek orijinal boyutunda resmedilmesi, dönemi yansıtan kıyafetler içinde tasvir edilmesi ve padişahın karakteristik özelliklerinin ve içinde bulunduğu duygu durumunun yüzüne yansıtılması, eserin estetik nitelikler göz önünde bulundurularak üretildiğinin göstergesidir.

Yargı evresinde söylenebilecekler, figürler kıyafetiyle birlikte ve orijinal boyutlardaki görünümüyle resmedildiği için resimde geçişe uygunluk hâkimdir. Vanmour'un III. Ahmet portresinde, "padişah murassa sorguflu beyaz sarığı ve

elindeki altın detaylı şeşberiyile ayakta betimlenmiştir. Bir elini beline dayamış vaziyetteki padişahın altın rengi murassa çapraştırlar ve kemer tokaları onun ne kadar görkemli olduğunu vurgulamaktadır” (Kolektif, 2000: 413).

İki resim incelendiğinde renk bakımından farklıklar göze çarpmaktadır. Her ne kadar iki eser aynı dönem yapılmış olsa da sanatçıların yaşadığı coğrafya ve kültür gereği renk anlayışları son derece farklıdır. Levnî eserinde daha saf sade haliyle, daha parlak ve canlı renkleri kullanırken, Vanmour’un ise eserinde renkleri kirleterek ve daha mat olarak kullandığı görülmektedir. Levnî sıcak renk tonlarını kullanırken Vanmour soğuk renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Levnî hiyerarşik düzene dikkat ederek her eserinde padişahı mevkisi gereği hep daha önde, daha büyük ve vurgulayıcı resmederken, Vanmour figürleri gerçeğe yakın boyutlarda çizerek hiyerarşiye uymamıştır. Levnî’nin eserinin bütününde çizgisel desen yani yatay ve dikey çizgiler hâkimken, Vanmour eserinde ışık gölge etkisi vermek için lekesele yani gölgesel desen kullanmıştır. Her iki sanatçının eseri de dikey kompozisyona örnektir. Levnî’nin eserinde figür ve objelerin yapısına bakıldığında kare ve dikdörtgen biçimler görülürken, Vanmour’un eserinde dikdörtgen ve silindirik objeler görülmektedir. Her iki sanatçının eserinde de simetrik denge vardır. İki çalışmada monotonluktan uzak gerek kumaş kıvrımları gerekse de ışık gölge sayesinde eserlerde ritim ve canlılık söz konudur. Levnî’nin eserinde arka duvara ve halının desenine baktığımızda birlik ilkesinden olan yineleme görülmektedir. Vanmour da ise doğanın ve ağaçların renkleri ile kıyafet rengindeki benzerlik sayesinde yine birlik ilkesinden olan uygunluk görülmektedir. Levnî’nin kompozisyonu kapalıyken, Vanmour eserinde açık kompozisyon uygulamıştır.

SONUÇ

Osmanlı kültürünün dönüm noktalarından olan 18. yüzyılda Nakkaş Levnî ve Ressam Vanmour, döneme damga vuran iki sanatçı olmuştur. Avrupa ile her yönden ilişkilerin arttığı batılılaşma ve yenileşme olarak adlandırılan bu yüzyılda Osmanlı sanat alanında da bir batılılaşma yönünde eskiyle yeniyi harmanlayarak geleneksel ve batılı tarz arasında bir denge oluşturmuştur. Dönemine minyatürleriyle önemli katkılar sağlayan Levnî yaşadığı dönemi en iyi yansıtan hatta belgeleyen Osmanlı kültürüne ve döneme iz bırakmış sanatçılardandır. Osmanlı sarayına giren batılı ressam ve batının getirdiği kaçınılmaz yenilikler karşısında Levnî’de bir sanatçı olarak bu batılılaşma ve yenilik hareketlerine karşı kayıtsız kalamamıştır. Batıya ilgi duymuş fakat batılı sanatçılar gibi resim yapmamıştır. Bir minyatür sanatçısı olarak özünü bozmadan, geleneksel kuralların yıkılmasına izin vermeden, yeniyi geleneksel arasındaki dengeyi kurarak, kendi bakış açısı ve kendine has üslup özellikleri batının sanat görüşü ile harmanlamıştır. Gerek betimleme tarzı gerekse de renk ve perspektif olarak minyatür sanatına pek çok yenilik getirmiştir.

Osmanlı minyatür sanatını batı sanatından ayıran en önemli özelliklerden biri kullanılan saf renklerdir. Minyatürde kullanılan renkleri en önemli özelliği, minyatürdeki renklerin temel halleri ile kullanılmasıdır. Yani batı resminde kullanılan ışık gölge yapmak ve renkleri koyulaştırmak için kullanılan siyah ve kahve renklere Osmanlı minyatür sanatında yer verilmeden kullanılmasıdır. Kırmızı renk sadece kırmızı olarak, sarı renk sadece sarı olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla renkler yan yana geldiği zaman bir ahenk bir uyum halinde görünmektedir. Levnî’nin albüm minyatürlerinde kullandığı renklerin birbirleriyle uyumu ve ahenkli çizgiler dikkat çekmektedir. Levnî kendi tarzı ile diğer nakkaşlardan ayrılmaktadır. Eserlerinde en çok sarı, kırmızı renklere ve tonlarına yer vermiştir. Giysilerde de mor, yeşil, beyaz ve mavi rengi kullanmıştır. Levnî 16. yüzyılda kullanılan parlak renklerin yerine daha soluk renkleri tercih etmiştir.

Bir diğer önemli konu perspektiftir. Levnî geleneksel minyatür kurallarını devam ettirse de çeşitli perspektif denemelerinde bulunmuştur. Levnî resimlerinde mekânın perspektif derinliğine yer vermiştir. Resmin bütünü içinde renk uyumu da dâhil olmak üzere insanların hareketleri yaptıkları işlere uyum sağlamaktadır, yani figürlerdeki kıvrım ve hareketleri eserlerine ustaca yansıtmıştır.

Eserlerindeki tüm figürleri yüz ifadeleri ile resmetmiş ve kıyafetleri oldukça detaylı bir biçimde tasvir etmiştir. Devrin kıyafetlerini en doğru şekilde dönemi belgelercesine resmetmiştir.

Levni'nin betimleme anlayışı ele alındığında, minyatürlerinde hiyerarşik sıralamayı bozmadığı görülmektedir. Her zamanki gibi padişah resmin en üstünde ya da minyatürün odak noktası halindedir. Levni'nin padişah portrelerine bakıldığı zaman bazı yenilikler dikkati çekmektedir. Örneğin farklı açılardan bakıp portreleri yakından resmetmesi, figürlerin yüzlerine verdiği anlamlı ve etkileyici değişik ifadeler ve sosyal statülerini vurgulaması, belge niteliği taşırcasına gerçeğe uygun resmetmesi belirgin özelliklerindedir.

Minyatür sanatında eserler kompozisyon açısından değerlendirildiğinde desendeki denge önemli bir unsurdur. Bu denge kompozisyonda kullanılan renklerin sayesinde sağlanmıştır. Renklerin olduğu gibi kullanımı haricinde pastel renklerinde kompozisyonda kullanımı denge sağlama aracı olmuştur. Minyatür tasarımlarını oluştururken kompozisyondaki dengede son derece önemlidir. Mimari öğeler ve figürsel yoğunluk, çizgilerin dikey-yatay dengesi, sert ya da yumuşak doku kullanımındaki denge deseni ve kurguyu tasarım haline getiren unsurlardır. Minyatürde vurgu ilkesi de son derece önemlidir. Minyatürlerde padişah gibi önemli şahsiyetler kompozisyonda yer alan diğer figürlerden daha büyük, hem boyut olarak hem de kıyafet renkleri ile farklı resmedilerek kompozisyonda vurgulanmaktadır.

Levni'ye ait eserlerin incelenmesi sonucu, yüzeylerin geometrik süslemelerle doldurulması, perspektif, ışık ve gölgeden kaçınma, figür tasvirlerinde stilizasyon, resmi çerçeve içine alma, genellikle parlak, mat renklerin, canlı ve yumuşak renklerin bir arada bilinçli kullanıldığı görülmüştür. Levni'nin minyatürü zenginleştirmek, hareket kazandırmak ve tek düzeliği yok etmek için kullandığı doku gibi özellikler eserlerinin genelinde dikkat çekici unsurlardan olmuştur. Levni'nin çağdaşı olan ve aynı dönemde aynı şehirde bulunarak aynı kültür ve sosyal yaşamın içinde bulunan Vanmour, eserleriyle döneme damga vuran bir diğer sanatçıdır. Vanmour da olayları ve durumları olduğu gibi gerçekçi bir şekilde resmettiği için onun eserleri de Levni'nin eserleri gibi belge niteliğine sahiptir. Büyükelçilerin kendinden istediği şekilde Osmanlıdaki sosyal yaşamı, elçi kabul törenlerini ve Osmanlı dönemi kıyafetlerini gerçekçi bir gözle tuvaline yansıtmıştır. Aynı şekilde Levni'de sarayın istekleri doğrultusunda minyatürlerini yapmıştır. Dolayısıyla her iki sanatçıda devrin olaylarını ve kılık kıyafetini istekler doğrultusunda gerçekle birebir örtüşür halde resimlemelerinden dolayı eserleri birbirine benzemektedir. Bu bağlamda ortak bir yönleri ortaya çıkmaktadır. Vanmour her ne kadar İstanbul'da yaşasa da Levni ile aynı olayı, konu ve kişileri resmetse de, kültürel değişiklikler, zevk ve estetik farklılıklar sebebi ile eserleri Levni'nin eserleri kadar canlı, eğlenceli ve neşeli değildir. Yani dönemin zevk, neşe ve eğlence hayatını tam olarak eserlerine duygu olarak geçirememiştir. İncelenen portreler de görüldüğü üzere, her iki sanatçının eserleri de belgesel niteliğe sahiptir. Fakat Levni'nin eserlerindeki bakış açısı, içinde bulunduğu dönemi daha gerçeğe yakın tasvir etmektedir. Yani bir kültürün sahip olduğu sanatsal imgeler, sanatçı tarafından yaşadığı kültürün içinde bulunduğu dönemi kavrayış biçimini göstermektedir. Dolayısıyla ele alınan eserlerin biçim özellikleri Batı ve Osmanlı kültürünün özelliklerine dair farklı anlamlar içermektedir.

Yapılan inceleme ve karşılaştırmalar sonucunda geleneksel bakış açısını kaybetmeden batıdan da ilham alan nakkaş Levni ve Avrupalı bakış açısıyla doğuya yani Osmanlıya yönelen ressam Vanmour'un yaşadıkları dönemi birbirlerini taklit etmeden tamamen iki farklı bakış açısıyla en iyi şekilde eserlerine yansıtmaları dikkat çekici olmuştur. Her iki sanatçıda farklı dünyaların insanı olarak Osmanlı yaşamını bize yansıtmaları açısından değerlidir. Aynı tarihsel dönemde, aynı coğrafyada, farklı kültür dünyalarına sahip iki sanatçının elinden çıkan eserlerin ortak yönü evrensel olarak kültürel bütünlüğü göstermeleridir. Her iki sanatçı da kendisinden sonra gelen sanatçılara tarzları ile örnek olmuşlardır.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

- Akyüz, H. (2014). Hz. Peygamber'in hadislerinde renklerin dili. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (41), 373-397.
- Atıl, E. (1999). *Levni ve Surname (Bir Osmanlı şenliğinin öyküsü)*. Koçbank Apa Tasarım Yayıncılık.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bilgin, M. (2017). Levni ve imzası. *Z dergisi*. <https://zdergisi.istanbul/makale/Levni-ve-imzasi-35> (17.12.2017).
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni: Nakış şiir renk*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İz Yılmaz, G. (2010). *Osmanlı پایتختında bir yabancı ressam Jean Baptiste Vanmour* [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi].
- Mazlum, Ö., Ekmekçi H. (2016). Görsel iletişim tasarımı eğitiminde pedagojik sanat eleştirisi yöntemine ilişkin bir örnek olay çalışması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 64-73.
- Mercin, L., Alakuş, A. O. (2005). Sanat eleştirisi ve pedagojik eleştiri yönteminin incelenmesi. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi* 5, 36-46.
- Nicolass, E. S., Bull, D., Renda, G., İrepoğlu, G. (2003). *Lale Devri'nin bir görgü tanığı Jean-Baptiste Vanmour*. Koçbank Yayınları.
- Öndeş, O., Makzume, E. (2000). *Lale Devri ressamı Jean Baptiste Van Mour*. Aksoy Yayıncılık.
- Kolektif. (2000). *Padişahın portresi: Tesavir-i Ali Osman*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. TC. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.
- Renda, G. (1992). *Osmanlı padişah portreleri bir 19. yüzyıl albümü (İnan ve Suna Kıraç Koleksiyonu)*. Milano.
- Sağ, M. (2009). *İlköğretim görsel sanatlar dersinde eleştiri becerilerinin kazandırılması (Kilim örneği)* [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi].
- Yakut, İ. (2015). 18. yy. Osmanlı Dönemini konu alan epik film anlatısının karakter ve mekân tasarımında minyatür sanatının işlevi: Levni'nin Kebir Musavvir Silsile-i isimli eserindeki dört padişah portresinin epik tasarım özellikleri. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication-TOJDAC* 5(1), 67-75.
- Yaman, B. (2002). *Osmanlı resim sanatında kıyamet alametleri: Tercüme-i Cifru'l-Cami ve tasvirli nüshaları* [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi].

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: İrepoğlu, G. (1999). *Levni: Nakış Şiir Renk*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 107
- Görsel 2: Nicolass, E. S., Bull, D., Renda, G., İrepoğlu, G. (2003). *Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour*. Koçbank Yayınları, s. 153.

öğr. gör. eser şensilay sarıkaya (sorumlu yazar|corresponding author)
çankırı karatekin üniversitesi, sanat tasarım ve mimarlık fakültesi, seramik bölümü
esersensilay@gmail.com orcid: 0000-0003-2222-5967

BENZERSİZ VE ALIŞILMADIK: MARTİN KARDEŞLER VE SERAMİKLERİ

araştırma makalesi|research article
başvuru tarihi|received: 18.06.2022 kabul tarihi|accepted: 11.07.2022

ÖZET

Martin Kardeşler 19. yüzyılda İngiltere’de yaşamış ve özgün, grotesk seramik eserleriyle tanınan bir aile ve aynı zamanda isimleriyle anılan bir işletmedir. Martin Kardeşler’in yaşamları ve seramik atölyelerinin işleyişi, eserlerinin gittikçe özgünleşen üslubu aynı dönemde üretim yapan diğer işletmeler ve sanatçılardan farklı bir noktada anılmalarına neden olmuştur. Yaşadıkları dönemin estetik kaygılarından sıyrılmaları, kendilerine has sosyal davranışları ve sağlık sorunlarının da etkisiyle Martin Kardeşler’in eserleri o dönemde alıcılar ve koleksiyonerler tarafından ilgi çekseler de hak ettiği değeri tam anlamıyla görememiştir. Buna rağmen üslupları ve işlevsel nesnelere işlevini yitirmeden grotesk heykellere dönüştüren benzersiz tasarım anlayışlarıyla Sanat Çömlekçiliği’nin ve dolayısıyla çağdaş seramik sanatının öncülerinden sayılmaktadırlar. Araştırmanın amacı Martin Kardeşlerin seramik üretim serüvenini kendilerine has stilleri ve farklı güncel olaylar ile sanat disiplinlerinden beslenen yaratım süreçleri bağlamında ele almak ve Martin Kardeşler’in çağdaş seramik sanatına katkılarını ortaya koymaktır. Araştırmada betimsel tasarım modeli kullanılmıştır. Martin Kardeşler’in sanatının üç kronolojik evresini kapsayan, amaca yönelik dokuz eser çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Eserler, içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Martin Kardeşler’in eserlerinin ve işletme modelinin literatürde bahsedilenin ötesinde çağdaş seramik sanatına büyük oranda katkıda bulunduğu dair bulgulara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelime: Sanat, Seramik, Martin Kardeşler, Grotesk

Şensilay Sarıkaya, E. (2022). Benzersiz ve alışılmadık: Martin kardeşler ve seramikleri. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 161-180.

UNIQUE AND UNUSUAL: THE MARTIN BROTHERS AND THEIR CERAMICS

ABSTRACT

The Martin Brothers are a family that lived in England in the 19th century and are known for their original grotesque ceramic works and a business known by their names. The lives of the Martin Brothers, the functioning of their studio, and the increasingly unique style of their artworks have caused them to be remembered at a different point than other studios and artists producing in the same period. Even though the artworks of the Martin Brothers attracted the attention of buyers and collectors at that time, with the effect of getting rid of the aesthetic concerns of the period they lived in, their unique social behaviors, and health problems, they did not get the appreciation they deserved. Despite this, they are considered to be the pioneers of Art Pottery and therefore contemporary ceramic art with their style and unique design concepts that transform functional objects into grotesque sculptures without losing their function. The aim of the research is to discuss the ceramic production adventure of the Martin Brothers in the context of their unique styles, different current events and the creation processes fed by art disciplines, and to reveal the contributions of the Martin Brothers to contemporary ceramic art. The descriptive design model was used in the research. Nine artworks, including the three chronological phases of the Martin Brothers' art, constitute the sample of the study. The artworks were analyzed using the content analysis method. As a result of the study, it has been found that the Martin Brothers' artworks and business model have contributed to contemporary ceramic art beyond what is mentioned in the literature.

Keywords: Art, Ceramics, Brothers Martin, Grotesque

GİRİŞ

19. Yüzyılda İngiltere’de üretilen seramikler incelendiğinde genellikle farklı birçok akımın ve arayışın etkisinde, formlar ve bezemeler açısından çok çeşitli fakat dekoratif ve süslemeci tavrıyla gelişen bir seramik üretimi olduğu görülmektedir. Fransa’da ortaya çıkan Sanat Çömlekçiliği (Art Pottery) kavramı Avrupa’nın geneline yayılmış, İngiltere’deki bazı fabrikalar ve bağımsız sanatçılar Sanat Çömlekçiliği etkisinde dönemin seramik endüstrisinin estetik kaygularından bağımsız olarak eserler vermiştir. Cooper, İngiliz Sanat Çömlekçiliği’nin önemli temsilcilerinden, benzersiz ve alışılmadık bir estetik yaklaşım ve üretim modeli olarak görülen Martin Kardeşler’in seramik üretimini üç kronolojik döneme ayırarak ele almaktadır (Cooper, 2010: 256). Martin Kardeşler erken dönemde kendine has bezemeleriyle çağdaşlarından farklılaşan fakat nihayetinde çoğunlukla günlük kullanıma yönelik işlevsel kaplardan oluşan bir dizi üretim yapmışlardır. İlerleyen dönemlerde geliştirdikleri sırlar ve renkler, yüzeylerde kullandıkları dokular ve form tasarımlarındaki geleneksel ancak dâhice kurgulanmış detaylar ile dönemin estetik kaygularından gittikçe sıyrılan Martin Kardeşler’in seramikleri, her ne kadar o dönemde alıcılar tarafından ilgiyle karşılanılsa da henüz yeterince anlaşılmadığı gözlemlenmektedir. Martin Kardeşler’in seramiklerinin günümüzde gördüğü değer, dünyanın prestijli müzayede evlerinin satışlarından ve sanat koleksiyonerlerinin eserlerine olan yoğun ilgisinden ölçülebilir ancak Martin Kardeşler’in seramiklerini anlamak için bu garip görünüşlü seramiklerin fikir babası olan Robert Wallace Martin’i ve eserlerini farklı sanat disiplinlerinden beslenen yönüyle ele almak gerekmektedir.

Çalışmada öncelikle; Martin Kardeşler’in üretim yaptığı 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başı itibarıyla İngiliz seramik üretiminin genel eğilimi ortaya konulmakta, bu veriden hareketle Martin Kardeşler’in eserlerinin, çağdaşı üretime kıyasla içerdiği sıra dışı ve özgün tavra odaklanılmaktadır. Çalışmanın amacı; çağının ötesinde olduğu görülen bu sıra dışı ve özgün eğilime dayalı olarak Martin Kardeşler’in çağdaş seramik sanatına verdiği katkıyı ortaya koymaktır. Araştırmada betimsel tasarım modeli kullanılmış, amaca yönelik örneklem olarak Martin Kardeşler’in seramik üretiminin üç kronolojik evresini kapsayan dokuz eser belirlenmiş ve bu eserler içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. İçerik analizi, bir iletişim kaynağındaki mesaj ve anlamları açığa çıkarmaya olanak sağlamakta, böylelikle iletişim kaynağının içeriği, toplumsal bir bağlama oturtulabilmektedir (Neuman, 2010: 466-467). Martin Kardeşler’in seramiklerinin işlevsel kaplar olmasının ötesinde, ana akımdan farklı olarak ideolojik ve politik, dolayısıyla iletişimsel bir arka planının var olduğu varsayımından hareketle bu yöntem belirlenmiştir. Ülkemizde, konu üzerine yapılan akademik yayın sayısının çok sınırlı olduğu, bu yayınların da yalnızca tarihsel bağlamla sınırlı kaldığı görülmektedir ki bu bakımdan çalışmanın Türkçe literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

19. Yüzyılda İngiliz Seramik Üretiminde Yönelimler

19. yüzyıl, İngiltere’deki seramik üretiminde özellikle dekor alanında pek çok yeni teknik geliştirilmiş bir dönem olmakla birlikte, dekor tasarımlarının çeşitliliği açısından da oldukça verimli geçen bir süreç olmuştur. Seramikler üzerinde yer alan dekorlar antik çağ ve Rönesans sanatına olan ilginin tekrar canlanmasıyla yeni stillere sahip olmuştur. Bunun yanında Estetik Hareketi, Sanat ve El Sanatları Hareketi ve Art Nouveau gibi sanat akımları 19. yüzyıl İngiliz seramik üretiminde etkili olmuştur.

Bütün bu sanat akımlarının etkisinde gelişen ve çeşitlenen seramik tasarımları, üretim aşamasında bir çeşit ikileme düşülmesine neden olmuştur. Bu dönemde üretim teknikleri ve dekor açısından mükemmelleşen seramikler ticari açıdan geniş kitlelere hitap eden, kaliteli ancak uygun fiyatlı sofraya eşyaları haline gelmiştir. Önceki dönemlerde seramik üretiminde zengin kişiler ve daha düşük alım gücüne sahip insanlar arasında, seramik edinimine ilişkin farklı tat ve kalite düzeyleri arasında kolaylıkla ayırım yapılabildiğini belirten Hugh Wakefield bu dönemde sadece zenginlere ait olmayan bir entelektüel zevkle üretilmiş seramikler görüldüğünü söyler (Wakefield’dan aktaran Clark, 1995: 106). Garth Clark ise bu entelektüel zevkin büyümesinin Wakefield’in bahsettiği kadar sınıfsız

olmadığını, entelektüel zevkin büyüme nedeninin orta sınıf arasında artan refah ve aydınlanmanın sonucu olduğunu belirtir (Clark, 1995: 106).

19. yüzyıl İngiliz seramik alanında ortaya çıkan belki de en önemli hareket "Sanat Çömlekçiliği" (Art Pottery) olmuştur. 1860'larda Fransa'da ortaya çıkan ve İngiltere'de de etkisi görülen Sanat Çömlekçiliği geleneksel sofa eşyalarının dışında, sanatsal özelliği ve değeri olan vazo, sürahi, kâse gibi işlevsel nesnelere ve dekoratif seramiklere etki etmiştir. Sanat Çömlekçiliği fabrika koşullarında da görülmüş ancak seri üretime entegre olmak yerine yine fabrikaların bünyesinde fakat ayrı departmanlarda ve az miktarda, tasarımcılar ve kalifiye elemanlar tarafından üretilmiştir. Bununla beraber küçük ölçekli atölyelerde de kaliteli ve estetik değere sahip el yapımı ürünler üretilmiştir. Bu noktada benzer tavır ve ilkeler taşıyıcılar da Sanat Çömlekçiliği, Stüdyo Çömlekçiliği (Studio Pottery) ile karıştırılmamalıdır. Fakat tarihsel sıralama açısından da bakıldığında Sanat Çömlekçiliği'nin daha sonraki dönemde ortaya çıkan Stüdyo Çömlekçiliği'ne ilham vermiş olması mümkündür.

19. yüzyılın sonlarında Fransa'da ortaya çıkan Sanat Çömlekçiliği, seramik kapların gerçek sanat eserleri olarak görülmesi gerektiğini düşünen bir grup avangart seramikçinin zanaat olarak görülen icraatlarını entelektüel ve duygusal bir çabaya dönüştürme girişimleri olarak ortaya çıkmıştır (Sullivan, 2014). Bu hareketin Fransa'daki öncüleri Ernest Chaplet, Théodore Deck, Jean Carriès ve Auguste Delaherche'dir. Sanatçılar Art Nouveau ilkelerini izleyerek seramiklerinde samimiyet ve sadeliği vurgulamışlardır. Art Nouveau hareketinin İngiliz Sanat ve El Sanatları Hareketi'nin ilkelerini izlediği göz önüne alındığında, Fransa'da ortaya çıkan Sanat Çömlekçiliği'nin İngiltere'de de kendine kolaylıkla yer bulduğu görülmektedir. Sanatçıların kendi atölyelerinde ya da fabrikalarda "Sanat Çömlekçiliği" adı altında kurulan bağımsız departmanlarda yaptıkları üretimlerde, 1878'de Paris'teki Exposition Universelle'de sergilenen Japon seramikleri ve diğer Asya ülkelerinin seramiklerinden ilham aldıkları, rustik görünümlü tuz sırlarından ve Gotik heykel ve mimari gibi Avrupa geleneklerinden etkilendikleri görülmektedir.

Sanat Çömlekçiliği'nin Fransa'da yaşadığı gelişimden bağımsız olarak İngiltere'de farklı bir oluşuma neden olduğu görülmektedir. Sanat Çömlekçiliği, İngiltere'de Minton Sanat Çömlekçiliği Stüdyoları'nın (Minton's Art Pottery Studios) oluşumuna ilham vermiştir. Bu oluşumun etkisiyle özellikle İngiliz seramik sanatının gelişimine büyük katkısı olan Wedgwood-Bentley ortaklığının üretimi olan ve bütün dünyada, özellikle Amerikan pazarında yoğun talep gören antik çağ estetiğine sahip vazolara alternatif olarak sanat çömlekçiliği ürünlerinin alıcılara çoğalmaya başlamıştır (Clark, 1995: 106). Clark, sanat çömlekçiliğini üç gruba ayırmaktadır; bunlardan ilki Burmantoft's ve Charles Brannam'ın Barumware çömlekleri gibi taşradaki küçük, bağımsız fabrikalar ve stüdyolardır. İkincisi, büyük endüstriyel fabrikaların özerk sanat çömlekçiliği departmanlarıdır. Minton Sanat Çömlekçiliği Stüdyosu, Lambeth Sanat Çömlekçiliği Stüdyosu ve Pilkington'da bulunan Kraliyet Lancastrian Çömlekçilik İşletmeleri bu grupta sayılmaktadır. Üçüncü ve son grupta ise William De Morgan, Martin Kardeşler ve Sir Edmund Elton gibi bağımsız atölyeler kuran bireysel sanatçılar-çömlekçiler vardır (Clark, 1995: 106-107).

Yukarıda bahsedilen gruplardan ilki olan taşra çömlekçileri, çoğu iş gücünün yoğun ve kolay bulunduğu bölgelerdeki, daha önceleri tesisat boruları ve çatı kiremitleri gibi sıradan donanımlar üreten küçük taşra fabrikalarının dekoratif pazara girmek için sanatsal ve estetik değer taşıyan; Estetik Hareket, Sanat ve El Sanatları Hareketi'nden etkilenen el yapımı ürünler üreten işletmelerdir. Bu işletmeler arasında tuğla, fayans ve sıhhi tesisat üretimi yapan Burmantoft's Fayans Fabrikası, Kraliyet Barum seramiklerini üreten Charles Brannam'ın Devon Fabrikası ve 1906 yılında yaşanan sert ekonomik iklim sebebiyle kısa ömürlü üretim yapan Ford Madox ve Herald Rathbone tarafından kurulan Della Robbia Fabrikası sayılabilir. Bu grupta sayılabilecek en önemli taşra fabrikası ise Linthorpe Sanat Çömlekçiliği'dir (Linthorpe Art Pottery). Japon Hükümetinin davetlisi olarak çıktığı Japonya seyahatinde Japon seramiklerini ve fırınlarını

yakından görme fırsatı bulan Linthorpe Sanat Çömlekçiliği'nin kurucu ortağı ve tasarımcısı Christopher Dresser, seyahatinde gördüklerinden etkilenerek pahada ucuz sanat seramikleri üretmeye başlamıştır. Japon seramiklerinden aldığı ilhamın yanında Kolomb öncesi uygarlıklar da dâhil birçok kültürden etkilenen Dresser, New York'taki Tiffany mağazasında satılmak üzere kendi koleksiyonunu oluşturmuştur (Clark, 1995: 108-109).

İkinci grupta yer alan fabrika stüdyolarına ilk örnek olarak Minton Sanat Çömlekçiliği Stüdyosu'ndan bahsetmek yerinde olacaktır. Londra'da kurulan stüdyo, ressam ve seramik direktörü William S. Coleman tarafından yönetilmiştir. Stüdyonun ürünlerinden Güney Kensington Müzesi fayansları kadın dekoratörler tarafından üretilmiştir ve bu durum göstermektedir ki stüdyo, fabrika üretiminden çok kadın dekoratörler için bir okul ortamı yaratmıştır. 1872 yılında yayınlanan Art Journal'ın XI. sayısında yirmi ila yirmi beş kadın dekoratörün, hak kaybı yaşamadan istihdam edilmesi, eğitim alması ve sosyal hayata kazandırılması hakkında bir makale yayınlanmıştır (Hall, 1872: 100). Bununla beraber Minton Sanat Çömlekçiliği Stüdyosu'nda sanatçılar tarafından seramik dekor dersleri verilmiştir ve dönemin Vouge dergisinde bu durum haber yapılırken Chinamania (porselen çılgnılığı) nihayet işe yarar hale geldi şeklinde hicvedilmiştir (Irvine: 2020). İkinci grupta yer alan bir diğer fabrika Doulton&Co.'ın Lambeth Sanat Çömlekçiliği Stüdyosudur. Lambeth Stüdyosu Henry Doulton tarafından Lambeth Sanat Okulu'nun tasarım eğitimini genişletmek için, hükümet programının da parçası olan bir şube olarak kurulmuştur. Edmund Gosse, Lambeth'in ilk müdürü olan John Charles Lewis Sparkes'dan "çömlekçilikle geçinen yerleşim bölgesinin kalbinde yer alan bir okulun, çömlekçiliğin güzelliğini iletirmek için bir şeyler yapması gerektiğini düşünen olağanüstü, şefkatli bir eğitimcisi" olarak bahseder (Gosse'dan aktaran Clark, 1995: 110). Henry Doulton'un onaylamamasına rağmen Sparkes öğrencilerin istihdam edilebileceği bir sanat çömlekçiliği endüstrisinin kurulabileceğine inanmış, neredeyse tüm Doulton sanatçıları ve Martin Kardeşler de dahil olmak üzere birçok tasarımcı ve dekoratör burada eğitim almış, böylelikle Lambeth Sanat Çömlekçiliği Stüdyosu önemli bir misyon oluşturmuştur (Clark, 1995: 110).

Clark'ın sanat çömlekçiliğini ayırdığı gruplardan üçüncü ve son olanına dâhil edilen ve bağımsız atölyeler kurarak sanatçı tavrı ile öne çıkan isimler arasında yer alan William De Morgan, Londra'daki Kraliyet Akademisi'nde sanat eğitimine başlamış ve 1863 yılında Red Lion Meydanındaki atölyesinde Sanat ve El Sanatları Akımının öncü ismi William Morris ile tanışmıştır. Morris ile tanışmasının ardından resim yapmaktan vazgeçerek, "gerçek bir sanatçı" olmak yerine tasarımcı olarak kariyer yapmak için Kraliyet Akademisi'nden ayrılmıştır. (De Morgan Foundation, 2019) Seramik alanındaki kariyerinin başlangıcında Morris&Co. için üretim yaptığı Fitzroy Meydanındaki atölyesini bir yangın sonucu kaybedince Gheyne Row-Chelsea'deki atölyesine taşınmış ve burada bağımsız bir sanatçı olarak çalışmalarını sürdürmüştür (Bilir, 2018: 53). Fitzroy'daki atölyesinde çoğunlukla vitray ve fayans üzerine çalışan Morgan, Chelsea'deki üretiminde ağırlıklı olarak seramiğe yönelmiştir. Morgan'ın seramik üretiminde malzeme kullanımına bakıldığında erken dönem ve mimari çalışmalarında genellikle hazır karolar kullandığı, kendi tasarımı olan karolarda ise kili şekillendirme, kurutma ve pişirme aşamalarının tamamen atölyede yapıldığı görülmektedir. Eserlerinde İslam seramiklerinde görülen sıraltı, lüster, majolica ve kabartma gibi geleneksel dekorlama tekniklerini kullandığı görülmektedir. Tasarımlarında çini dekorlama tekniği olan desenlerin kömür tozuyla yüzeye aktarılması tekniğini kullanmasının yanında kendi buluşu olan bir transfer tekniğini de seramik sanatına kazandırmıştır (Clark, 1995: 119).

Martin Kardeşler: İşletme, Tasarım ve Üretim

Martin Kardeşler alışılmışın dışında tasarımlarıyla Sanat Çömlekçiliği'nin önemli temsilcilerindedir. Clark'ın betimlemesine göre Sanat Çömlekçiliği'nin üçüncü grubunda yer alan Martin Kardeşler için Blacker şöyle yazar: "Martin kardeşlerin tarihi insanların ilgisini çeker; başarıları ufukta görülmeden önce zorluklara karşı verilen mücadeleyi anlatır ve bu başarıyı tek başına mümkün kılan şey kalpten

bir işbirliğidir" (Blacker, 1912: 381). Peter Rose ise Martin Kardeşler'in eserlerinin, az sayıda meraklıları tarafından her zaman takdir edildiğini söyler ve ekler; "çünkü onlar, seramiklerini yapma ve süsleme sürecinin tamamından sorumlu olan, endüstri sonrası İngiltere'sindeki ilk adanmış stüdyo çömlekçilerini temsil etmektedirler" (Rose, 1979: 40).

Kardeşlerin en büyüğü olan Robert Wallece Martin, işletmenin kurucusu olmanın yanında tüm ürünlerin modellenmesinden ve bir kısım ürünün de dekorlanmasından sorumlu olmuştur. İşletmede her bir kardeşin ayrı görevleri bulunmaktadır. Edwin Bruce Martin genel olarak ürünlerin dekorlanmasından sorumludur. Roland Head, Walter Fraser Martin'in teknik uzman ve çömlekçi tornasından sorumlu olduğunu belirtirken (Head, 2009), Clark Head ile benzer bir ifadeyle, Walter Fraser Martin'den bahsederken atölyedeki görevleri arasında torna çekmenin yanında ürünlerin fırınlanması ve sırların hazırlanmasının da olduğunu belirtir (Clark, 1995: 122). Charles Douglas Martin ise bir yandan işletmede üretilen ürünlerin satıldığı Londra'daki mağazayı yönetirken diğer yandan da müşterilerden gelen talepleri kardeşlerine ileterek onlara üretim konusunda yön vermiştir.

Robert Wallace Martin, kardeşler arasındaki işbirliğinde ve işletmenin başarısında önemli rol oynamıştır. Babaları Robert Thomas Martin'in pamuk üreten bir firmanın yöneticisiyken geçirdiği kaza sebebiyle duyma yetisini kaybetmesi sonucu bir depoda tezgâhtar olarak çalışmaya başlaması ailenin ekonomi ve statü açısından gerilemesine sebep olmuştur. Bu yüzden 12 yaşından itibaren çalışmaya başlayarak ailesine destek olan Robert Wallace, 15 yaşındayken kolu kırılınca tedavi sürecinde resim yapmaya başlamıştır. Wallace'ın eskizlerini gören Gotik stil heykeltıraş John Byrnie Philips, Robert Wallace'ın yanında çalışmasına izin vermiştir. Ardından Robert Wallace, Parlamento Binası Taş Ustaları Bölümü'nde görev almış ve bina için dekoratif taş oymaları yapmıştır. Gotik stildeki tüm bu deneyimleri Robert Wallace Martin'in Grotesk yönünü beslemeye yardımcı olmuştur (Clark, 1995: 122). Robert Wallace Martin, 1860 yılında Parlamento Binası'ndaki çalışmalarını sırasında Lambeth Sanat Okulu'nda akşam derslerine katılmıştır. Akşamları sanat okulunda ders alırken, gündüzleri heykeltıraş Alexander Munro'ya atölyesinde yardım etmiş ve bir yandan da ilk pişmiş toprak eserlerini üretmeye başlamıştır. Robert Wallace'ın Lambeth'teki öğrenci arkadaşlarından biri, daha sonra Henry Doulton'ın öncü Sanat Çömlekçiliği girişimine yer alacak olan George Tinworth'tur (Cooper, 2010: 256).

Bir tasarımcı olarak Robert Wallace Martin, daha kariyerinin başlangıcında ödüller kazanmış, 1865 yılında açılan Londra Sanayi Sergisi için tasarladığı madalya ile övgü toplamıştır. Eserleri Kraliyet Akademisi'nde sergilenen Robert Wallace, başarılı bir bağımsız heykeltıraş olarak görülürken çömlekçilik alanında ilk kez 1870 yılında profesyonel girişimde bulunmuştur. Üretim tecrübesini, Devon'daki çömlek fabrikalarında ve 1871'de kısa bir süre Staffordshire'da çalışarak kazanmış; ayrıca John Dwight tarafından kurulan ünlü Fulham Çömlekçilik'te üretilen seramik kapları dekorlamıştır (Cooper, 2010: 256). Frank Connaly isimli bir arkadaşı *The Lawyer and the Artful Dodger* (Avukat ve Kurnaz Vurguncu) isimli iki tarafında iki farklı yüz olan bir tütün kavanozu modellediğinde, Wallace ürünün üretilebileceğini ve pazarlanabileceğini düşünerek Fulham Pottery'nin o dönemki ortağı C. J. C. Bailey'ye başvurmuştur. Fulham Pottery'nin ürünün pazarlanamaz olduğu cevabı üzerine 19. yüzyılın en önemli sanat çömlekçisinin kariyeri gerçek anlamda başlamış olur (Clark, 1995: 124).

1872'de Robert Wallace, çömleklerini Fulham Çömlekçilik'te fırınlamak üzere C. J. C. Bailey ile anlaşmaya varmış ve bu sırada Barbizon Okulu'nun seramiğe ilgi duyan bir peyzaj ressamı olan Jean Charles Cazin ile tanışmıştır. Jean-Charles Cazin (1841-1901) ressam, oymacı ve yetenekli olduğu kadar yaratıcı bir seramikçi olmasının yanı sıra, Ecole des Beaux-Arts'ın direktörü ve Tours'daki müzenin küratörü olarak görev yapan etkili bir öğretmendir. Cazin'in Fransa'daki çalışmaları 1871'de Fransa'dan ayrılarak Londra'ya yerleşmesi, burada hem Kensington'da hem de Lambeth School of Art'ta öğretmen olarak çalışmaya başlaması ile sona ermiştir. Cazin'in Londra'daki öğrencileri arasında Robert

Wallace ve Walter Fraser Martin de vardır. Cazin, Fulham Çömlekçilik'te çalıştığı süre boyunca genellikle Japon tarzı süslemeli stoneware sürahiler ve kupalar yapmıştır (Cooper, 2010: 272). Fulham'da alçak kabartma ve kazıma dekorları çalışan Cazin, aynı zamanda Japonizm'in bir takipçisidir ve sofistike bir süsleme anlayışına sahiptir. Cazin'in etkileri, Wallace'ın erken dönem eserlerinde sıklıkla görülmektedir (Clark, 1995: 124). Yine bu dönemde Walter Fraser Martin çizim dersleri karşılığında Cazin için çömlekçi tornasında ürünler üretmeye başlamış, Lambeth Sanat Okulu'nda yarı zamanlı derslere katılırken arkadaşı olan George Tinworth'un tavsiyesiyle Lambeth Sanat Çömlekçiliği Stüdyosu'nda renk uzmanı olarak çalışmaya başlamıştır. Walter Fraser geçirdiği bir kaza sonucu yaralanınca, henüz on iki yaşında olan Kardeşi Edwin Bruce, resmi olarak eğitimini almasa da Walter Fraser'in görevini devralmak zorunda kalmıştır.

Robert Wallace Martin'in çömlekçilik kariyerinin başlangıcındaki asıl öngörüsü, bir aile işletmesi kurarak kardeşlerine istihdam yaratmanın yanı sıra babalarının iş değişikliği sebebiyle kaybettikleri aile statülerini geri kazanmak olmuştur. 1873'te Robert Wallace, çömlekçilik faaliyetlerini yürütebileceği ve tüm aileyi bir arada barındırabileceği büyük bir bina olan Pamona House'ı kiralamıştır. Pamona House yarı kırsal bir bölgede, Londra yüksek sosyetesinin sıklıkla kullandığı bir güzergâh üzerinde konumlanmıştır ve evin birinci katında atölyede üretilen seramik ürünlerin sergilendiği bir mağaza yer almıştır. Martin Kardeşler bu dönemde çoğunlukla işlevsel ve dekoratif seramikler üretmişler, aralarında aristokratların da bulunduğu önemli müşterilerin yanı sıra özel koleksiyoncuların ilgisini çekmeye başlamıştır. Ressam William Blake Richmond, Londra kırsalında bulunan evinde misafirlerinin satın alması için Martin kardeşlerin ürünlerini stoklamıştır. Bu çabalara rağmen Martin Kardeşler aristokratların ilgisini daimi olarak kazanamamışlar da, en sadık takipçileri genellikle tüccarlar ve mimarlar gibi profesyonel sınıf mensupları olmuştur. 1877 yılında işletme Londra yakınlarındaki Southall'da bulunan eski bir sabun fabrikasına taşınmış ve 1879'da Londra'da ürünlerini sergilemek için bir mağaza kiralamışlardır (Haslaam'dan aktaran Clark, 1995: 124). Bu dönemde dekor stilleri değişim göstermiş, öncesinde geleneksel ve eklektik stilde çalışan Martin Kardeşler'in çömleklerinde Japonizm etkisiyle pastoral çevre ve geometrik bordürler içerisinde çiçek dekorları görülmeye başlanmıştır.

Martin Kardeşler'in en çok tanınan seramiklerinden kuş biçimli seramik kavanozların üretimi 1879 yılında yapmış olduğu iki baykuş biçimli kapaklı kavanoz ile başlamıştır ancak gerçek Wally-kuşları¹ yaklaşık bir yıl kadar sonra ortaya çıkmıştır. Aslında tütün kavanozu olan bu kuşlar ilk bakışta genellikle baykuş benzeri olsalar da herhangi bir spesifik kuş türünden esinlenerek üretilmemişlerdir. Kuşlar Wallace'ın hayal gücünün, erken dönem Gotik ilgisinden etkilenen ve rahatsız edici düzeyde insan nitelikleri kazanmış melezleridirler (Clark, 1995: 124). Kuş betimlemeleri geleneksel İngiliz seramiklerinde sıklıkla görülmekle birlikte Martin Kardeşler'in üretim yaptığı dönemde başka sanat dallarında da görülmektedir. 1878'de Henry Stacy Marks, Kraliyet Akademisi'nde kuşları hicvettiği resimlerinden birini sergilemiş ve The Magazine of Art bu resmi yayınlamıştır. Okuyucuların ilgisi üzerine derginin ilerleyen sayılarında Marks'ın kuş illüstrasyonlarının birçok örneği yayınlanmıştır. Henry Stacy Marks aynı zamanda yapmış olduğu kuş illüstrasyonlarını Minton Sanat Çömlekçiliği için seramik karolar üzerine de uygulamıştır.



Görsel 1. Henry Stacy Marks, Minton Sanat Çömlekçiliği için tasarlanan sekiz adet seramik karo, 1875, sıralı dekor, her bir karo 15x15 cm, Özel Koleksiyon

¹ Wally-kuşları (Wally-birds): Robert Wallace Martin'in kendi ismiyle anılan kuş biçimli ve kapaklı seramik kapları.

Eleştirmen Cosmo Monkhouse'a göre Robert Wallace Martin'in kuş kavanozları "bilgelik otu"nu taşımak için tasarlanmıştır (Monkhouse'dan aktaran Clark, 1995: 124). Ancak kapların ergonomisi içerisine koyulan tütüne ulaşmak için elverişsizdir ve kapakları genellikle hava geçirerek içerisindeki tütünün kurumasına neden olmaktadır. Bu sebeple bu kapların aslında hiçbir zaman bu işlevi yerine getirmedeği ancak yine de tütün kavanozu olarak anılmaya devam ettikleri düşünülmektedir. Buna rağmen heykelsi işlevsel kaplar ya da hayali hayvanlar olarak görülebilecek bu seramik eserler kendilerine özgü bir sınıf yaratmışlardır. Monkhouse'un Robert Wallace'ın kuşlarını Edward Lear'ın popüler şiir kitabı *The Book of Nonsense* ile ilişkilendirdiğini belirten Clark, Monkhouse'un 1882 yılında Robert Wallace Martin için yazdığı ve İngiliz yazar Lewis Carroll'ın *The Haunting of the Snark* şiirindeki karakterlere atıf yapan sözlerini şöyle aktarır: "Size bakar bakmaz Venüs'ü ya da Adonis'i modelleyecek 100 genç heykeltıraşımız var, ancak Bay Martin size bir Boojum veya Snark verebilir" (Monkhouse'dan aktaran Clark, 1995: 124). Monkhouse'un Wallace Martin'in sanatını betimlerken atıfta bulunduğu bu iki şiir kitabı saçma şiir türünün en önemli örneklerindedir. Bu şiir türünde sıklıkla uydurma veya anlamsız sözcükler kullanılarak mizahi ya da tuhaf ancak nitelikli metinler oluşturulmaktadır. Monkhouse bu benzetmesi ile 19. yüzyılın bu edebi eserleri ve Robert Wallace Martin'in seramiklerinde yarattığı karakterler arasında oldukça önemli bir bağ kurmaktadır.



There was an Old Man who said,
 "Hush! I perceive a young bird in this
 bush!" When they said—"Is it small?"
 He replied—"Not at all! It is four
 times as big as the bush!"

Görsel 2. Edward Lear, *The Book of Nonsense* kitap illüstrasyonu, 1861, Routledge, New York

Malcolm Haslam'ın Robert Wallace Martin'in kuşlarına esin kaynağı olarak Charles Darwin'in 1881 yılında yayınlanan *İnsanın Türeyişi* isimli eserini işaret etmesine şüpheyle yaklaşan Clark, kökten dinci bir Hristiyan olan Robert Wallace'ın Darwin'i teoriye sempati duymasının olanaksız olduğunu savunmaktadır (Clark, 1995: 126). Geç Viktorya döneminde Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* kitabı için John Tenniel'in yapmış olduğu illüstrasyonlar ve Ernest Griset'in Darwinizm karikatürleri gibi çizimlerin Robert Wallace Martin'in kuşlarının karakteristiğine etkili olduğu söylenebilir. Bununla beraber Martin kardeşlerin 1880'lerin ortalarında yapılan ilk kuşlarının Görsel 3 ve Görsel 4'te görülebileceği gibi Edward George Clarke ve Benjamin Disraeli ve William Ewart Gladstone gibi dönemin popüler savcılar ve politikacılarının karikatürleştirilmiş halleri olarak yapıldığı düşünülmektedir.



Görsel 3. R. W. Martin ve Kardeşleri, *Benjamin Disraeli'nin Karikatürize Edildiği Kapaklı Fantastik Kuş Kavanozu*, 1889, Tuz Sırlı Stoneware, Yükseklik 36,2 cm, Özel Koleksiyon



Görsel 4. Frederick Sargent, 1. Beaconsfield Kontu Benjamin Disraeli'nin Portresi, Tarih bilinmiyor, Tuval üzerine yağlıboya, 60x50,8 cm, Parlamento Sanat Koleksiyonu, Londra

Bununla beraber yukarıda bahsi geçen illüstrasyon örneklerinin hiçbiri Robert Wallace Martin'in kuşlarının karanlık yanını barındırmamış ve onları açıklamaya yetmemiştir. Robert Wallace Martin'in kuşları sarkastik bir ifadeye sahiptir. Yirminci yüzyılın ortalarında bile, Hugh Wakefield Robert Wallace Martin'in kuşlarını, püriten yaratıcılarının ateşli gözlerinden dünyayı yargıladıkları gibi, "bir anlamda uygunsuz" olarak nitelendirmiştir (Wakefield'dan aktaran Clark, 1995: 126).

1890'ların sonlarında kardeşlerden Edwin Bruce, şimdiye kadar ortaya çıkmamış yeteneklerini göstermeye başlamış ve olağanüstü zengin bir renk paletine sahip bir dizi su kabağı biçimli kap geliştirmiştir. Bu kapların yüzeyleri dokunsaldır, yüzeylerde çeşitli aletler ile yivli rölyefler oyulmuştur. Bu yüzeyler hem Japonizm duygusunu ifade eden hem de Art Nouveau'nun ruhunu öngören oldukça sofistike kaplara aittir. 1900 yılında mimar Sydney Greenstade, Walter Fraser, Charles Douglas ve Edwin Bruce Martin'i Paris'teki Exposition Universelle'e götürmüştür. Oldukça münzevi hayatlar süren Martin Kardeşler, bu deneyim öncesinde İngiltere dışına hiç seyahat etmemişler ve Paris'teki bu sergide Fransa'nın en iyi sanatçı ve çömlekçilerinden bazılarının kendilerinininkine çok benzeyen eserlerini gördüklerinde hem şaşırılmış hem de rahatsız olmuşlardır. On yıl sonra Greenstade'e yazdığı bir mektupta Edwin Bruce, ünlü Fransız çömlekçi Aguste Delaherche'nin çömlekçilik konusunda kendileriyle aynı ilhama sahip olduğunu, Delaherche'nin biçimlerinin ve yivlerinin çoğunun kendi üretimlerine kopya çektiğini sanacak kadar çok benzediğini yazmıştır. Martin Kardeşler bu gezi sırasında Fransız seramiklerinden ve dekorlarından oldukça etkilenmişlerdir (Clark, 1995: 126). Bu durumun kendi seramiklerinde bir miktar etkisi olduğu gözlemlenmektedir.

Martin Kardeşler'in Southall'da üretilen seramikleri hafif renklerde tuzla sırlanmıştır ve bu tuz sırlarında oksit boya kullanımı Martin Kardeşler ile özdeşleşen koyu maviler ve morumsu koyu kahverengi sonuçlar vermiştir. Bu dönemde ürettikleri eserler arasında kabartmalı, kazıma veya boyalı süslemeli dekoratif vazolar ve sürahiler ile şömineler ve çeşmeler gibi daha büyük mimari parçaların yanı sıra satranç takımları ve kaşık ısıtıcılar gibi bazı sofa eşyaları da yer almaktadır. 1899 yılına kadar ürünler yılda iki kez olmak üzere çömlekçi tornasında üretilmiş ve ürünlerin fırınlanması yılda bir kez gerçekleştirilmiştir (Cooper, 2010: 257). Tornada şekillendirilen ürünler, özellikle vazolar ve sürahiler, atölyenin en çok satılan ürün grubunu oluşturmuş ancak kâseler, lamba tabanları, çift cidarlı vazolar ve minyatür çay ve kahve takımları yine bu dönemde üretilen ürünler arasında yer almıştır.

1890'ların başlarında, Martin Kardeşler'in girişimleri pekâlâ gelişecekmiş gibi görünmekteyken, bu on yılın ortasından itibaren fiziki ve mental sağlık problemleri yüzünden bir dizi talihsizlik yaşamışlardır. Robert Wallace, seramikleri için atölyeye gelen ziyaretçileri körü körüne bağlandığı saldırgan dini söylemleri ile karşılayan bir fanatiğe dönüşmüştür. Atölyenin birincil gelir kaynağını oluşturan kuş kaplarının üretimi azalmış ve atölyede üretim adına yoğunlaştıkları alan, atık camların eritilmesine dair olumlu sonuçlar vermeyen deneylerle sınırlı kalmıştır. Robert Wallace Martin bu dönemde 1901 yılında başladığı ve 1906'da tamamlanmaya kadar zamanının çoğunu tüketen büyük bir çeşme üzerinde çalışmaya başlamıştır (Clark, 1995: 126). Charles

Douglas Martin'in de sağlığı mental açıdan kötüleşmeye başlamıştır. Her zaman paranoyak bir mizaca sahip olduğu düşünülen Charles Douglas, atölyede üretilen ürünleri döşeme tahtalarının altına saklamakta ve diğer çömlekçilerin üretim yöntemlerini ve tasarımlarını çalabileceği korkusuyla yabancılara ürünlerini satmayı reddetmektedir (Greenslade'den aktaran Clark, 1995: 126). 1903'te ürünlerini sergiledikleri galeride bir yangın çıkması sonucu Charles Douglas'ın tehlikeli zihinsel dengesizliği deliliğe evirilmiştir ve 1910 yılında akıl hastanesinde vefat edinceye kadar şiddetli manik depresyonla mücadele etmiştir (Clark, 1995: 126).

Martin Kardeşler'in atölyesinde yaşanılan sorunların devam etmesi zerine Edwin Bruce ve Walter Fraser, Robert Wallace ile ortaklıklarını bozmak için birkaç girişimde bulunmuşlardır. rnlerin fırınlanması konusundaki başarılarında büyük bir düşüş yaşanmış, Walter Fraser'ın 1911'de yaktığı son fırın Greenslade'in deyimiyile korkunç bir felaket olarak sonuçlanmıştır (Greenslade'den aktaran Clark, 1995: 127). Ertesi yıl Walter Fraser Martin hayatını kaybetmiştir. Walter Fraser'ın ölümü, kardeşlerin duygusal açıdan olduğu kadar mesleki açıdan da karşılıklı olarak birbirlerine bağımlı olma durumunu gözler önüne sermektedir. Zira Walter Fraser, Doulton Sanat Atölyesi'nden farklı olarak, tuz sırları konusunda tartışmasız dnemnin en geniş renk yelpazesini üreten oldukça başarılı bir kimyagerdir. Walter Fraser'ın ölümünden sonra atölyede birkaç fırın dolusu ürün daha üretilmiş, Edwin Bruce Martin kardeşi Walter Fraser'ın elde ettiği renk tonlarından yalnızca birkaçını yeniden elde edebilmiştir. 1913'te Edwin Bruce'a kanser teşhisi konulmuş ve 1915 yılında hayatını kaybetmiştir. Robert Wallace Martin ise 1923 yılında seksen yaşında hayata gözlerini yummuştur (Clark, 1995: 127). Robert Wallace, ölümünden önce 1917 ve 1920 yıllarında iki kez fırın yakmaya çalışmış ancak ikisi de başarılı sonuçlar elde edememiştir. 1922'de Sydney Greenslade, Robert Wallace Martin'i bazı eserlerinin satışa sunulduğu bir müzayedeye götürmüş, müzayedede bir kuş kavanozunun 50 sterline satıldığını görünce Robert Wallace gözyaşlarını tutamamış ve şöyle demiştir: "Biz, kardeşlerim ve ben, hiçbir zaman işçi ücretlerinden fazlasını alamadık" (Greenslade'den aktaran Clark, 1995: 127).

Martin Kardeşler hiçbir zaman Sanat ve El Sanatları Sergileme Derneği'nin veya bu türden başka bir kuruluşun yesi olmasalar da, gazeteci Holbrook Jackson Martin Kardeşler'den bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır: "William Morris, yaratılışları neşe ve çalışmanın özü olan bu adamlardan hoşnut olurdu. Ve Wallace Martin'i, elinde kil, hayatın ve dinin sorunların koşkuyla tartışıldığı, sanatının derinden bilgilendirilmiş teknik yorumuyla harmanlanmış halde dinlemeyi çok isterdi" (Jackson, 1977: 170-171).

Robert Wallace'ın gittikçe artan fanatik dini söylemleri sebebiyle dostlarını ve potansiyel bağışılarını kendinden uzaklaştırma yeteneği ve Charles Douglas'ın ticari dünyaya duyduğu derin güvensizliği Martin Kardeşler'i Sanat ve El Sanatları hareketinden ve diğer seramikilerden uzaklaştırmıştır. Charles Douglas Martin sanatlarına olan takıntısı sebebiyle kardeşlerini yoksulluğa sürüklerken, 1897 yılında eksantrik bir benzetmede bulunmuştur; "Palissy'nin tarihi, bizim tarihimizdir" (Clark, 1995: 128). Fransız mleki Bernard Palissy, Fransa Kraliçesi Anne'in desteklediği olağanüstü yeteneği ve başarılı sanat hayatına rağmen reformist dini görüşleri sebebiyle Katolik Kilisesi tarafından idam cezasına çarptırılmasının ardından hayatının son yıllarını Bastille hapishanesinde geçirmiş, hakkında verilen idam cezası iptal edilse de hapishanede hayatını kaybetmiştir. Muhtemelen Charles Douglas Martin'in kendi yaşamları ve Palissy arasında kurduğu empati, büyük kardeşi Robert Wallace'ın fanatik dini görüşleri ve kendisinin paranoyak davranışları sebebiyle hem sosyal hem de sanatsal olarak kendilerini dış dünyaya kapamış olmaları sebebiyledir.

Martin Kardeşler'in Eserleri, slup özellikleri ve ağdaş Seramik Sanatına Etkileri

Genel olarak Martin kardeşlerin seramiklerinin çeşitliliğini çoğunlukla dnemnin üretim standartlarına uygun olarak işlevsel kaplar oluştursa da, Clark'ın başta bahsettiği gibi, Sanat çömlekçiliğinin en önemli temsilcilerinden olan kardeşler

bu işlevsel kaplara çağlarının ötesinde bir yaklaşımla sanatsal tasarım olgularını katmayı başarmışlardır. Üretim teknikleri açısından olsun, sırlama ve dekorlama yöntemleri açısından olsun tamamen geleneksel olarak betimlenebilecek bu kapları çağdaşlarından ayıran en önemli özellik Robert Wallace Martin'in tasarım yetisi ve tasarladığı seramiklerin her birine ayrı birer karakter kazandıran sarkastik ruhlar giydirebilme özelliğidir.

Martin Kardeşler'in seramikleri biçimsel olarak üç kronolojik aşamaya ayrılır. Birinci aşama klasik etkilerle, derin kabartma ile oyulmuş bezemeler ve kazıma desenlerle karakterize edilmektedir. Bu tarz 1880'lerin başına kadar devam etmiştir. İkinci aşamada eserleri Rönesans ve Japon stillerinin baskınlığı ile daha yumuşak ve daha ince tasarlanmış, biçimler ve dekorlar daha belirgindir. Renkler ve bezemeler önceki döneme göre daha nahif kalmış olsa da, grimsi stoneware gövdeler üzerine kobalt mavi ve sıklıkla zengin koyu kahverengi tuz sırları uygulanmıştır. Seramiklerinin biçimleri ilerleyen zamanlarda basit ve yuvarlak hale gelmiştir. Kesilmiş ve kazınmış desenler idareli kullanılmış ve bitkisel bezemeler içeren Rönesans tasarımları ortaya çıkmıştır. Son dönemde ise, yaklaşık 1895'ten itibaren Martin Kardeşler'in eserlerinde akıcı Art Nouveau hatları görülmektedir. Bu durum biçim ve dekorlamanın etkili bir entegrasyonunu göstermektedir. Bitki formlarından ve balıklardan esinlenen geniş bir renk yelpazesi ve dokulu yüzeyler, Martin kardeşlerin eserlerinde başarıyla kullanılmıştır (Cooper, 2010: 256).

Martin Kardeşler hayatları boyunca çeşitli üsluplarda ve ürün gruplarında seramikler üretmiş olsalar da, araştırmanın bu bölümünde farklı işlevlere sahip bu seramiklerin ortak yönü olan Robert Wallace Martin'e has benzersiz ifade biçimlerine odaklanılmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi, Martin Kardeşler'in eserlerinde sıklıkla görülen kuş figürleri ve kuş bezemelerinde Avrupa sanatı ve Japonizm etkisi olduğu söylenebilir. Martin Kardeşler'in özellikle üretimlerinin ikinci aşamasında tasarlanmış oldukları vazoları dekorlanan kuş bezemelerinin o dönem Avrupa'da olduğu kadar İngiliz seramik sanatında da oldukça baskın olan Japonizmin de etkisiyle, Uzakdoğu seramiklerinde görülen yalın dekor anlayışının izlerini taşıdığı görülmektedir. Doğada var olan yalın görüntüler dışında herhangi bir süsleyici öğeye ya da renk ve doku patlamalarına ihtiyaç duymadan dekorlanan bu vazolar ile Japon seramiklerinde görülen yalın ifadelerle benzerlik gösterir. Görsel 5'te Momoyama dönemi Japon kültürüne ait bir seramik kâse üzerinde fırça dekoru ile resmedilmiş sazlıkta gezen balıkçıl kuşu görülmektedir. Görsel 6'da ise Martin Kardeşler'in 1899 yılında üretmiş oldukları bir vazo görülmektedir. Edwin Bruce Martin tarafından dekorlanan vazanın iki tarafında iki farklı kuş betimlemesi bulunmaktadır. Bu kuşlar tıpkı Robert Wallace Martin tarafından modellenen ve Wally-kuşları olarak bilinen tütün kavanozlarında görülen alaycı yüz ifadelerine sahiptirler. Vazonun bir yüzünde bulunan sazlıkta gezinirken sergilediği bacak ve ayak hareketleri, diğer yüzde bulunan kuşun ise tam havalanacakken iki yana açmak üzere olduğu kanatlarının hareketi, her iki kuşun tüylerinin ve saz yapraklarının rüzgarda dalgalanmışçasına kavisli detayları, bu kuşların spesifik bir kuş türü olmayıp hayali yaratılar olmalarına rağmen dünya üzerinde var olan kuş türlerinden herhangi biriymiş gibi doğal ve tüm ince detaylarıyla tezatlık oluşturacak ölçüde yalın bir görünüme sahip oldukları görülmektedir. Martin Kardeşler'in bu tür dekorlu vazolarında görülen kuş betimlemelerinin doğal olmayan tek yanı tekinsiz yüz ifadeleridir.



Görsel 5. Sazlıkta Gezen Balıkçıl Bezemeli Kase, Momoyama Dönemi (1573-1615), Sıraltı dekorlu Shino tipi Mino seramiği, 16,5 cm çap, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York



Görsel 6. R. W. Martin ve Kardeşleri, *Kuş Bezemeli Şişe Biçimli Vazo*, 1899, Stoneware, 22,9x9,8x8,3 cm, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York

Özellikle işlevsel açıdan değerlendirildiğinde kuş biçimli kapların ilk mucidinin Martin Kardeşler olduğu iddia edilemez zira bilindiği üzere tüm kültürlerde olduğu gibi Avrupa seramik tarihi de kuş biçimli ya da bezemeli, işlevsel veya dekoratif birçok seramik kap barındırır. Görsel 7'de 16. yüzyıldan kalma, okçuluk müsabakasında kazanana verilmek üzere baş kısmı kapak şeklinde tasarlanmış yırtıcı kuş biçimli bir flakon ödülü, Görsel 8'de ise 18. yüzyıla tarihlenen, göğüs kısmından kanatlar kapak ile gövdenin birleşim yerini örtecek şekilde ikiye bölünerek üst kısmın kapak olarak tasarlandığı iki adet çulluk kuşu biçiminde çorba kasesi yer almaktadır. Her iki eser de Alman kültürüne aittir.



Görsel 7. *Flakon Ödülü*, 1540, Kalay sırlı seramik, Yükseklik 41,9 cm, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York



Görsel 8. *Bir Çift Çulluk Biçiminde Çorba Kasesi*, 1750, Kalay sırlı seramik, 25,4x25,4 cm, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York

Martin Kardeşler her ne kadar çoğunlukla heykel görünümü sarkastik kuş kapları ile bilinseler de aslında çeşitli ürün gruplarında seramik üretimleri söz konusudur. 1870-80 yılları arasında çok sayıda kendilerine has renk ve dekorlarda üretmiş oldukları fayanslar bulunmaktadır. Bu fayansların bir kısmının üzerinde diğer erken dönem eserlerinde olduğu gibi kazıma dekorlu bitkisel bezemeler ve çiçek figürleri yeşil, kahverengi ve mavi renk tonlarında tuz sırları ile belirginleşmiştir. Bir diğer ürün grubu üzerinde rölyefler barındıran sırsız plakalardan oluşmaktadır. Görsel 9'da bir örneği görülen bu sırsız plakaların üzerindeki rölyefler genellikle atölye ortamı, çalışan çömlekçiler ve tornada şekillendirildikten sonra raflara dizilen formlar görülmektedir. Bu ürünlerin Robert Wallace Martin'in muhtemelen kendini ve kardeşlerini modellediği çömlekçi figürleri ile bağlantılı olduğu açıktır. Nadir görülen bu çömlekçi figürleri arasında tornada çamur şekillendiren ve tezgâhta çamur yoğuran figürler bulunmaktadır. Aynı konu işlenmiş olsa da plakalardan farklı olarak figürler

tuz sırlarıyla sırlanmıştır. Sırsız, yalın ve gerçekçi betimlemeleriyle bu plakalar Martin Kardeşlerin diğer eserlerinden oldukça farklı ve işletmelerinin işleyişini apaçık ortaya seren görüntülere sahiptirler. Görsel 10'da Robert Wallace Martin tornasının başında, çalışma kıyafetleri ile fotoğraflanmıştır. Elinde tıpkı kendisine benzeyen ve torna çeken bir figür bulunmaktadır. Aynı Görsel 9'da olduğu gibi raflarda seramikleri görülmektedir.



Görsel 9. R. W. Martin ve Kardeşleri, Bir Çömlekçi Atölyesini Gösteren Plaka, 1882, Pişmiş toprak, 41,3x50,2x6,7 cm, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York



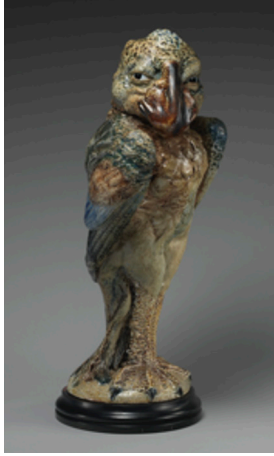
Görsel 10. J. Cooper Ashton, Robert Wallace Martin Atölyesinde-Southall, Tarih bilinmiyor, Fotoğraf, Boyutlar bilinmiyor, Dr. James Wilkes Koleksiyonu

Kardeşler atölyelerinde çeşitli sofa eşyaları da üretmiş, kendilerine has tasarım ve dekor üsluplarını bu ürün grubunda da devam ettirmişlerdir. Görsel 11'de görülen iki adet kaşık ısıtıcı ve bir adet sürahiden oluşan lot Christie's Müzayede Evi'nde açık arttırmaya çıkmıştır. Kaşık ısıtıcılar Viktorya dönemi sofa eşyalarının önemli parçalarıdır. Viktorya dönemi mimarisine bağlı olarak gelişen yüksek tavanlı ve geniş hacimli yemek salonlarını ısıtmak oldukça zordur ve mimari planlarda mutfaklar genellikle yemek salonlarından uzakta konumlanmaktadır. Bu yüzden yemek servis edilene kadar servis kaşıklarını sıcak tutabilmek için, genellikle içleri sıcak su dolu olan gümüş malzemeden kaşık ısıtıcı kaplar üretilmiş ve bu kaplar dönemin sofa eşyaları arasında popüler bir konuma sahip olmuştur. Kaşık ısıtıcılar Martin Kardeşler tarafından stoneware olarak üretilmiş, bu ürünler gümüşten farklı bir malzemeden üretilmiş olmanın yanında eksantrik görünüşleri ile de ilgi uyandırmıştır. Christie's örneğinde olduğu gibi dünyanın prestijli müzelerinde ve müzayede evlerinde sıklıkla karşılaşılan Martin Kardeşler üretimi kaşık ısıtıcıları diğer eserlerinde görülen kendilerine has stillerini yansıtmaktadır. Kısa bacakları üzerinde yükselen silindirik ve dokulu gövdelerine boyunları olmaksızın bağlanan başları ve servis kaşıklarının içlerine rahatça yerleşebilmesi için kocaman açılan ağızlarıyla bu yaratıklar, gövdelerindeki dokulara işleyen çeşitli renklerdeki tuz sırları ve özellikle açık halde bulunan ağız içerisinde kullanılan turuncu renk sırlar ile biçimsel olarak ne kadar fantastik olurlarsa olsunlar bu tip detayları sebebiyle gerçek organik dokuların yumuşaklık hissini yansıtan bir görünüme kavuşmuşlardır.



Görsel 11. Martin Kardeşler, *İki Kaşık Isıtıcı ve Bir Sürahi*, 1873, Tuz sırlı stoneware, kaşık ısıtıcılarının boyutları bilinmiyor, sürahi yükseklik 27,7 cm, Christie's Müzayede Evi, Londra

Görsel 12'de ise Wallace Martin tarafından modellenen uzun bir kuş kavanozu yer almaktadır. 1896 yılında üretilmiş olan bu kavanozun dikkat çekici yanı kuşun yüz ifadesi kadar beden dilinin de etkileyici şekilde insani özellikler taşımasıdır. Diğer Wally-kuşları gibi bu vazoya da biçimsel ve teknik açıdan bakıldığında tüylerin, kanat ve kuyruk teleklerinin, bacaklardaki deri dokusunun ve perdeli ayakların oldukça detaylı ve gerçekçi bir kuş figürünü yansıttığı görülmektedir. Bu gerçekçi detaylarla birleşen kahverengi, mavi ve sırt ile kanatlardaki yeşile çalan renk tonlarının oluşturduğu doğal bütünlüğü bozan şey ise Wallace Martin'in tasarımındaki yüz ifadesi ve vücut dili ile kuşa bahsettiği karakterdir.



Görsel 12. R. W. Martin ve Kardeşleri, *Uzun Kuş*, 1896, Tuz sırlı stoneware, 51,4x21x25,1 cm, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York

Metropolitan Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan bu eser hakkında Benjamin Disraeli örneğinde olduğu gibi belirli bir kişiden yola çıkılarak üretilip üretilmediği konusunda bilgiye ulaşılammıştır ancak uzun ve güçlü bacakları üzerinde yükselen gövdesi ve şişkin göğsünü hafifçe örten, kibirle öne düşürdüğü omuz görünümündeki kanatları göz önüne alındığında diğer bütün Wally-kuşları gibi birçok hissi bir arada barındıran, birçok hikâyeye yorulabilecek mimik ve jestler ile donanmış bir karakter ortaya çıkmıştır. Kısık gözleri kuşku ile etrafları izlerken, kemerli bir burnu andıran büyük gagası Robert Wallace Martin'in modellediği diğer bazı örneklerde olduğu gibi yargılayan ya da alaycı tavrıyla gülümseme benzeri bir ifade yansıtmaktadır.

Martin Kardeşler'in kuş kaplarına bir diğer örnek olarak Görsel 13'te görülen ve yine Metropolitan Müzesi koleksiyonunda yer alan, üzerinde gövdesini saran dört kuş kabartması bulunan kavanozdur. Kapaksız kavanozun boyun kısmında mavi renk tuz sırandan bir bordür bulunmakta ve bu mavi bordür üzerinde kavanozun omuz kısmından boynuna doğru taşan, kuşların başları üzerinde yükselen, tavus kuşunun başındaki taç benzeri tüyleri andıran tüyler yükselmektedir. Her bir kuşun farklı yüz ifadelerine sahip olması durumunu bir nevi destekleyen bu tüyler, kuşların her birine komik ve huysuz bir ifade kazandırmaktadır. Her birinin yüz ifadeleri gibi renkleri ve tüy yapıları da birbirinden farklı olup, gagaların, göz çukurlarının ve aynı insan yüz yapısında olduğu gibi kaş çıkıntılarının vurgulandığı görülmektedir. Gözler her zamanki gibi kısık, kafalar ise kabarık

göğüslerine olabildiğince yakın konumlanmış olup, kavanozun dip kısmında alçak kabartma olarak tüy detaylarına yer verilmiştir. Gövdenin etrafını saran kuşlar geniş göğüsleri ile birbirlerine sokulmuş ya da yaslanmış gibi görünmekte ve etrafı kuşku ile izlemektedirler.



Görsel 13. R. W. Martin ve Kardeşleri, *Dört Kuşlu Kavanoz*, 1892, Tuz sırlı stoneware, 21,1x15,2x15,6 cm, Metropolitan Müzesi Koleksiyonu, New York

Phillips Müzayede Evi'nin açık arttırmasında satılan ve özel bir koleksiyonda yer alan Sir Edward George Clarke'ın karikatürize edildiği tütün kavanozu Görsel 14'te görülebilir. Geç Viktorya dönemi başsavcısı, avukat ve politikacı olan Clarke, Galler Prensi ve gelecekte kral olacak VII. Edward'ın da karıştığı bir kumar skandalında prensi çapraz sorguya almış, İrlandalı şair ve oyun yazarı Oscar Wilde'ı üç ayrı davada temsil etmiş ve üstlendiği bu gibi sansasyonel davalar sebebiyle popüler bir kişilik haline gelmiştir. Phillips Müzayede Evi'nin yayınladığı *Wondrous Beasts, Feathered Fantasies: R. W. Martin & Brothers* kataloğunda yer alan ifadeye göre ikisinin de Londra'da birbirine çok yakın bölgelerde, birbirine yakın tarihlerde doğmuş olması, kariyerlerine verdikleri önem ve hırsları Robert Wallace Martin'in Sir Edward George Clarke'a yakınlık duymasına sebep olmuştur (Phillips, 2018). Robert Wallace Martin'in bu tütün kavanozunda Görsel 15'te S. Joseph Solomon tarafından yapılan yağlı boya portresi görülen Clarke'ın karakteristik yüz ve vücut hatları ile ilerleyen yaşını abartılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Bununla birlikte başsavcının mesleki kostüm özellikleri de ince detaylarla yansıtılmıştır. İngiliz mahkemelerinde dava sırasında şahsi kimliklerin geri planda tutulması adına hâkim, savcı ve avukatların kullandığı peruklara göndermede bulunan Robert Wallace, kuşun ense kısmına tüylerine ek olarak bir dizi lüle saç kabartması eklemiştir. Diğer bütün eserlerinde olduğu gibi bu kavanozda da hem kapağının iç kısmında hem de kavanozun dibe yakın kısmında "Martin Bros, London + Southall" ibaresi ve yapım yılı yazılı olarak bulunmaktadır.



Görsel 14. R. W. Martin ve Kardeşleri, *Sir Edward George Clark'ın Uzun Boylu ve Seçkin Bir Şekilde Karikatürize Edildiği Kapaklı Fantastik Kuş Kavanozu*, 1898, Tuz sırlı stoneware, yükseklik 38,4 cm, Özel Koleksiyon



Görsel 15. Solomon Joseph Solomon, *Sir Edward George Clarke'ın Portresi*, Tarih bilinmiyor, Tuval üzerine yağlıboya, 110x83 cm, İngiliz Devlet Sanat Koleksiyonu, Londra

Wally-kuşlarının ardından Wallace Martin antik Roma dönemi seramiklerinden esinlendiği bir dizi sürahi yaratmıştır. Bu sürahilerin iki yanında birer adet yüz bulunmaktadır. Bu yüzler genellikle İngiliz ve Amerikan kültürlerinde yer alan arketiplerdir. Wally-kuşlarında dönemin generalleri, mahkeme üyeleri, politikacıları, din adamları ve diğer önemli şahsiyetlerini ele alan Wallace Martin bu sürahilerde de karikatürize edilmiş tipler yaratmıştır. Bu eserlerinden en bilindik ve önemlilerinden biri Görsel 16'da görülen "Brother Jonathan" ve "John Bull" sürahisidir. Bu sürahiye ismine veren Brother Jonathan Amerika'nın, John Bull ise Birleşik Krallık ve İngiltere'nin genelinin kişiselleştirilmiş hali, iki ulusun genellikle gazete ve dergilerde yayınlanan karikatürlerde görülen hiciv kişilikleridir. Sürahinin iki tarafında, boyun kısmında İngiliz ve Amerikan bayrakları yer almaktadır. Wallace Martin ilginç şekilde daha genç bir devleti temsil etmesine rağmen Brother Jonathan karakterini yaşlı, eski ve köklü bir geçmişe sahip olmasına rağmen Birleşik Krallığı temsil eden John Bull karakterini ise daha genç ve dinç bir şekilde modellemiştir. John Bull dolgun ve sağlıklı yüz yapısıyla kendinden emin bir şekilde tebessüm ederken, Brother Jonathan tıpkı Wally-kuşlarında görüldüğü gibi kısık gözleri, kırışmış yüzü ve çökmüş yanaklarıyla daha muzip bir ifadeye sahiptir. Bu sürahinin William Charles'ın 1813 yılında çizdiği, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri arasında yaşanan 1812 savaşına atıfta bulunan *A Boxing Match* isimli karikatürü takiben yapıldığı düşünülmektedir (Phillips, 2018). Görsel 17'de yer alan karikatürde başında tacı ve geleneksel kraliyet giysileriyle resmedilen John Bull, çağın modern giysileri içinde resmedilen Brother Jonathan tarafından yumruklanmış, burnu kanar ve gözü morarmış bir şekilde gösterilmiştir. Robert Wallace Martin'in bu karikatüre karşı zıt bir tavırla sürahiyi modellediği düşünülmektedir.



Görsel 16. R. W. Martin ve Kardeşleri, "Brother Jonathan" ve "John Bull" Sürahis, 1899, Tuz sırlı stoneware, Yükseklik 25,4 cm, Özel Koleksiyon



Görsel 17. William Charles, *A Boxing Match*, 1813, tekniği ve boyutları bilinmiyor, Amerikan Anayasa Müzesi, Washington

Cooper, Martin Kardeşler'in eserlerinin başkalarını kendi tarzlarını takip etmeye teşvik etmede ya da genel olarak yirminci yüzyıldaki stüdyo çömlükçilerinin çalışmaları üzerinde sınırlı bir etkiye sahip olduğunu belirtir (Cooper, 2010: 282). Yaşadıkları dönemde kendi içlerine kapanık bir hayat süren Martin Kardeşler'in diğer sanatçı ve tasarımcıları etkilemek gibi bir düşünceleri olmaması doğaldır ancak çalışma disiplinleri açısından Stüdyo Çömlükçileri'ne verdikleri ilham

azımsanamaz. Bernard Leach önderliğinde gelişen ve Japon Halk Sanatı'ndan etkilenen Stüdyo Çömlekçiliği'nde sanatçılar killeri kendileri üretmişler, kendi sırlarını geliştirmişler, fırınlarını kendileri yakmışlar ve sürecin her yönünü kontrol etmişlerdir (Livingstone ve Petrie, 2017: 127). Clark, Stüdyo Çömlekçileri'nin Sanat Çömlekçilerini, endüstriyel üretimin köleliğinden kaçmak için köprü olmuş bir grup olarak gördüğünden bahsetse de (Clark, 1995: 134), Stüdyo Çömlekçileri'nin süreci kontrol etme tavrı ile kendi dönemlerinin en zengin sır paletini oluşturan ve fırın yaktıkları zaman derecenin yükselmesi için fırın ateşini mobilyalarını yakarak besleyecek kadar adanmışlık gösteren (Reif,1981) Martin Kardeşler'in üretim tavırları örtüşmektedir. Stüdyo Çömlekçiliği'nin geleneksel üretim biçimleri, eserlerindeki sadelik, Uzakdoğu'dan etkilenme ve Uzakdoğu ile Avrupa geleneksel teknik, sır ve astarlarını bir arada kullanma tavrı da Martin Kardeşlerin seramikleriyle örtüşmektedir. Stüdyo Çömlekçiliği'nin ortaya çıkardığı sanat ortamı seramik heykel olgusunun gelişmesine de olanak sağlamış, Bernard Leach'ın izinden giden Hans Coper ve ardından gelen Ruth Duckworth gibi sanatçılar işlevi inkâr etmeden heykel statüsüne büründürdükleri seramikleriyle çağdaş sanatın önemli birer parçası olmuşlardır.

Martin Kardeşler'in işletmesi ve eserleri, Stüdyo Çömlekçiliği ile olan etkileşiminin de ötesinde çağdaş dönemde birçok sanatçıya tavrı olarak etki ettiği söylenebilir. Yaşadıkları dönemde seramik üretimi, geleneksel bir zanaat dalı ve sofa eşyaları ya da dekoratif eşyalar olarak kısıtlanan işlevsel formlar bütünü olmanın ötesine geçemezken, Robert Wallace Martin'in yaratıcılığı ve kardeşlerinin yetenekleri sayesinde eserleri zamanının çok ötesinde bir tanımlamayla seramik heykeller yani çağdaş sanatın birer parçası olarak vücut bulmaktadır. Her ne kadar tasarımlarının işlevsel gerçekliği inkâr edilemese de ifadeleri ve görüntüleri itibarıyla Martin Kardeşlerin üretmiş olduğu seramik kapların birçoğu aslında seramik heykellerdir. Bununla birlikte Martin Kardeşler'in Görsel 18'de görülen sırttan yengeç figürü ile yine fantastik grotesk deniz canlılarından ve insan figürlerinden oluşan, var oluşlarından öte hiçbir işleve sahip olmayan seramik heykelleri bulunmaktadır. Seramik figürlerin dekoratif süs eşyalarından öteye geçemedikleri bir yüzyılda tekinsiz görünüşleri sebebiyle takipçileri ve meraklıları dışında kimsenin beğenisini ve ilgisini kazanamayacak bu figürlerin ticari değil tamamen sanatsal kaygılarla üretildiği açıktır.



Görsel 18. R.W. Martin ve Kardeşleri, *Muazzam ve Olağanüstü Grotesk Sırttan Yengeç*, 1880, Tuz sırlı stoneware, 21x40,8x46 cm, Özel koleksiyon

Benzersiz ifade biçimlerine sahip bu seramiklerin var oluşu ancak Robert Wallace Martin'in şu sözleriyle açıklanabilir: "Gündüz düşlerim ve gece görülerim parıldayan kulelerden oluşan bir orman olan Gotik ile iç içedir ... içimdeki kasveti zar zor bozan boşluklardan uyuyan yarası dizileri gördüm ve karanlık odalarda asla ışığı görmeye niyetli olmayan ilginç oymalar buldum" (Reif, 1981).

Martin Kardeşler'in eksantrik, ortaçağ tarzı yaratıkları, hem gerçek hem de hayali olanı birleştiren, gizemli bir dünyayı çağrıştıran alaycı, merak uyandırıcı ve hatta çoğu zaman rahatsız edici şekilde izleyiciyle doğrudan göz teması ve iletişim kuran görünüşleriyle dönemin estetik kaygılarından soyutlanmış sanat eserlerine dönüşmüştür. Bu noktada Martin Kardeşler'in seramik sanatı tarihindeki yeri ve önemi asla yadırganamayacak kadar önemlidir ve gelecek nesillere ilham kaynağı olacağı muhakkaktır.

SONUÇ

Robert Wallace Martin'in almış olduğu resim, taş işlemeciliği ve heykel eğitimleri tasarımı aşamasında, kardeşlerinin teknik bilgi ve becerileri ise üretimleri aşamasında önemli rol oynamıştır. Her ne kadar Robert Wallace'ın yaratıcılığı ve modelleme yeteneği Martin Kardeşler'in seramiklerinde başat rol oynasa da kardeşlerin birbirine gönülden bağlı bir üretim alanı oluşturmaları ve çalışma disiplinleri sayesinde bu aile işletmesi, hazin sonuna rağmen çağının çok ötesinde bir başarıya ulaşmıştır. Robert Wallace'ın almış olduğu sanat eğitimlerinin yanında edebiyattan, karikatür sanatından, politikadan ve dini konulardan etkilenecek çok farklı alanlardan ilham aldığı görülmektedir. Yaşadıkları dönemin estetik algılarından sıyrılarak ve elde edebilecekleri maddiyatı göz ardı ederek bir sanatçı tavrı geliştirmeleri özellikle son dönemlerinde benzersiz ve alışılmadık özgün seramik eserler verdikleri gerçeğini ortaya koymaktadır. Alıcılar ve koleksiyonerler tarafından daha çok ilgi çekebilecekken inandıkları bir yolda ilerlemeleri, kendilerine has bir duruş ve bir stil geliştirmeleri Martin Kardeşleri Sanat Çömlekçiliği bünyesinde üretim yapan çağdaşlarından çok farklı bir noktaya taşımıştır.

Araştırmada Martin Kardeşler'in yaşadıkları dönem ve Sanat Çömlekçiliği incelenmiş, bulgular ışığında eserlerinin bu dönemin genel eğiliminden nasıl farklılaştığı ortaya koyulmuştur. Gerek formları ve teknikleri gerekse tasarımlarına ilham kaynağı olan Robert Wallace Martin'in güncel olaylara yaklaşımı ve politik irdelemelerinin yaratmış olduğu sarkastik tavır, bu farklılığın temelini oluşturmaktadır. Nihayetinde bu durum sadece bir tavır olarak kalmamış ve çağdaşları arasından sıyrılmalarını sağladığı gibi biçimsel açıdan dönemin seramik algısını kırmayı başarmış, dekoratif ve işlevsel ürün sınırlaması içerisinde kalması sebebiyle zanaat olarak görülen seramik üretiminin sanat seviyesine taşınmasına katkı vermiştir. Martin Kardeşlerin seramiğin henüz tam olarak pür sanata evrilmeye yaklaşmamış bu ortamdaki çabaları, ileriki dönemde Stüdyo Çömlekçiliği dâhil çağdaş seramik sanatında yaşanacak birçok gelişmeye ilham kaynağı olmuştur. Eserlerindeki eleştirel, hicivsel ve mizahi tavır izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Eserlerinin bir hikayesinin, bir alt metninin olması, var olan durumlara, olaylara ve kişilere yönelik eleştirel yaklaşımı, sanatsal açıdan çok önemli bir vizyon olmasının ötesinde, günümüz çağdaş sanatının gereği olduğu düşünülen bir yaklaşım biçimidir. Buna karşın Martin Kardeşler'in çağdaş seramik sanatına olan katkıları ise ancak yakın dönemde hak ettiği değere ulaşabilmiştir.

Çalışmada, Martin Kardeşler'in, dönemin estetik yönelimine tamamen aykırı ve eserlerini bir çömlekçiden ziyade sanatçı tavrıyla ortaya koyan özgün eğilimlerinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu kapsamda elde edilen veriye dayalı olarak, mesaj yüklü iletişimsel ifadeler ve her biri birbirinden farklı alt metinlere sahip olan eserlerinin, seramik sanatının çağdaş bir sanat alanı olma yolundaki ilk örnekler olarak görülebileceği, kendilerinden sonra gelen sanatçılara ve sanat hareketlerine ilham vermiş olabileceği savunulmuştur. İlişkin literatür taramasında, Martin Kardeşler'i ele alan çok sayıda kaynağa ulaşılmış olmasına karşın Türkçe yayınların konuya katkısının oldukça sınırlı olduğu, bu kaynakların da tarihsel perspektifle sınırlı kaldığı görülmüştür. İngiliz seramik tarihinin önemli örnekleri olmasının ötesinde Martin Kardeşler'in eserlerinin eksantrik yönünün yalnızca tarihsel bağlama dayalı olarak açıklanamayacağı varsayımından hareketle içerik analizi yöntemine başvurulmuştur. Bu eserleri, Robert Wallace Martin'in farklı alanlardan beslenen sıra dışı ifade yeteneği, kardeşlerinin alanlarında edindiği üstün başarılar ve yetenekleri bağlamında ele almanın uygun olacağı düşünülmüştür. Uygulanan yöntem ve buna dayalı olarak ulaşılan bulguların, genel olarak seramik sanatı araştırmalarına ve özel olarak da ilişkin Türkçe literatüre önemli katkı vereceği değerlendirilmektedir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlıdır, yazar %100 oranında katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

- Bilir, T. (2018). Batılı bir sanatçının yorumuyla Şam işi üslubunda İznik çinileri: William De Morgan. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 49-69. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/41779/504048>
- Blacker, J. F. (1912). *Nineteenth-Century English ceramic art*. The Copp, Clark CO. Limited.
- Clark, G. (1995). *The potter's art*. Phaidon Press Limited.
- Cooper, E. (2010). *10000 years of pottery*. The British Museum Press.
- De Morgan Foundation. (2019). *William De Morgan (1839-1917)*. demorgan.org.uk. <https://www.demorgan.org.uk/discover/the-de-morgans/william-de-morgan/> (28.03.2022).
- Hall, S. C. (1872). Minton art-pottery studio, South Kensington. *The Art Journal*, 11(24), 100-103.
- Head, R. (2009). *Martin Brothers: English art potters*. antiques-info.co.uk. <http://www.antiques-info.co.uk/new/pdf/Sep09/4.pdf> (12.02.2022).
- Irvine, L. (2020, July 1). Women's role in Victorian pottery – chinamania. artsandcraftstours.com. <https://artsandcraftstours.com/womens-role-in-victorian-pottery-chinamania/> (08.12.2021).
- Jackson, H. (1977). *All manner of folk interpretations and studies*. Haskell House Publishers Ltd.
- Livingstone, A., Petri, K. (2017). *The ceramics reader*. Bloomsbury.
- Neuman, L. (2010). *Toplumsal araştırma yöntemleri nitel ve nicel yaklaşımlar*. Yayın Odası.
- Phillips. (2018). *Catalogue essay: Design evening New York auction 13*. phillips.com. <https://www.phillips.com/detail/r-w-martin-brothers/NYO50318/28> (14.04.2022).
- Reif, R. (1981). The haunting world of the Martin Brothers. *The New York Times*, November 1, Section 2, 32. <https://www.nytimes.com/1981/11/01/arts/antiques-the-haunted-world-of-the-martin-brothers.html> (17.05.2022).
- Rose, P. (1979). The grotesque ceramic sculpture of Robert Wallace Martin (1843-1923). *The Journal of the Decorative Arts Society 1890-1940*, (3), 40-54. <http://www.jstor.org/stable/41806218>
- Sullivan, E. (2014). *French art pottery*. metmuseum.org. https://www.metmuseum.org/toah/hd/fapot/hd_fapot.htm (02.02.2022).

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Marks, H. S. (1875). *Minton sanat çömlekçiliği için tasarlanan sekiz adet seramik karo*. Bonhams. <https://www.bonhams.com/auctions/20203/lot/73/> (03.04.2021).
- Görsel 2: Lear, E. (1861). *The book of nonsense kitap illüstrasyonu*. IEAS Szeged University. http://ieas-szeged.hu/downtherabbithole/wp-content/uploads/2019/08/Edward_Lear_Book_of_Nonsense_Routledge_Classics__2002.pdf (10.04.2021).
- Görsel 3: Martin, R. W. (1889). *Benjamin Disraeli'nin karikatürize edildiği kapaklı fantastik kuş kavanozu*. Phillips. <https://www.phillips.com/detail/r-w-martin-brothers/NYO50415/7> (05.03.2021).
- Görsel 4: Sargent, F. (t.y). 1. *Beaconsfield Kontu Benjamin Disraeli'nin portresi*. Art UK. <https://artuk.org/discover/artworks/benjamin-disraeli-18041881-1st-earl-of-beaconsfield-214173> (10.04.2021).
- Görsel 5: *Sazlıkta gezen balıkçıl bezemeli kase*. Momoyama Dönemi (1573-1615). Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49278?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Ceramics&ft=bird&offset=460&rpp=20&pos=463>
- Görsel 6: Martin, R. W. (1899). *Kuş bezemeli şişe biçimli vazo*. Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239498?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Ceramics&ft=bird&offset=440&rpp=20&pos=450> (04.02.2021).

- Görsel 7: (1540). *Flakon ödülü*. Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/200877?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=flaçon&offset=0&rpp=20&pos=4> (04.02.2021).
- Görsel 8: (1750). *Bir çift çulluk biçiminde çorba kasesi*. Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/205821?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Ceramics&ft=bird&offset=1280&rpp=20&pos=1292> (04.02.2021).
- Görsel 9: Martin, R. W. (1882). *Bir çömlekçi atölyesini gösteren plaka*. Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239505> (11.04.2021).
- Görsel 10: Ashton, J. C. (ty). *Robert Wallace Martin atölyesinde-Southall*. Dr. James Wilkes Koleksiyonu. <https://martinwarepottery.weebly.com> (11.04.2021).
- Görsel 11: Martin, R. W. (1873). *İki kaşık ısıtıcı ve bir sürahi*. Christie's. <https://www.christies.com/lot/lot-6221351> (10.04.2021).
- Görsel 12: Martin, R. W. (1896). *Uzun kuş*. Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239484?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Ceramics&ft=bird&offset=60&rpp=20&pos=61> (04.02.2021).
- Görsel 13: Martin, R. W. (1892). *Dört kuşlu kavanoz*. Metropolitan Müzesi. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239486?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=R.+W.+Martin+and+Brothers&offset=0&rpp=20&pos=10> (04.02.2021).
- Görsel 14: Martin, R. W. (1898). *Sir Edward George Clark'ın uzun boylu ve seçkin bir şekilde karikatürize edildiği kapaklı fantastik kuş kavanozu*. Phillips. <https://www.phillips.com/detail/r-w-martin-brothers/NY050318/28?fromSearch=martin%20brothers&searchPage=1> (05.03.2021).
- Görsel 15: Solomon, S. J. (ty). *Sir Edward George Clarke'ın portresi*. Art UK. <https://artuk.org/discover/artworks/sir-edward-george-clarke-18411931-solicitor-general-29294> (10.04.2021).
- Görsel 16: Martin, R. W. (1899). *"Brother Jonathan" ve "John Bull" sürahi*. Phillips. <https://www.phillips.com/detail/r-w-martin-brothers/NY050415/14?fromSearch=brother%20jonathan&searchPage=1> (05.03.2021).
- Görsel 17: Charles, W. (1813). *A boxing match*. Amerikan Anayasa Müzesi. <https://ussconstitutionmuseum.org/wp-content/uploads/2018/09/PS-Boxing-match-Bull-Williams.pdf> (05.02.2021).
- Görsel 18: Martin, R. W. (1880). *Muazzam ve olağanüstü grotesk sırtan yengeç*. Phillips. <https://www.phillips.com/detail/R-W-MARTIN-BROTHERS/NY050318/29> (04.02.2021).

assoc. prof. john frank eshun (sorumlu yazar|corresponding author)

Takoradi Technical University, Faculty of Built & Natural Environment, Department of Interior Design Technology
vc@ttu.edu.gh orcid: 0000-0003-3934-9878

dr. evans kwadwo donkor

Takoradi Technical University, Faculty of Applied Arts & Technology, Department of Sculpture Technology
evans.donkor@ttu.edu.gh orcid: 0000-0001-5855-8718

“GARBAGE IN, GARBAGE OUT” DISPOSAL OF WASTE: A CONCEPT FOR REVIVING PLASTIC WASTE INTO ART OBJECTS

araştırma makalesi|research article

başvuru tarihi|received: 14.04.2022 kabul tarihi|accepted: 25.07.2022

ABSTRACT

This study investigated the plastic waste challenges to the environment of some parts of Takoradi Technical University's (TTU) main campus, Effiakuma - new site, Takoradi-Ghana. The study, therefore, explored the concept of Garbage in, Garbage out waste disposal in producing functional art objects (flower vases) from the realization of the plastic waste challenges. Under the qualitative approach, the studio-based inquiry was adopted for the study. The studio data collection was done using personal interviews and direct observation to solicit data from 15 purposively sampled respondents. The sample size for the study consisted of two TTU management staff, five art lecturers, and eight students. The studio data were analyzed using a visual analysis tool and a studio-based production process. This process allowed the study to reflect on the practical explanation of exploring plastic waste in art. The production process of the studio-based practice brought some practicability and viability of plastic waste as a material into art, as was evident in the flower vase produced. The study concluded that art lecturers and student artists on TTU's main campus should focus on the viability of plastic waste as creative materials for art.

Keywords: Art, Environment, Plastic Waste, Studio-Based Inquiry, Takoradi Technical University

Eshun, J. F., Donkor, E. K. (2022). "Garbage in, garbage out" disposal of waste: A concept for reviving plastic waste into art objects. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 181-196.

INTRODUCTION

Plastic, over the year, has been used for the benefit of humanity for commercial and domestic purposes. Plastic as a material has also been exploited heavily by society for packaging and material conservation to demonstrate the versatility of plastics (Andrady & Neal, 2009: 1977). The global demand for plastic has contributed immensely to plastic waste in the environment. This situation is due to the mishandling of plastics by some individuals. Solid waste is an issue in the global world, mainly plastic waste. Plastic waste has a slow degradation rate (Alabi et al., 2019: 1). People are used to carrying items of groceries, clothing, and food in plastic or polyethylene bags purchased in stores in Ghana. Plastic bags are used in our everyday lives for carrying food items (Donkor et al., 2021: 71). However, mishandling plastic bags has played a significant role in the littering system in Ghana. The plastic waste situation at Takoradi Technical University's (TTU) main campus has resulted in many detrimental effects, such as landscape disfigurement, pollution, and blockage of river and gutter channels. Plastic waste is a challenge not only on TTU's main campus, but this challenge has become a community, national and global issue. This plastic waste challenge has resulted to the degree that some Governments in Africa have decided to ban the use of plastics (Ujeh, 2021: 2).

Banning plastic bags and developing alternatives is a welcome measure concerning the pressure on the production and use of plastic bags. While the imposition of tax on plastic bags has a positive impact on the preservation of the fertility of farmland, the continued and dominant use of plastic bags would outweigh the benefits of the levy (Ujeh, 2021: 2). Plastic waste management has become one of Ghana's challenges. Research has shown that plastic polymers are difficult to manage. In other scholarly studies, plastic waste is a factor that leads to poor waste management in Ghana because of the higher population density. The production of plastics and plastic products has increased this year and is more significant than any other quantity recorded worldwide. Its output increased in a single year by 13 million tones between 2015 and 2016 (Kehinde et al., 2020: 1). Fifty per cent of plastic products and packaging materials are considered disposable since they are single-use materials (Kehinde et al., 2018: 1086; Kehinde et al., 2020: 1).

Discarded plastics are known to be harmful to human health and the environment (MESTI, 2020: 2; Nyavor-Akporyo et al., 2013: 2177). Because of its non-biodegradable nature, plastic waste causes irreversible environmental harm (Kota et al., 2014: 373). Plastic waste hinders the natural aeration process of the surface of water bodies, chokes municipal sewer lines and stormwater drains, and clogs the bar screens of sewage treatment plants. Plastic waste interferes with various agricultural operations. It prevents the natural recharge of underground water by contributing to visual pollution (World Wildlife Fund-India, 2021: 1). Municipal plastic waste management is concerned with taking different measurements to save landfill capacity and environmental pollution. This effort is directed toward plastic waste that has a slow degradation rate (Noor, 2021: 1; Flynt, 2020: 1; Ampofo, n.d: 3).

Perceiving plastic waste and its environmental pollution, Takoradi Technical University (TTU) has three campuses, namely Effiakuma new site, Butumagyebu and Akatakyi, all suburbs in the Western region of Ghana, for its operations. The Effiakuma new site is the main campus located at Takoradi. The Effiakuma new site main campus houses the Central administration, Faculty of Applied Arts and Technology, Faculty of Applied Sciences, Faculty of Built and Natural Environment, while the Butumagyebu (BU) campus is located at Sekondi houses the Faculty of Business studies. The Akatakyi campus is off the Agona Nkwanta road, which houses the Faculty of Engineering. TTU is a public tertiary education institution (Technical University) established as a Government Technical Institute in 1954 and became part of the State Tertiary Education System later after the passage of the Polytechnic Law of 1992 (PNDCL 321) (TTU, 2021: 6). An Act of Parliament, the Technical University Act 2016 (Act 922), subsequently converted eight of the then ten Polytechnics, including Takoradi Polytechnic, into Technical Universities

after meeting the requirements (TTU, 2021: 6). Notwithstanding, the study focused on the TTU main campus, Effiakuma new site, Takoradi as the study area. On TTU's main campus, preliminary studies (Donkor et al., 2021: 71) show that managing plastic waste is challenging due to lack of technological advancement in recycling plastic waste (Dutta & Choudhury, 2018: 2). Therefore, considering the challenges faced by the University's waste management, plastic waste has become crucial plastic pollution to the environment of some parts of Takoradi Technical University's (TTU) main campus, Effiakuma new site, Takoradi-Ghana. Again, there is the need to explore the concept of Garbage in, Garbage out waste disposal to produce functional art objects (flower vases) from the realization of the plastic waste challenges. The study, therefore, contributes its quota to the University's development of plastic waste management by reviving plastic waste into art. In an attempt, the following research questions were asked:

- What is the plastic waste challenge on TTU's main campus?
- How can plastic waste be explored as an artistic material for functional art objects?

Theoretical Basis

The study adopted the waste disposal concept of 'Garbage in, Garbage out' from Thomson (2009: 32) and Byju (2022: 1) as a process that constitutes the creation of waste through various works to dump waste in landfills for decomposition. As a workability test for solving the environmental issues or problems with long-distance trash transport, Thomson (2009) and Byju (2022) explained that waste and all used kitchen products such as vegetables, fruits, tainted food products, animal waste, used paper, dried leaves, plastics, and other wastes are produced daily. This process is collectively called Garbage (Byju, 2022: 1). The study classifies garbage into Biodegradable wastes (organic) and Non-biodegradable wastes (inorganic). In this sense, unwanted plastics as non-biodegradable wastes become a significant material for the study. This study reflects on Thomson's (2009: 32) Garbage in, Garbage out, the concept of waste disposal as a theoretical account through which the disposed garbage such as plastic waste on TTU's main campus is collected and recycled into art. In other words, the study's expediency on the adopted theory by both Thomson (2009: 32) and Byju (2022: 1) is to revive plastic waste that has been thrown away or regarded as garbage.

Plastics

The physical structure of plastics is a synthetic material manufactured from petroleum and natural gas as raw materials (Brown & Poon, 2016: 1; Wienaar, 2007: 3). Again, Wienaar (2007: 4) states that plastics are made up of large molecules (macromolecules), parts of all materials. The molecular weight of plastics can be between 20,000 and 100,000 mg/L. Plastics can be considered large bead chains in which monomers such as ethylene, propylene, styrene, and vinyl chloride are bound into a polymer chain. Polymers such as polyethylene (PE), polystyrene (PS), and polyvinyl chloride (PVC) are the final products of the polymerization process in which monomers are united. In many instances, only one type of monomer is used to manufacture the material, sometimes two or more. A wide range of products may be produced by melting the base plastic in the form of pellets or powder (Dow, 2021: 1; Wienaar, 2007: 4). Plastics have been developed from natural resources (e.g., gums and shellac) to the chemical modification of resources (e.g., natural rubber, cellulose, collagen, and milk proteins), and finally, to completely synthetic plastics (e.g., Bakelite, epoxy, and PVC).

The first organic polymers (plastics) were bio-derived materials such as eggs and blood proteins. It is believed that Mesoamerican people used natural rubber for their work, such as balls, bands, and figures. The horns of treated livestock served as windows for lanterns in the Middle Ages. Materials that imitated the properties of the horns were developed by treating milk proteins with laundry around 1600 BC. In the 19th century, as chemistry evolved during the Industrial Revolution,

many materials were brought back. The development of plastics accelerated with the discovery of vulcanization to harden natural rubber by Charles Goodyear in 1839 (Trevor, 2019: 1; Nara Loca Abadi, 2020: 1; Zafar, 2020: 1). Plastics as polymers are produced by converting natural products or synthesizing primary chemicals, usually derived from oil, natural gas, or coal. The variability of plastic, either within plastic types or between family types, makes it possible to adapt plastic to specific design and performance requirements. Therefore, some plastics are best suited for some applications, while others are best suited for entirely different applications (American Chemistry Council, 2005).

Melting point and properties of plastics

Kupis (2018) indicates that every plastic has its melting point. Table 1 shows how plastic melts at its degree Celsius. The melting point of plastic waste bottles helps to create functional art objects.

Table 1. Results on the melting point of plastics

Raw materials	Catalysts	Melting point (°C)
Polystyrene	Nil	190
Polypropylene	Nil	120
Polyethylene	Nil	110
Mixed plastic	Nil	185
Mixed plastic	Activated carbon	75
Mixed plastic	Activated carbon + charcoal	75
Mixed plastic	Activated carbon + CaO	70

The chemical process of plastics is classified in their synthesis, such as condensation, polyaddition, and cross-linking (Smith, 2021: 1). The chemical process can also be classified by its physical properties, including hardness, density, tensile strength, thermal resistance, and glass transition temperature. Plastics can additionally be classified by their resistance and reactions to various substances and processes, such as exposure to organic solvents, oxidation, and ionizing radiation. Other classifications of plastics are based on qualities relevant to manufacturing or product design for a particular purpose. Examples include thermoplastics, thermosets, conductive polymers, biodegradable plastics, engineering plastics, and elastomers. Finally, a critical classification of plastics is the degree to which the chemical processes used to make them are reversible or not (Davis, 2020a: 1; Osborne, 2018: 1).

Hazard (Plastic waste)

Regarding environmental and health impacts, it is essential to distinguish between different types of plastics (Wiennaah, 2007: 5). Most plastics are found to be non-toxic (PVC is a significant exception). Polyethylene (PE) and polypropylene (PP), for example, are inert materials; however, plastics are not entirely stable. Under the influence of light, heat or mechanical pressure, they may break down and release harmful substances. For example, monomers from which polymers are produced can be released and affect human health. Styrene (used to manufacture polystyrene, PS) and vinyl chloride (used to manufacture PVC) are known to be toxic, and ethylene and propylene can also be problematic. The effects on the environment of plastics also differ depending on the type and quantity of additives used. Certain flame retardants may cause environmental pollution (e.g., bromine emissions). Pigments or colors can contain heavy metals that are very toxic to humans. Chromium (Cr), copper (Cu), cobalt (Co), selenium (Se), lead (Pb), and cadmium (Cd) are frequently used to produce brightly colored plastics. For example, cadmium is used in red, yellow, and orange pigments. In most industrialized countries, these pigments have been legally prohibited. Additives used for heat stabilizers (i.e., chemical compounds that increase the temperature at which decomposition occurs) often contain heavy metals, such as barium (Ba),

tin (Sn), lead, and cadmium, sometimes in combination (Dow, 2021: 1; Daniyan et al., 2017: 1; Ampofo, n.d: 3).

Plastic Art and the Environmental Space

The environmental space has become an art area with the conversion of art and buildings into a space that can effectively contain human activities while being aesthetically pleasing (Donkor et al., 2021: 184; McCreery, 2016: 1; Fanizza, 2016). Plastic is a construction material used for numerous purposes. The use of plastics is non-biodegradable and indestructible for the realization of artworks, such as paneling, flooring, and even furniture. Plastic material can be formulated into different shapes and sizes. The concept and content of plastic waste serve as philosophical motivation for the artists with traditional Adinkra symbols and sayings (Micah et al., 2021: 10; Quoterich, 2021; Adinkra Symbols, 2020; Linnartz, 2020: 1). Plastic has the strengths of water resistance and electric proof. Plastic is a lightweight material compared to other art materials (McCreery, 2016: 2; Klein, 2011: 3). Plastic art involves the physical manipulation of a plastic medium by moulding or modeling sculptures or ceramics (Gunzelmann, 2020: 1). Plastic art has a long history. It has had a synthetic organic resin since its invention (Davis, 2020b: 1). The concept of plastic arts emerged over the 19th century (Visual-cork, 2020: 1). The environmental space concentrates on the overall perspective of space. In integrating plastic waste into the environmental space, the strength of plastic waste can demonstrate conceptual inspiration for exterior and interior spaces.

Environmental Artists and the Use of Plastic Waste

Plastic pollution has a dangerous toll on the environment. In response to plastic pollution, recycling has become an artist's way of reducing plastic waste (Rakhetsi, 2021). Some contemporary artists have realized the transformation of plastics to create beautiful art and accessories as a point to raise awareness of plastic pollution. Again, material content for the artist has grown from time to time. Artistic materials ranging from traditional (conventional) to non-traditional (unconventional) have brought a desirable visual depth to the artist. The quest for alternative art materials has resulted in many exploits of the environment. Environmental challenges such as plastic pollution have also given artists the edge to explore more such situations to improve their visual arts qualities. Visual artists such as Serge Attukwei Clottey and Essilfie Banton of Ghana have exploited plastic waste by turning it into treasures to save the environment. Elsewhere, visual artists such as Mandy Barker (UK), Pam Longobardi (USA), John Dahlsen (Australia) and the rest have established plastic waste from different angles of art. The concept of aesthetics from these visual artists has motivated the study by reviving plastic waste on TTU's main campus into functional artworks.

Mandy Barker (born. 1964, UK)

Mandy Barker is a British photographic artist. She is especially famous for her work on marine plastic debris. Barker worked with scientists to raise awareness about the massive quantity of plastic floating in our oceans. She graduated from the University of Montfort in England with a Master of Arts (MA) in photography. After completing her degree, she began investigating marine plastic debris. Barker collaborates primarily with scientists to raise public awareness about ocean plastic pollution. She received a National Geographic Society Research and Exploration Fellowship in 2018. She was nominated for the Pictet Prize in 2017 and the Deutsche Börse Photography Foundation Prize in 2018. Barker is a member of the Royal Photographic Society located in Leeds ("Mandy Barker", 2021). Style and technique: Construction of pieces of plastic into a work of art (relief projections).



Figure 1. Mandy Barker and her artwork

Pam Longobardi (born. 1958, USA)

Pam Longobardi is a contemporary, eco-feminist artist from Atlanta, Georgia. As a primary material, she is internationally renowned for her sculptures and installations made of plastic debris, mainly in marine and coastal environments. Longobardi's work involves community-based research, such as carbon or plastic audits and collaborative artistic creation. In 2013, Longobardi received the Hudgens Prize and in 2014, she obtained the title of Distinguished Professor of Art from the University of Georgia State and was named Artist-in-Residence of the Oceanic Society. In 2019, she was appointed Regent Professor by the Board of Regents from the State of Georgia.

Longobardi grew up in New Jersey as a child of an ocean rescuer and a champion scuba diver from the State of Delaware. Longobardi attributes the bond between his parents and water to her scientific and artistic interests. Longobardi moved to Atlanta in the 1970s. She earned a BSc in Science Education from Montana State University in 1982. Longobardi then obtained a master's degree in fine arts from Montana State University ("Pamela Longobardi", 2021; Artsciweb, 2020). Style and technique: Construction of plastic fragments into a work of art (in-the-round/ three-dimensional forms).



Figure 2. Pam Longobardi and her artwork

John Dahlsen (born. 1963, Australia)

John Dahlsen is a contemporary environmental artist from Australia. He uses found objects such as plastics from oceanic waste from Australian beaches to create his artworks. John Dahlsen has been to the Victorian College of the Arts and Melbourne College of Advanced Education. Dahlsen studied art at the Victorian College of the Arts from 1977 to 1979. In 1989, he continued at the Melbourne College of Advanced Education. He was awarded his doctorate at Charles Darwin University in 2016. In addition to his art, he is a lecturer at Australian universities and environmental conferences worldwide. He has exhibited in several solos and collective exhibitions since 1979. Dahlsen lives in Byron Bay-New South Wales, Australia (Carroll, 2020: 1; "John Dahlsen", 2021). Style and technique: Construction of plastic fragments into a work of art (In-the-round/three-dimensional forms).



Figure 3. John Dahlsen and his artwork

MATERIALS AND METHODS

The materials and methods focused on two aspects: the studio-based inquiry and the production process under the qualitative approach. The materials and methods covered tools, equipment, materials, studio data collection, and analysis tool. Paudi et al. (2020: 1006) cited Newbury's (1996: 215) and Sullivan's (2006: 20) studio-based inquiry as research that has a basis for producing artifacts that contributes knowledge to the creative field (Daichendt, 2012: 6). This research was conducted in 2019 academic year at Takoradi Technical University, Takoradi-Ghana. The collection of studio data was done using personal interviews and direct observation. Fifteen (15) respondents who consisted of two TTU management staff, five art lecturers, and eight students were purposively sampled. The studio data were analyzed using a descriptive analysis tool for describing the data collected into words or texts (Bush, 2020: 1) and supported the production process with visuals such as photographs that allowed the study to reflect on the practical explanation of exploring plastic waste in art. The production process involves the studio production process (methods) required for the work. The studio-based research design was employed for the study. This research design was chosen to analyze plastic waste bottles as an artistic material for the interior space by mitigating the environmental challenges on TTU's main campus. The study used the modeling and casting process for studio-based processes. This studio-based inquiry provided a systematic way of looking at the production process, collecting studio data, analyzing information, and documenting the results.

Materials, tools and equipment

The studio practice allowed the opportunity to experiment with materials, tools and equipment available to carry out the task. Materials, tools and equipment were used for the production processes with plastic waste bottles as a material to create flower vases. The study made effective use of specific tools and equipment. The material diversification of sculpture allowed the artists to choose from a wide range of unconventional materials to explore its content for art. In contemporary sculpture, the artists are not bound to traditional materials but countless ones. The sole material used in this research project was plastic waste bottles. Aside from the plastic waste bottles, supporting materials were Plaster of Paris (P.O.P), clay, chicken mesh, sisal fiber, styrofoam, artificial flowers, gloves, nose mask. Different types of tools and equipment were used to carry out the task of the project work. They were pencil, tape measure, knife, rolling pin, metal shims, modelling stand, sandpaper, angle grinder, spatulas, scissors, potter's wheel, air compressor, thinner, and enamel (oil) paint.

RESULTS AND DISCUSSION

Plastic Waste Challenge on TTU's Main Campus (Studio-Based Inquiry)

The challenge posed by plastic waste has been associated with non-biodegradable plastics, including polyethylene, polypropylene, polystyrene, poly (vinyl chloride), and poly (ethylene terephthalate). The availability of plastic waste on TTU's main campus is significant due to the incessant littering by plastic users (Wiennaah, 2007: 3). This action was seen with plastic users dumping refuse into bushes. Again, overflowing garbage containers, excessive plastic waste into rivers and gutters by

heavy torrential rains were some of the solid waste factors on the main campus. It was found that the accumulation of plastic waste on TTU's main campus was one of the most pressing environmental problems facing the institution. This plastic waste situation supports Flynt's (2020: 1) statement that the ever-growing consumption of goods packaged in plastic and the superior economics of plastic production has made plastics an unavoidable part of individual daily lives. This statement attests that the organic component of solid waste may not be an issue as it is biodegradable (Wiennaah, 2007: 4; Nyavor-Akporyo et al., 2013: 2177). The plastic waste component of solid waste is problematic because it is not biodegradable. Plastic waste remains in the environment for a considerable length of time. It causes many health and environmental problems (MESTI, 2020: 2; Wiennaah, 2007: 5; Nyavor-Akporyo et al., 2013: 2177). The study also found that solid waste management in the TTU, per the TTU's environmental policy (2016: 2) and Collins' construction (2018: 1), includes:

Prevent pollution by managing and reducing emissions to air and discharges into water. Encourage the development of curriculum and extra-curricular activities to promote environmental awareness and responsibility amongst the University community and to enable individuals to develop values, skills and knowledge to contribute to sustainable development by providing appropriate communication and training. (Collins, 2018: 1)

Contrary to this statement in the TTU's (2016: 2) environmental policy, sorting, recycling, and packaging plastic waste has become a significant bottleneck for the institution. However, solid within the institution is collected and disposed of by municipal solid waste management. Amid all these situations, however, there seems to be very little attention to plastic waste as a non-biodegradable material as shown in Figure 6. Therefore, the exploration of plastic waste and its potential to serve as alternative raw materials for the artist is a laudable contribution to the quota of environmental sanitation on TTU's main campus (Donkor et al., 2021: 71).



Figure 4. Garbage of plastic waste at TTU

Plastic waste as an artistic material for art (Studio-based production process)

Acquisition of materials (Plastic waste bottles)

Perceiving plastic and its detritus from an artistic point of view, it possesses a material strength of hardness, density, tensile strength, thermal resistance, melting point, and glass transition temperature (Kupis, 2018; Davis, 2020a: 1; Osborne, 2018: 1). This potential of plastic waste provided the artists with another dimension of the material base with the unwanted plastics that seem less important to anyone. For this study, this part of studio-based research was focused on exploring the concept of Garbage in, Garbage out disposal of waste to produce functional art objects (flower vases) for interior space from the realization of the plastic waste challenges on TTU's main campus. The study specifically selected plastic waste bottles as bottles constructed from LDPE (Low-Density Polyethylene) and HDPE (High-Density Polyethylene) (Wiennaah, 2007: 3; Ampofo, n.d: 3). Figure 5 shows plastic waste bottles being gathered or collected from the refuse dump at the Effiakuma new-site campus of Takoradi Technical University,

Takoradi-Ghana. Plastic waste bottles were materials used for the artwork. These discarded bottles were collected and processed into art.



Figure 5. Picking plastic waste bottles for the artwork

Idea development

Five (5) sketches, as shown in Figure 6, were drawn and developed through a critical thinking process, from which one (1) sketch was selected for the execution of the work. The development of sketches was based on the concept of plastic waste as a material concept and content in art. This stage was to generate meaningful ideas from the Akan traditional elements such as mask, horn, pot, tortoise and snail shells. The Akan traditional elements gave the study more ideas beyond its initial thoughts. Symbolically, this creative process was crucial to the intellectual development of the artists (Fanizza, 2016). Idea development brought the realization of the concept of "Garbage in, Garbage out" waste disposal into a functional art object for the environment.



Figure 6. Idea development of hexagon vase, sea shell vase, horn vase, snail shell vase, and mask vase

Experiment (Execution of Hexagon flower vase with designs of a tortoise shell)

Step one: Preparation of plastic waste bottles, clay, and making clay slabs

The selection of one (1) sketch from the five (5) sketches was used as a reference point to produce a flower vase. The hexagon flower vase with a design from the

tortoise's shell was used for experiment, as shown in Figure 7. The plastic waste bottles were prepared by cleansing them from filth with water and drying them. Again, clay was prepared and used for creating the vase by pounding, kneading, rolling the slab, cutting the slab into shapes, and building the clay to make a hexagonal vase. Figure 7 shows how the slab was used to create a hexagon flower vase.

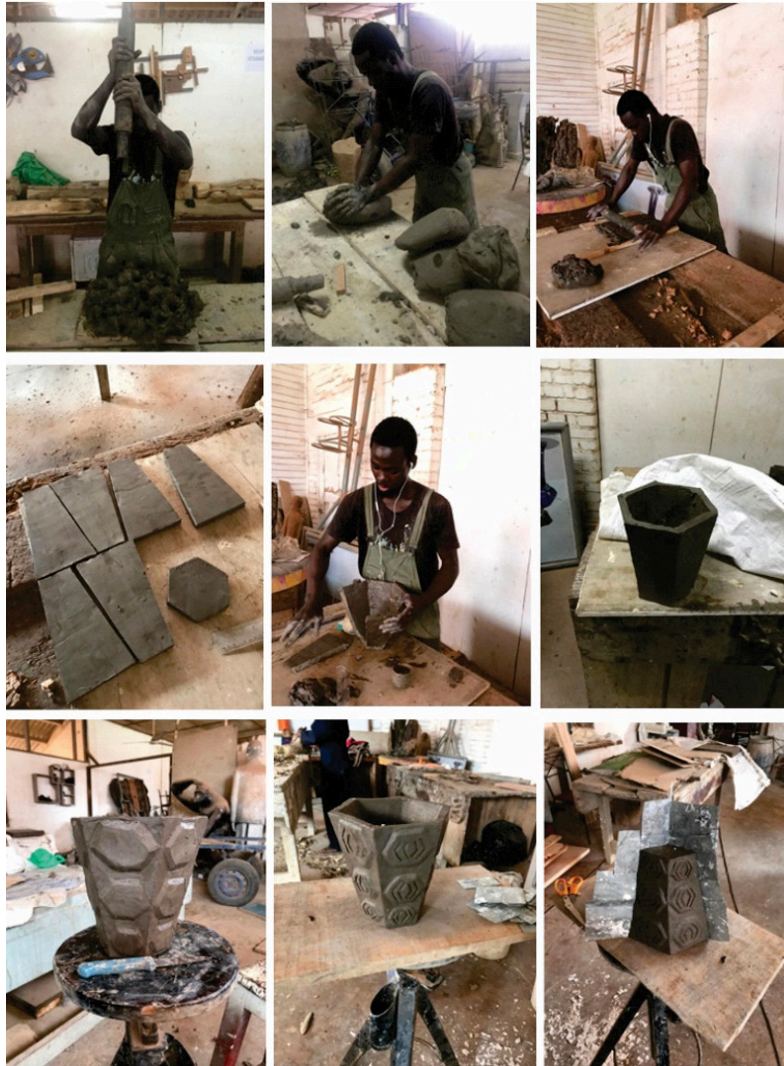


Figure 7. The preparation process of the artwork

Step two: Taking mould and heating the plastics for casting process

At this stage, the mould of the clay hexagon vase was taken with P.O.P mixture and supported the mould with sisal fiber mesh, as indicated in Figure 8. P.O.P was used for mould-making for the clay work. Sisal fiber was used to reinforce the mould-making process of P.O.P. The chicken wire mesh was used to build a supportive framework to ensure that the plastic artworks were always safe and secure in the casting process of the plastic. After that, the P.O.P mould was separated from the clay hexagon vase. The fire was lit up to heat the plastic waste bottles in a metal crucible by melting them into a liquid form for the cast of the flower vase at 110 Degree Celsius (Kupis, 2018). Figure 8 also shows the heating and casting processes to achieve the final cast.

Step three: Joining and sanding the vase

The separated P.O.P moulds were joined together by tying with binding wire. The hollow space and seams of the P.O.P moulds were filled with melted plastic waste bottles. After this stage, the mould was allowed to set. Finally, the cast work was separated from the P.O.P mould and sanded with a sanding machine to achieve a fine edge. Figure 8 shows the joining, the sanding processes and the final cast work.

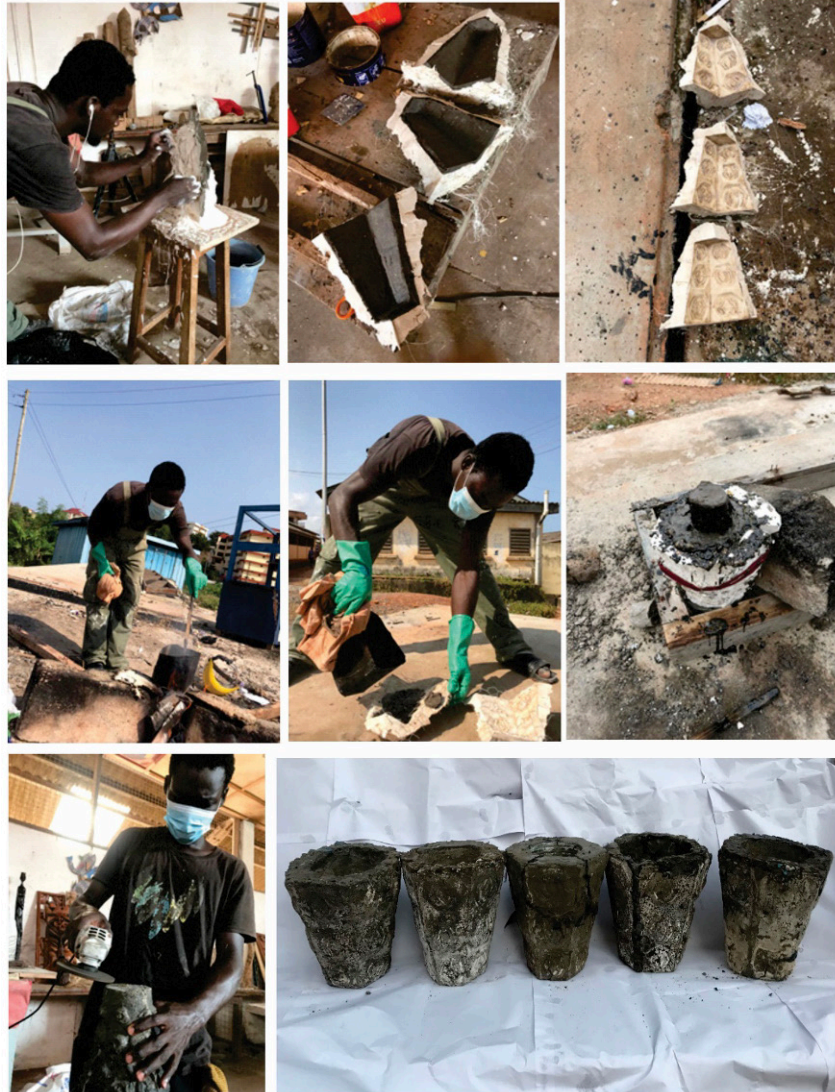


Figure 8. The finishing process of the artwork

Step four: Finishing the cast work with oil-based paint

The cast defects, such as holes in the work, were sealed with paint filler and primer. The spraying of cast work was done with oil-based paint to give it a colorful finish, as illustrated in Figure 9.



Figure 9. Spraying the cast work with oil-based paint and the finished artwork as exhibited in the interior space of the Faculty of Applied Arts & Technology building corridors, TTU-Takoradi

The philosophical basis of the material content and concept of the cast work

The philosophical basis hinges on the knowledge and understanding of the universal and timeless qualities that identify the material content of plastic waste and its concept in art (Davis, 2021a: 1; Linnartz, 2020: 1). The theme for the artwork is shown in Figure 9, "Abofra bo nnwa na ommo akyekyedee," is an Akan (Twi) concept which means a child breaks the shell of a snail but not that of a tortoise. The snail shell is easier to break than that of a tortoise. Thus, in the Akan society, the child should behave like a child and not like an adult (Quoterich, 2021; Adinkra Symbols, 2020). The materials used for the artwork are plastic waste bottles, artificial florals, oil paint and styrofoam. The size is 50 cm (16 inches high).

The idea of selecting the tortoise and the snail philosophy hinges on the material philosophy of plastic waste as "The soft and hard" concept. On the soft side, it is believed that plastics have served their purpose to humanity and are very beneficial to society. On the hard side, when plastics are mishandled, they can deplete the environment.

In an actual sense, the Akan adage tells society that once plastics have been manufactured for human usage, they also have a downside when mishandled. Plastics can be difficult as part of the tortoise's shell that is hard to break and solve. As a reflection of society, when the adult behaves like a child without taking responsibility as a grown-up, the adult becomes a laughing stock. As in the case of managing the environmental situation of plastic waste, plastic waste accumulates and can have adverse effects on the environment and ecosystems. The choice and selection of plastic waste as a material informed the study as plastics are non-biodegradable materials that are difficult to decompose in the environment. Once plastics are discarded, they become a potential material to be repurposed into art. Based on the formidability and non-decomposition of plastic waste as a material (Micah et al., 2021: 10; Davis, 2020b: 1; Osborne, 2018: 1), the material content ensures the longevity of the artwork.

CONCLUSIONS

The study hinges on the detrimental effects of waste challenges, such as plastic waste at some parts of TTU's main campus resulting in landscape disfigurement, pollution, and blockage of river and gutter channels. With the qualitative approach, the studio-based research was adopted for the study. The study gave a systematic approach to studio-based inquiry and its production processes by using the concept of Garbage in, Garbage out waste disposal to produce functional art objects (flower vases) for the environment. From the studio-based inquiry, the

study concludes that the plastic waste challenge on TTU's main campus became significant through the incessant littering of plastic waste by plastic users dumping refuse into bushes, overflowing garbage containers and pouring heavy torrential rains carrying excessive plastic waste into rivers and gutters on the main campus. The accumulation of plastic waste on TTU's main campus was one of the most pressing environmental problems of the institution. It is hoped that TTU management could explore flexible packaging solutions for plastic waste by selling them to heavy plastic industries in Ghana or beyond to generate income for the institution. Again, TTU must consider collaborative solutions with plastic recycling industries to provide fully-fledged plastic recycling technology to support reducing plastic waste at TTU.

The quest for plastic waste on TTU's main campus proved efficacious for its exploration as viable artistic material for interior space through the studio-based production process. This finding was evident in the plastic waste cast works as functional art objects (flower vases) for the environment using the waste disposal concept of Garbage in, Garbage out. The artworks (flower vases) produced from the realization of plastic waste bottles had advantages over traditional sculpture materials such as cement and stone. It was observed that the flower vase produced from plastic waste bottles offered a lighter weight and could make handling easier without the need for any industrial logistics. It was also observed that the modeling and casting method used to execute the work helped replicate the plastic artwork into mass production. Again, plastic waste bottles served as a creative material for art in the environment. It is, therefore, recommended that the use of plastic waste for art should be encouraged among the students and the lecturers of the Departments of Sculpture and Interior Design Technology, Takoradi Technical University. This formation must be done by creating an expedition team to learn about different methods for plastic waste in art and use those methods to conduct their field research in their departments since plastics are cheaper and viable for art. It is also recommended that the two departments (Sculpture and Interior Design Technology) should partner with local plastic waste management to collect plastic waste in quantities to fuel the material need of the artists for plastic art. This practice minimizes the plastic waste situation within the locality and beyond. Furthermore, artists should explore large-scale artworks with plastic waste materials as this practice improves dynamism in the studio-based research.

Authors' Contributions

The authors contributed equally to the study.

Funding and Acknowledgements

This study received no funding from any funding agency. The authors express sincere gratitude to the research participants especially Ansu Gyamfi Francis for his research assistance during the study.

Competing Interests

There is no potential conflict of interest.

Ethics Committee Declaration

This research was conducted before 2020 and does not require an ethics committee report.

REFERENCES

Adinkra Symbols. (2020). Adinkra symbols and meanings: The 50 most important Akan proverbs. *Adinkra Symbols*. <https://www.adinkrasymbols.org/pages/the-50-most-important-akan-proverbs/> (10.01.2022).

Alabi, O. A., Ologbonjaye, K. I., Awosolu, O. & Alalade, O. E. (2019). Public and environmental health effects of plastic wastes disposal: A review. *Journal of Toxicology and Risk Assessment*, 5(2), 1-13.

- American Chemistry Council. (2005). How plastics are made. *Plastics*. American Chemistry Council. <https://plastics.americanchemistry.com/How-Plastics-Are-Made/> (11.01.2022).
- Ampofo, S. K. (n.d). The options for the effective management of plastic waste in Ghana. *Fonghana*. <http://fonghana.org/wp-content/uploads/2013/02/REPORT-ON-MANAGEMENT-OF-PLASTIC-WASTE-IN-GHANA-21-328-STASWAPA.pdf> (11.01.2022).
- Andrady, A. L., & Neal, M. A. (2009). Applications and societal benefits of plastics. *Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Science*, 364(1526), 1977-1984. <https://www.doi.org/10.1098/rstb.2008.6304>
- Artsciweb. (2020, January 16). Visiting artist lecture: Pam Longobardi. *School of Art*. <http://art.utk.edu/pam-longobardi/> (10.01.2022).
- Brown, W. H., & Poon, T. (2016). *Introduction to organic chemistry* (Sixth edition). Wiley.
- Bush, T. (2020, June 22). Descriptive analysis: How-to, types, examples. *Pestle Analysis*. <https://pestleanalysis.com/descriptive-analysis/> (10.01.2022).
- Byju. (2022). Garbage in, garbage out. *Byjus*. <https://byjus.com/biology/garbage-in-garbage-out/> (31.03.2022).
- Carroll, A. (2020, February 3). Five inspiring abstract reuse artists. *The Scrap Exchange*. <https://scrapexchange.org/five-inspiring-abstract-reuse-artists/> (08.02.2022).
- Collins construction. (2018, January 01). Environmental and sustainability policy. *Collins construction*. <https://www.collins-construction.com/media/2265/hsp013-environmental-sustainability-policy-2018.pdf> (08.02.2022).
- Daichendt, G. J. (2012). *Artist scholar: Reflections on writing and research*. Intellect.
- Dandessa, C. (2021, July 30). Environmental effects of plastic wastes. *Ethiopians Today*. <http://ethiopianstoday.com/blog/2021/07/30/environmental-effects-of-plastic-wastes/> (31.03.2022).
- Daniyan, I. A., Adeodu, A. O., Onibokun, A. W., & Adewumi, D. F. (2017). Development of a plastic recycling machine. *Journal of Advancement in Engineering and Technology*, 5(3), 1-7.
- Davis, B. (2020a, August 2). What is spatial architecture? *Mvorganizing*. <https://www.mvorganizing.org/what-is-spatial-architecture/> (31.03.2022).
- Davis, B. (2020b, August 8). What type of structure is the canopy of an umbrella? *Mvorganizing*. <https://www.mvorganizing.org/what-type-of-structure-is-the-canopy-of-an-umbrella/> (13.01.2022).
- Davis, B. (2021, February 27). What is the focus of the humanities Brainly? *Mvorganizing*. <https://www.mvorganizing.org/what-is-the-focus-of-the-humanities-brainly/> (13.01.2022).
- Donkor, E. K., Micah, V. K. B., & Akomea, D. (2021). Plastic waste and its artistic context. *Detritus (Journal for Waste Resources & Residues)*, 17, 71-88.
- Donkor, E. K., Eshun, J. F., & Micah, V. K. B. (2021). Wood detritus: A functional concept in interior design. *IDA: International Design and Art Journal*, 3(2), 184-197.
- Dow. (2021). Polyethylene: Proven performance. *Dow*. <https://www.dow.com/en-us/product-technology/pt-polyethylene.html> (10.02.2022).
- Dutta, J., & Choudhury, M. (2018). Plastic pollution: A global problem from a local perspective. *Open Access Journal of Waste Management & Xenobiotics*, 1(1), 1-2.
- Fanizza, S. D. (2016). *The Tao of audience development for the arts: Philosophies about audience development five years in the making*. Lulu Publishing Services.
- Flynt, J. (2020, September 2). The plastic waste problem and the challenges of plastic recycling. *3Dinsider*. <https://3dinsider.com/plastic-recycling-challenges/> (10.02.2022).
- Gunzelmann, A. (2020, April 29). What does plastic artist mean? *Find Any Answer*. <https://findanyanswer.com/what-does-plastic-artist-mean/> (15.03.2022).
- John Dahlsen. (2021, March 21). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Dahlsen&oldid=1013418122 (02.03.2022).
- Kehinde, O., Babaremu, K., Akpanyung, K., Elewa, R., Tobiloba, O., & Oluwafemi, J. (2018). Renewable energy in Nigeria: A review. *International Journal of Mechanical Engineering and Technology*, 9, 1085-1094.

- Kehinde, O., Ramonu, O., Babaremu, K., & Justin, L. (2020). Plastic wastes: Environmental hazard and instrument for wealth creation in Nigeria. *Heliyon*, 6(10), 1-7.
- Klein, R. (2011). *Laser welding of plastics* (1st Edition). Wiley-VCH Verlag GmbH & Co. KGaA.
- Kota, K. P., Shaik, S. S., Kota, R. K., & Karlapudi, A. P. (2014). Bioplastic from chicken feather waste. *International Journal of Pharmaceutical Sciences Review and Research*, 27(2), 373-375.
- Kupis. (2018, August 18). Plastic melting point chart. *Reviews of Chart*. <https://www.undergraceovercoffee.com/plastic-melting-point-chart/> (15.03.2022).
- Linnartz, T. (2020, May 22). Why is art appreciation a way of life? <https://findanyanswer.com/why-is-art-appreciation-a-way-of-life> (31.03.2022).
- Mandy Barker. (2021, August 3). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mandy_Barker&oldid=1036982358 (02.03.2022).
- McCreery, K. (2016). Plastic in interior design – Affordable style for your home. *Business Brokerage Blogs*. <https://www.businessbrokerageblogs.com/plastic-interior-design-affordable-style-home-link-roundup/> (10.02.2022).
- MESTI. (2020). National plastics management policy. *Ministry of Environment, Science, Technology and Innovation Government of Ghana*. https://mesti.gov.gh/wp-content/uploads/2021/02/Revised-National-Plastics-Management-Policy_-FINAL.pdf
- Micah, V. K. B., Donkor, E. K., & Ankrah, O. (2021). *Proverbial Akan culture: Philosophical and aesthetic expressions with sculptures*. Auxano Impressions.
- Nara Loca Abadi. (2020, April 10). History of plastic. *Nara Loca Abadi*. <https://www.naraloca.com/post/history-of-plastic-part-2-2> (15.03.2022).
- Newbury, D. (1996). Knowledge and research in art and design. *Design Studies*, 17, 215-220.
- Noor, A. (2021, May 10). First mega project blog: Plastic Free Greenland. *Ayesha.Noor180*. <https://ayasha-noor180.medium.com/first-mega-project-blog-94f526283d44> (20.01.2022).
- Nyavor-Akporyo, A. B., Kutsanedzie, F., Achio, S., Nyame-Tawiah, V., Appiah Gyekye, L. & Mensah, E. (2013). Alternative way of managing plastic waste on campuses. *International Journal of Development and Sustainability*, 3(2), 2176-2187.
- Osborne. (2018, March 18). The Properties of plastic: What makes them unique? *Osborne*. <https://www.osborneindustries.com/news/plastic-properties/> (20.01.2022).
- Pamela Longobardi. (2021, July 22). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pamela_Longobardi&oldid=1034918216 (02.03.2022).
- Puadi, M. F., Bin Khairani, M. Z., & Bin Othman, A. N. (2020). Studio investigation: An approach in studio-based research. *Psychology and Education*, 57(8), 1006-1011.
- Quoterich. (2021, August 16). List of Akan proverbs and their meanings. *Quoterich*. <https://quoterich.com/list-akan-proverbs/> (28.02.2022).
- Rakhetsi, A. (2021, February 12). 5 Activists who are transforming plastic waste into beautiful art, accessories, and more. *Global Citizen*. <https://www.globalcitizen.org/en/content/activists-creating-art-from-plastic-waste/> (19.07.2022).
- Smith, A. (2021, June 17). What are the chemical properties of plastic? *Rehabilitation robotics*. <https://rehabilitationrobotics.net/what-are-the-chemical-properties-of-plastic/> (28.02.2022).
- Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in Art Education*, 48(1), 19-35.
- Thomson, V. E. (2009). *Garbage in, garbage out: Solving the problems with long-distance trash transport*. University of Virginia Press.
- Trevor, M. (2019, November 1). The invention, the breakthrough, the exploitation- Complete history of plastic. *NYK Daily*. <https://nykdaily.com/2019/11/the-invention-the-breakthrough-the-exploitation-complete-history-of-plastic/> (31.03.2022).
- TTU. (2021). *Takoradi Technical University Five-year Strategic Plan 2021-2025*. Takoradi Technical University Press.
- TTU. (2016). *Takoradi Technical University health, safety and environmental policy*. Takoradi Technical University Press.
- Ujeh, C. K. (2021, August 15). The negative environmental effects of plastic shopping bags. *International Bar Association*. <https://www.ibanet.org/article/76F8D2A9-1A1D-4A2F-8A6F-0A70149FD4D5> (02.03.2022).

Wienaah, M. M. (2007). *Sustainable plastic waste management – A case of Accra, Ghana*. TRITA-LWR Master's thesis, Department of Land and Water Resources Engineering, Royal Institute of Technology (KTH), Stockholm, Sweden.

World Wildlife Fund-India. (2021). The Zero-Plastic Waste Campaign. *Environmental Campaign of the WBPCB*. http://web.wbpcb.gov.in/html/front_env.shtml (16.03.2022).

Zafar, S. (2020, May 29). Methods for plastic wastes collection. *Ecomena*. <https://www.ecomena.org/plastic-waste-collection/> (16.03.2022).

FIGURE REFERENCES

Figure 1: Mandy Barker. (2021, August 3). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mandy_Barker&oldid=1036982358 (02.03.2022).

Figure 2: Pamela Longobardi. (2021, July 22). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pamela_Longobardi&oldid=1034918216 (02.03.2022).

Figure 3: John Dahlsen. (2021, March 21). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Dahlsen&oldid=1013418122 (02.03.2022).

Table 1: Kupis. (2018, August 18). Plastic melting point chart. *Reviews of Chart*. <https://www.undergraceovercoffee.com/plastic-melting-point-chart/> (15.03.2022).

arş. gör. esma burcu havası (sorumlu yazar|corresponding author)
osmaniye korkut ata üniversitesi, mimarlık tasarım ve güzel sanatlar fakültesi,
geleneksel türk sanatları bölümü
esmasereli@gmail.com orcid: 0000-0002-8451-5006

prof. dr. kaan canduran
hacettepe üniversitesi, güzel sanatlar fakültesi, seramik bölümü
kcanduran@gmail.com orcid: 0000-0003-2170-2119

SANAT BAĞLAMINDA GÜNDELİK HAYATIN ELEŞTİRİSİ VE SOKAK SANATI*

araştırma makalesi|research article
başvuru tarihi|received: 20.06.2022 kabul tarihi|accepted: 23.07.2022

ÖZET

Sosyolojide olduğu gibi sanat alanında da "gündelik hayat ve eleştirisi" her zaman önemli konulardan biri olmuştur. Öyle ki; sanat tarihi boyunca gündelik hayatın farklı şekillerde sanata konu edildiğini gözlemlemek mümkündür. Bu çalışma, başlangıcında; gündelik hayatın sanat tarihinin farklı dönemlerine ne şekilde yansıtıldığına genel bir bakış sunar. Çalışmanın amacı; modernizm ile daha görünür hale gelen, "gündelik hayatın eleştirisi" kavramının sanatta ele alınışı üzerinde durmaktır. Ayrıca, araştırma boyunca, modernizm sürecinde sanatın hem üretildiği hem de tüketildiği mekânlardan biri olarak ortaya çıkan "kent, gündelik hayat ve eleştirisinin" yaşandığı en önemli mekân olarak üzerinde durulmaya değer görülmüştür. Dada Hareketi, 70'lerin özgürlük ortamı, 80'ler sonrası neoliberal değişimler gibi süreçler incelendiğinde, kente dair ve kentin içinden bir hareket olarak ortaya çıkan "sokak sanatı", artık gündelik hayatının çoğunu kentte geçiren sanatçı ve izleyici için, eleştirinin en çok yapıldığı ve gözlemlendiği yer olmuştur. "Sokak sanatı", 20. yüzyılın en ünlü düşünürlerinden Michel de Certeau'nun "gündelik hayat pratikleri" ve kent sakinlerinin otoriteye karşı geliştirdiği "taktikler" olarak öne sürdüğü mücadele biçimlerinden biri olarak ele alınabilir. Bu temel perspektiften çalışmada nitel araştırma yöntem olarak kullanılmış, elde edilen veriler doğrultusunda çeşitli sokak sanatçılarının sürdürdüğü mücadeleler incelenmiştir. Sonuçta, sanat ve sermayenin sürekli birbirlerine "karşı taktikler" geliştirerek hem çatıştıkları hem de bu çatışmadan yeni yaratıcı süreçlerin gelişmesine olanak sağladığı görülmektedir.

Anahtar Kelime: Gündelik Hayat, Gündelik Hayatın Eleştirisi, Sokak Sanatı, Kent

Havası, E. B., Canduran, K. (2022). Sanat bağlamında gündelik hayatın eleştirisi ve sokak sanatı. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 197-207.

* Bu çalışma 2019 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiş olan "Kentsel Mekânda Ayrışmanın Gündelik Hayata ve Kişisel Sanat Pratiğine Etkisi" başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

THE CRITIC OF EVERYDAY LIFE IN THE CONTEXT OF ART AND STREET ART

ABSTRACT

As in sociology, "critic of everyday life" has always been one of the important issues in the field of art. So, it is possible to observe that daily life has been the subject of art in different ways throughout the history of art. At first, this study provides an overview of how everyday life is reflected in different periods of art history. The aim of the study is to focus on the concept of "criticism of everyday life", which has become more visible with modernism in art. In addition, throughout the research, the "city", which emerged as one of the places where art is both produced and consumed in the process of modernism has been deemed worthy to be emphasized as the most important place where daily life and criticism are experienced. When processes such as the Dada Movement, the freedom environment of the 70s, and the neoliberal changes after the 80s are examined, "street art", which emerged as a movement about and from the city, is now the most criticized place for the artist and the audience who spend most of their daily life in the city has been observed. "Street art" has been considered as one of the forms of struggle put forward by Michel de Certeau, one of the most famous thinkers of the 20th century, as "everyday life practices" and "tactics" developed by city residents against authority. From this basic perspective, qualitative research was used as a method in the study, and in line with the data obtained, the struggles of various street artists were examined. Results show that art and capital both clash with each other by constantly developing "anti-tactics" and allow new creative processes to develop out of this conflict.

Keywords: Everyday Life, Criticism of Everyday Life, Street Art, City

GİRİŞ

Gündelik hayat, yıllar boyunca hem sanat hem de sosyoloji alanlarını meşgul eden bir konu olmuştur. Başlı başına bir çalışma alanına dönüşmesi ise sanat açısından 19. yüzyılda Empresyonizm akımıyla, sosyoloji açısından gündelik hayatın net bir konum kazanması ise 1970'lerden sonra, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, David Harvey, Pierre Bourdieu gibi önemli düşünürlerin görüşleriyle mümkün olmuştur (Kırış, 2019: 133). Gündelik hayat, yani herkesin her gün içinde bulunduğu olağan, sıradan, çaba sarf edilmeden ilerleyen akış, hayatın tam da kendisi olarak, üzerine düşünülmesi de oradadır. Fakat bir konu olarak incelenmesi sanat alanında pek çok farkındalık sağlamıştır. Sosyoloji ve toplum bilimciler açısından ise özellikle bu kavrama "eleştiri" düşüncesinin de eklenmesi ile sıradan insanların günlük faaliyetlerinde yapabilecekleri küçük değişikliklerin bile büyük değişimlere yol açabilecek bir potansiyel güç taşıdığı anlaşılmıştır.

Gündelik hayatın eleştirisi, gündelik yaşamının büyük çoğunluğunu kentte geçiren dünya nüfusunun yaklaşık %50'si¹ açısından mekân olarak "kent"e işaret etmekte ve modernizm sonrası kentlerin egemenlerce işgal edilip, kentlilerin bu mekân içindeki faaliyetlerinin yönlendirilmesi veya kontrol altına alınması gibi durumlara karşı bir mücadele alanı sağlamıştır. Bu konuda Henri Lefebvre'in "kent hakkı" ve Michel de Certeau'nun "mikro ölçekte kentlilerin geliştirdiği taktikler" olarak ifade ettikleri kavramlar, bu mücadelenin doğal olarak nasıl yapıldığına ya da geliştirilebilecek yeni mücadele yöntemlerine dair fikir verir.

Sanayi devrimi, dünya savaşları ve nihayet post modern süreçte her anlamda şekil değiştiren ve çok katmanlı bir hale dönüşen kent, 21. yüzyılda artık, her tür iktisadi, sosyal, kültürel farklılığın bir arada bulunduğu ve etkileştiği bir mekân olarak anlamını, işlevini genişletmiş ve genişletmektedir. Sanat da bu ekseninde, çoktan indiği müze ve sergi salonlarından, "gündelik hayatın eleştirisi" kavramına tam da denk düşecek şekilde yerini kentin sokaklarında ya da kamusal alanlarında almıştır. Dolayısıyla gündelik hayatın eleştirisinin önemi ve kentli sanatçının daraltılan yaşam alanlarının Certeaucu bir yaklaşımla taktiksel olarak sanat yoluyla genişletme çabasının incelendiği bu çalışmada, aynı zamanda sermaye veya çeşitli güç odaklarının sanat ve sanatçı üzerinde kontrol sağlamak için geliştirdiği karşı taktikler üzerinde de durulmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, sokak sanatına gündelik hayatın eleştirisi perspektifinden bakarak, sokakta gerçekleşen sanatsal faaliyetleri, kentlinin gözünden görmeye okuyucuyu teşvik etmek ve bu sanatsal mücadelenin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlamaktır. Araştırmanın kapsamı; gündelik hayatın genel olarak sanatta nasıl konu edildiği ile başlatılmış, ardından gündelik hayatın eleştirisi kapsamında görülen sokak sanatı örnekleri ve günümüzde sermaye sahipleri ile mücadeleye girişen bazı sokak sanatçılarından örneklerle sınırlı tutulmuştur. Bu doğrultuda çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Çalışmanın konusu ile ilgili belirtilen çerçevede literatür taraması yapılarak veriler toplanmış ve yine çeşitli sokak sanatçılarının sürdürdüğü mücadeleler incelenerek değerlendirilmiştir.

SANATTA GÜNDELİK HAYAT VE ELEŞTİRİSİ

Eski Çağlardan beri gündelik hayat kaçınılmaz olarak sanatsal anlatımın bir parçasıdır. Anadolu, Mısır, Yunan gibi medeniyetlerin gündelik kullanım eşyaları üzerinde, günlük yaşama dair kutlama, avlanma gibi sahnelere sıkça rastlanmaktadır. Günlük hayatın önem atfedilen rutinlerinin resme yansımaları 16-17. yüzyıllarda Janr ressamlarının eserlerinde de görülür. Genellikle köy hayatını ve kutlamaları konu edinen ressam Pieter Bruegel ya da ev yaşantısından sahneler resmeden Jan Vermeer gibi sanatçılar, eserlerinde günlük hayattan kesitler sunmuşlardır (Görse1). Ardından Romantik ressamlar konu olarak doğaya dönmüşler, daha sonra da Realistler Janr ressamlarının tersine sıradan insanları yüceltmişlerdir.

1 Dünya Bankası verilerine göre günümüzde dünya nüfusunun yaklaşık yarısı kentsel alanlarda yaşamakta ve bu oranın 2050'ye kadar üçte ikiye çıkması öngörülmektedir. Avrupa nüfusunun yaklaşık %73'ü şehirlerde yaşamaktadır. Bu bilgiler "Türkiye Cumhuriyeti Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı" resmi internet sitesinden "Dünya Bankası Göstergeleri" kaynak gösterilerek alınmış ve kaynakçada kaynak olarak yer verilmiştir.



GörSEL 1. Pieter Bruegel, *Köylü Dansı (Bauerntanz)*, 1568, Meşe panel üzeri yağlıboya, 131x181 cm, Kunst Historisches Müzesi, Viyana

Ancak "Sanatın Öyküsü" isimli eserinde ele aldığı şekliyle Gombrich'e (2009) göre günlük hayata olduğu gibi yaklaşan ve gerçekten ne olup bittiğini anlamaya çalışan ilk anlamlı çabayı 19. yüzyılda Empresyonistler göstermiştir. Çünkü yine yazara göre; Janr ressamı her ne kadar gündelik hayattan kesitler konu ediniyorlarsa da çoğu kent kökenli olan bu ressamlar, genellikle taşralı insanları karikatürize ederek yansıtıyorlardı. Romantik manzara resmi doğal olan ile değil pitoresk olan ile ilgileniyordu. Realistler ise yukarıda da belirtildiği gibi işçi sınıfının yaşantısına ve emeğin değerine vurgu yaparak, onu anlam olarak yükseltmeyi amaçlıyordu (GörSEL 2).



GörSEL 2. Jean-François Millet, *Başak Toplayan Kadınlar (Des Glaneuses)*, 1857, Tuval üzerine yağlıboya, 83,5x110,5 cm, Musee d'Orsay, Paris

Oysa Empresyonistler öncelikle doğanın günlük anlarına odaklanarak onu gözlemliyor, doğal değişimlere neredeyse deney yapar gibi yaklaşıyorlardı. Işığın günün saatlerine göre değişimi, mevsimlere göre doğada meydana gelen değişimler vs. öncü Empresyonist sanatçıların çalışma alanına giriyordu (GörSEL 3). Daha sonraları başta Paris olmak üzere kent yaşamı ve gündelik yaşam sahnelerine yönelen pek çok Empresyonist sanatçı, yine çevrelerinde meydana gelen günlük olayları olduğu gibi yansıtma eğilimindedirler. Gündelik hayat böylelikle 19. yüzyıl itibarıyla bir inceleme konusu olarak sanata dâhil oldu; ancak eleştirisinin sözü biraz daha sonra edilmeye başlandı. Bu eleştiri, "modern hayatla birlikte geldi" (Havası, 2019: 44).



GörSEL 3. Claude Monet, *İzlenim / Gündoğumu (Impression)*, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Musee Marmottan Monet, Paris

Sanayi Devrimi'nin ardından hızlı bir şekilde makineleşen ve nesnelere tüketim malzemesine dönüştüren kapitalist sistem, insanların kucağına çok arzuladıkları ancak zaman zaman onlarla ne yapacaklarını bilemedikleri pek çok nesne bırakmıştır. *Gündelik Hayatın Eleştirisi* incelemesinde Henri Lefebvre, gündelik

hayatın eleştirisinin modern hayatın insanlara sunduğu yeni nesnelere hızlı kabulünün yarattığı uyumsuzluk ve yabancılaşma ile başladığını belirtir. Lefebvre'in bu konuda üzerinde durduğu sanatsal örneklerden biri Charlie Chaplin'in "Şarlo" karakteridir. "Şarlo, ilk filmlerinde nesnelere kavgaya girişir" (Lefebvre, 2013: 17). Nesnelere bir türlü baş edemeyen bu biraz beceriksiz karakter, Lefebvre'e göre bir ters imgedir. "Burjuva dünyası, makineleri ve makine-insanları nasıl zorlukla üretiyorsa, kurala uymayan insanı da üretir. Kendi ters imgesi olan "serseri"yi üretir" (Lefebvre, 2013: 17). Öyle görünüyor ki Şarlo karakteri gündelik hayatın eleştirisini sanat yoluyla izleyiciye aktarırken, iki özelliği göze çarpmıştır. Birincisi, yaratılan bu uyumsuz karakter, sistem eleştirisinin kendisi olarak vücut bulması, nesne ve nesnelere kurulan insan ilişkisinin kendisinden sonraki yıllarda sanatın hemen tüm dallarını etkileyecek bir konu olarak yükselişe geçeceğini muhtulamıştır. İkincisi de sanatta gündelik hayatın eleştirisinin içinde mutlaka ironi ve mizah barındırıldığına ilişkin bir anlatım dili yaratmış olmasıdır. Dolayısıyla mizah, konunun teoriye dökülmesinden de önce gündelik hayata ilişkin eleştirilerde bulunmuştur. Honore Daumier'nin konusunu yaşadığı dönemin günlük siyasi olaylarından alan eleştirel çizimleri (Görsel 4), Ludwig Meidner'ın dünyanın sonu üzerine geliştirdiği distopik kent resimleri (Görsel 5) ve özellikle 19. yüzyılda karikatür dergilerinin Avrupa'da yükselişe geçmesi konuya ilişkin örnek oluşturmaktadırlar.



Görsel 4. Honore Daumier, *Tanıklar/ Savaş Konseyi (The Witnesses/ The War Council)*, 1872, Kâğıt üzerine taş baskı, 28,5x23,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Görsel 5. Ludwig Meidner, *Kıyamet Manzarası (Apokalyptische Landschaft)*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 95,5x80,33 cm, Lacma/ Los Angeles County Museum of Art Angeles, Los Angeles

Ancak özellikle Modernizm'in gündelik hayata yerleştirdiği nesnelere ve özne ilişkisinin yarattığı ve "popüler kültür" adı verilen kavram ile sadece mizahta değil, sanatın hemen her alanında eleştiri ve ironinin dozu 20. yüzyıldan günümüze kadar artarak devam etmiştir. Bu konuda Fiske (2012); "gündelik yaşam popüler kültür pratikleri tarafından oluşturulur" (aktaran Gök ve Aydın, 2020: 234) demektedir. Böylelikle; Dada, Sürrealizm, Pop Art, Cobra, Sitüasyonistler, Fluxus gibi sanatsal hareketler gündelik yaşamı kaçınılmaz olarak sarmalayan bu popüler kültür pratiklerini eleştiri yoluyla irdeleyerek sanatın pek çok alanında konu edinmişlerdir.

Yaşanılan dönemin siyasal yapısı ve buna bağlı olan ekonomik, kültürel, felsefi gelişmeler gündelik hayata dair her şeyi (gündelik hayat pratiklerini) doğrudan etkilediği için, kuşkusuz sanatın bunun dışında kalması pek mümkün olmamıştır. Özetle yukarıda bahsedilen sanatsal hareketler ve günümüzde de pek çok sanatçının gündelik hayata dair nesne, durum, işaret/gösterge vb. sıradan

şeyleri anlamaya çalışmaları ve eleştirmeleri aynı zamanda politik bir eylem sayılabilir. Çünkü "gündelik hayatın beslendiği siyasi, bürokrasi ve ideoloji gibi faaliyetler kendisini... ve üretilen sanat ürününü veya dilini kaçınılmaz olarak... politikleştirir" (Gök ve Aydın, 2020: 234). Bunda yine 20. yüzyıl da gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçları sayesinde dışarıda olan biten her şeyin günlük hayata doğrudan etki etmesinin payı büyüktür. İnsanlar, 1969'da Neil Armstrong aya ayak basarken, ona evinin oturma odasındaki televizyondan eşlik edebilmiş, Nick Ut'un Vietnam Savaşı sırasında çektiği ikonik fotoğraf yayınlandığında savaşın gerçek ve çirkin yüzüyle yüzleşerek savaş karşıtı gösteriler yapmıştır (Görsel 6). Hatta aynı yıllarda The Beatles grubunun üyeleri ile birlikte saç uzatıp geniş paça pantolon giyen milyonlarca genç, John Lennon'a "biz artık İsa'dan daha popüleriz" dedirtmiştir (Cleave, 1966).



Görsel 6. Nick Ut, *Napalm Kızı (Napalm Girl)*, 1972, Fotoğraf

Sayfalarca çoğaltılabilecek bütün bu örnekler popüler kültürün kitle iletişim araçlarıyla insanların hayatına nasıl doğrudan müdahale edebileceğini, etrafta olup biten gelişmelere hızlı erişimin; genel dünya görüşlerinden, siyasi fikirlerine, kullandıkları eşyalardan saç biçimlerine, yani gündelik hayata ilişkin her şeye ama her şey etkisini açıkça göstermektedir. Sanat da kaçınılmaz olarak bu doğrudan etkileşimden üzerine düşen payı fazlasıyla almış ve almaktadır.

KENTSEL MECRALARDA SOKAK SANATI

Richard Huelsenbeck, Dadaist Manifesto'da "Dada, burjuvazinin kavramsal dünyasının bilinçli olarak alt üst edilmesidir! Dada, devrimci proletaryanın yanındadır! Kahrolsun Sanat!" diye haykırdığında sanat dünyasında hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını sinyalini vermiştir. Öte yandan Ludwig Meidner: "Hepimiz, kaderleri sanat istifçisi burjuvaların iki dudağı arasında olan dilenciler gibi değil miyiz?" diye sorarak sanatçıları öz eleştiriye davet etmiştir (Artun, 2015: 110-112). Gerçekten de hiçbir şey eskisi gibi olmamıştır, çünkü ilk kez sanatı üretenler aynayı kendilerine tutmuş, o güne kadar sanatın özgürce üretilmesi önünde bulunan tüm engellere karşı ses çıkarmışlardır. Kuralların olduğu yerde özgürce sanat yapılamayacağı ve bu yüzden o güne kadar kurum, kişi, mekân olarak sanatın üretim ve tüketim süreçlerinin içinde ne varsa yıkılmalı, yeni ve kurlsuz bir sanat ortamı oluşturulması belirtilmiştir. Bu noktada Richard Huelsenbeck'in "Kahrolsun Sanat!" ile ne anlatmak istediği apaçık anlaşılır hale gelir. Bu ifade ile görünen o ki; sanat ölecek ve küllerinden yeniden doğacaktır.

Dada Hareketi'nin Berlin-Zürich hattında ortaya çıkışı tesadüf değildir. "Birinci Dünya Savaşı öncesinin ruhunu yansıtan Fütürizmin, modernliğin savaşıyla yücelmesine ilişkin bir heyecan uyandırdığı söylenebilir. Savaş sonrasına ait Dada ise, savaşın dehşeti karşısında modernliğin, uygarlığın ve giderek sanatın iflasını ifade eder" (Artun, 2015: 116). Savaş sonrasının derin hiçlik duygusu, sanatçıların yüksek sanat olarak görülen burjuva sanatının her tür üretim ve tüketim biçimine tepki duymayı ve reddetmeyi beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla sergileme ya da üretimin sunulacağı "mekân" artık alışla geldiği halinden çok farklı şekillere bürünmüştür. Berlin ve Münih'teki çeşitli kafelerde başlayan Dada Hareketi, giderek bir tiyatro sahnesinden, metruk bir binanın bahçesine, duvarlardan, tren istasyonlarına kadar kentin tüm mekânlarına yani sokağa taşmış gündelik hayata karışmıştır. Artık, o yıllara kadar alışla gelmiş sanatsal üretim biçimlerinden çok içinde daha çok provakatif denilebilecek bir eylem barındıran performanslara, kitle iletişim araçlarının içine sızan kolaj, reklam, karikatür gibi ifadeler ve şiir ya

da kalabalıkta okunan bildiri gibi yazınsal türlere evrilen bir sanatsal üretimden bahsetmek mümkündür. Dada'dan sonra sokak, yukarıda sayılan bütün bu eylemleri içinde barındıran sanatsal ifadenin vücut bulduğu mekânın ta kendisine dönüşmüştür.

Kuşkusuz sokak, kent ve orada yaşayanlar için her daim bir mücadele alanını temsil etmektedir. Dada Hareketi her ne kadar sokağı sanat için meşru bir hale getirdiyse de mural, grafiti gibi sokaktan gelen özgür ifade biçimlerinin geleneği çok daha eskilere dayanmaktadır. Dolayısıyla, Dada Hareketinin sanatsal ifadeyi tüm mekânlara yaygın bir özgürlük ortamı sağlamış olduğu tarihsel bir gerçek olmakla birlikte, sokak sanatının ortaya çıkmasında savaş sonrası yeniden şekillenen kentlerin ve kentlilerin bu yeni kent mekânla kurdukları ilişkinin payı da büyüktür. Özellikle 80'li yıllarla birlikte; "Modernizm etkilerinin iyiden iyiye terk edildiği, kent mekânlarının paylaşımı ve idaresinin devlet elinden yavaş yavaş özel işletmelere devredildiği, popüler kültürün küreselleşme ile dünyanın her yerine yayıldığı, Neoliberal ekonomik süreçlerin yaşandığı, Postmodern olarak da adlandırılan bir döneme" (Havası, 2019: 54) geçilmiştir.

Bu sürecin bir getirisi olarak, reklam, pazarlama, markalaşma ve moda gibi kavramlar her alanda olduğu gibi kentlerin de gündemine girmiştir. Kent meydanlarına kurulan alışveriş merkezleri, bina cephelerini süsleyen dev markaların afişleri, reklam panoları, market ve restoran zincirleri gibi pek çok uyararla kuşatılan kentler ve gündelik yaşam sarsıcı bir değişime uğramıştır. 80'li yıllarla birlikte işgal edilen tek şey kentler ve gündelik hayat değildir. Sanat da sermayenin kuşatmasından nasibini almış, yukarıda geniş yer verildiği şekilde Dada Hareketi ve ardından 60'lı 70'li yıllarda avangart ve özgürlükçü bir ifadeye bürünen sanat, 80'lere gelindiğinde şirket sponsorluklarına, marka yaratmak peşinde olan pek çok mecraya kendini bırakmak zorunda kalmıştır. Sonuç olarak Sokak Sanatı; "genel bir tabir ile reklam verenler ve büyük kuruluşlar tarafından satın alınmış alanları geri almak ya da bu alanların dinamiklerini birtakım görseller kullanarak değiştirmek olduğu söylenebilir" (Karaaslan, 2008: 19).

TAKTİKSEL GİRİŞİMLER VE KARŞI TAKTİKLER OLARAK SOKAK SANATI

Ünlü Fransız düşünür Michel de Certeau gündelik hayat pratikleri üzerine çalışan çağdaş pek çok düşünürden farklı olarak "sıradan insanların gündelik hayat operasyonlarını keşfetmeye çalışmaktadır" (Deniz ve Kentel, 2016: 749). Şehir plancıları, kural koyucular ve sermaye sahipleri tarafından şekillendirilen kent, kuş bakışı ve makro ölçekten neyin nerede olması gerektiğini belirlemektedir. Oysaki kentin gündelik hayat pratiklerini en iyi orada yaşayanlar deneyimlemektedir. Makro ölçekten mutlaka oradan geçmesi gerektiği düşünülen bir yol, mikro ölçekten bakıldığında o bölgede yaşayan sakinler için belki de hiç kullanılmayabilir. Certeau'ya göre bu noktada mahalle sakinleri kestirme bir yol belirleyerek, planlamanın dışında gündelik hayatı pratikleştiren bir taktik geliştirmiş olurlar. Şu hâlde yine düşünürü göre; bireyler yani söz gelimi bir mahallenin sakinleri, bir sokağın yerleşenleri üst mekanizmaların (kural koyucuların ya da stratejinin) sandığı ya da kabul etmek istediği gibi hiç de pasif, etkisiz ya da disipline edilebilir değillerdir.

Tam da bu noktada sokak sanatının doğuşu sayılan grafiti (duvar yazısı), II. Dünya Savaşı sonrası büyük kentlerde savaş karşıtı bir propaganda olarak boy göstermekle birlikte, tıpkı Berlin Duvarı üzerinde görülen örnekleri gibi bir varlık göstergesi, kendini ifade aracıdır. 80'li yıllardan itibaren neoliberal politikalarla birlikte değişen kentlerin, kırdan yeni bir göç dalgasına maruz kalmasıyla adeta kent yönetimi ve kent sakinleri arasında kartlar yeniden dağıtılmıştır. Kentlerin bu yeni sakinleri; göçmen, azınlık veya işgalci gibi ayrıştırıcı birtakım kimliklerle yaftalanmış ve yeni geldikleri kent ve beraberinde getirdikleri kır kültürü arasında bir ara kültür yaratmışlardır. Bu yeni kültür söz gelimi Türkiye'de "arabesk" olarak adlandırılmış, müzikten yemek kültürüne büyük kentlerdeki bütün gündelik alışkanlıklara sirayet etmiştir. 80'ler dünyasına bakıldığında Amerika ve Avrupa'da benzer göçmen etkileşimlerinin yaşandığı görülür.

Böylelikle, bu dönemden itibaren sokak sanatının sadece duvar yazısı olmaktan çıkıp, performans, müzik, dans, resim gibi kent alanlarına çeşitli müdahalelere dönüşerek, etkinlik alanının çok daha fazla genişlediği söylenebilir. Böylece gündelik hayatın eleştirisi doğrudan gündelik hayatın yaşandığı mekân olan sokağa, stratejinin açığından faydalanan taktiksel bir eylem olarak yansımış ve sanattan beslenen bir ifade biçimine dönüşmüştür. "Bugünkü "söz", güçlü olanlara, sermayedarlara, silah sahiplerine, medya kartellerine ait olabilir; ancak küçük ve sıradan insanların her zaman "sözü ele geçirme" ve hayatı değiştirme potansiyelleri vardır" (Deniz ve Kentel, 2016: 760). İşte sokak sanatı bu güdülenmeyle potansiyel değişikliklere yol açabilecek bir karşı tavır olarak uzun süredir varlığını sürdürmektedir.

Bu üretim biçimi varlık göstermeye başladığından beri; hızlı, protest, sanatsal estetiği öncelleyen ve sokak sanatçıları tarafından kimlikleri bilinmeden devam etmiştir. Ancak "grafiticileri sanat dünyasına ilk lanse eden, 1981-85 arasında faaliyet gösteren Fun Gallery olmuştur" (Gökova, 2020: 99). "Bu galeri; sanat ortamlarına daha aşına ama sokakta da izini bırakan Kenny Scharf, Keith Haring, Jean Michael Basquiat gibi isimlerin yanı sıra grafitinin öncü isimlerinden Fab 5 Freddy, Lee Quinones, Dondi, Lady Pink ve Futura'ya sergilerinde yer vermiştir" (Ayrıal, 2014: 12 aktaran Gökova, 2020: 99).

Öyle ki, Keith Haring 1987'de House of Checkingpoint Charlie tarafından Berlin duvarının Batı tarafını boyamak üzere davet edilmiştir (Artan, 2012). Bu devlet eliyle bir sokak sanatçısına alan sağlanması açısından ilgi çekici ilk gelişmelerden biridir. Ayrıca sanatçı Andy Warhol'un "fabrika"sından etkilenerek "Pop Shop" isminde bir dükkân açmıştır (Artan, 2012). Mağazanın içindeki her şeyin satışa açık olması nedeniyle sanatçının bu ticari tutumu, o günün bazı sanat çevrelerince çok eleştirilmiştir. Aynı şekilde Jean Michel Basquiat; kariyerine Manhattan sokaklarında "siyahi topluma yapılan ayrımcılığı politik duruşuyla ve kendine has tarzıyla" (Seçen, t.y.) eleştirerek başlamışken, eleştirmenler ve galeriler tarafından keşfedilmesi kariyerini bir yıldız ressam olma yolunda değiştirmiştir. Andy Warhol ile tanışması ve birlikte çalışması ise onu iyiden iyiye popüler hale getirmiş, yaşadığı dönemde adı yeni Dışavurumcu sanatçılarla birlikte anılmıştır.

Günümüzde sokak sanatçılarının en çok kullandığı tekniklerden biri olan şablon tekniğinin öncüsü kabul edilen ve Banksy'yi etkilediği düşünülen Blek Le Rat ve Futura gibi sanatçılar da sokaklardan galerilere ve sermaye sahipleriyle iş birliği kurdukları gerekçesiyle dönem dönem sokak sanatçıları ve radikal grafiticiler tarafından eleştirilen sanatçılardan olmuşlardır. Futura; "80'lerde punk grubu The Clash ile hem tasarım hem de performans anlamında ortak çalışmalarda bulunmuş, ünlü şirketlere (Nike, Recon vb.) de tasarımlar yapmıştır" (Gökova, 2020: 100).

Bugün, David Choe, Banksy, Retna, Shepard Fairey gibi üne kavuşan sokak sanatçılarının servetleri milyon dolarları aşmakta, sanat koleksiyonerleri müzayedelerde bu sanatçıların işlerini satın alabilmek için birbiriyle yarışmaktadır. Bütün bu anlatılanlar kent ve gündelik hayat eleştirisinin en özgürce yapıldığı, daha önemlisi de *Certeau*cu bir taktik ve özgürlük alanı yaratmaya yönelik en sağlam kalelerden biri gibi görünen sokak sanatının bile kapitalist sermaye düzenine yenik düştüğünü gösterir niteliktedir (Havası, 2019: 58-59). Her şeye rağmen sanatçılar; sermaye ya da çeşitli güç odakları tarafından maruz kaldığı bu kuşatmaya karşı bir "karşı duruş" da geliştirmektedir. Örneğin; Banksy 2018'de Londra'nın Sotheby's isimli ünlü müzayede salonunda "karşı taktik" olarak bir eylem gerçekleştirmiştir. Sanatçının ünlü "Kırmızı Balonlu Kız" (Girl With Baloon) resmi satıldıktan hemen sonra, çerçevenin içine sanatçı tarafından yerleştirilen bir kâğıt öğütücü tarafından parçalanmıştır (Görsel 7). Eser parçalandıktan sonra ismi "Çöpteki Aşk" (Love is in the Bin) olarak değiştirilmiştir.



Görsel 7. Banksy, *Kırmızı Balonlu Kız (Girl With Balloon) / Çöpteki Aşk (Love Is In The Bin)*, 2018, Pano üzerine monte edilmiş tuval üzerine sprey ve akrilik boya, sanatçı tarafından çerçevelenmiştir. Çerçeve içindeki uzaktan kumandalı parçalama mekanizmasıyla müdahale edilmiştir. Çerçeve dahildir, 142x78x18 cm, Sotheby's Eliyle Özel Koleksiyon

Bir başka benzer eylem Banksy'den de önce, Berlin'in ikon haline dönüşmüş Kreuzberg Grafitilerinin yaratıcıları Lutz Henke ve Blu'nun bu simge eseri siyaha boyayarak yok etmesi ile de gündeme gelmiştir (Görsel 8 ve 9). 2014 yılında gerçekleştirdikleri bu eylemi neden yaptıklarına dair blog sayfasında bir yazı paylaşan Lutz Henke: "Duvar Resimleri, rehberli sokak sanatı turlarının hac yeri, sayısız tebrik kartı, kitap kapağı ve plaket için fotoğraf fırsatı olarak bu gerçeklikte istemsizce yerini aldı. Şehir, ne yazık ki pazarlama kampanyaları için direniş estetiğini kullanmaya başladı" diyerek Berlin şehrinin turizm ve pazarlama adına gerçekliğini yitirşini ve içi boş bir müzeler ve grafitiler şehrine dönüştürölmek istendiğini eleştirmektedir (The Guardian, 2014).



Görsel 8-9. Lutz Henke ve Blu, *Kreuzberg Grafitileri*, 2002-2008, Grafiti, yaklaşık 1000 m²lik alan, Berlin

İtalyan sokak sanatçısı Blu ise bu eylemden iki sene sonra kendi ülkesinde başka bir "varoluş için yok ediş" hikayesine karışmıştır. "Street art: Banksy & Co." başlıklı sergiye sponsor olan özel sanat kurumları Genus Bononiae ve Arthemisia Group tarafından izinsiz şekilde sokak eserlerinin yerinden sökülmesi ve içlerinde Blu'nun bazı resimlerinin de olması üzerine sanatçı; yirmi yıl boyunca Bologna kentinin duvarlarına yaptığı bütün resimleri griye boyamıştır (Görsel 10).



Görsel 10. Blu, *Bologna Grafitileri'ni griye boyadığı eylem sırasında çekilen fotoğraf*, 2016, Bologna

SONUÇ

1970'lerden sonra kentlerin gelişimi/değişimi ve sanatın kent sokaklarına inip özgürleşmesi; gündelik hayatının büyük çoğunluğunu artık kentte geçiren sanatçı ya da kendini kent içinde "öteki" olarak nitelendiren sosyo-kültürel gruplar için yeni bir ifade alanı yaratmıştır. Sanatta gündelik hayatın doğrudan anlatımı bile, mekân- zaman- eylem- kimlik- kültür gibi pek çok kavram hakkında bilgi verip gündelik hayat üzerinden sosyolojik, sanatsal hatta bireysel ya da toplumsal birçok okuma yapılmasına olanak sağlamaktadır. Gündelik hayatın eleştirisi ise olağan akışı bir anlık durdurup, o ana kadar olan sürecin doğruluğu ya da mevcut durumu hakkında bir sorgulama yapılmasına zemin hazırlar. Kent içinde sınırlar çizmemiz doğru mudur? Kural koyucuların uyguladığı her kural mantıklı mıdır? Mekân olarak kentte yaşayan ve o mekânı paylaşan her bireyin o mekân hakkında söz söylemeye hakkı yok mudur? Gündelik kent yaşamı içinde bu soruları sorduran güdü olan eleştiri, doğası gereği sanat ile ifade bulma eğilimindedir. Sanatçıların mekân olarak kenti seçmesi ya da kent içinde doğallıkla sanatın belirmesi tesadüf değildir. 80'ler ve sonrası özgür bir alana dönüşen sokak sanatı bu anlamda gündelik hayatın eleştirisini özgün ve bağımsız bir şekilde yapmayı başarmıştır.

Ancak yukarıda da bahsedildiği şekilde, sermaye sanatın her alanını ele geçirdiği gibi, özgür ve özgün bir alan sayılan sokak sanatını da es geçmemiştir. Büyük şirketler, anlı şanlı müzeler, ünlü küratörler son yıllarda "sanatın desteklenmesi" adı altında adeta bu asi sanatsal dışavurumu ehlileştirmeye çalışmaktadır. Oysa görülmektedir ki; gündelik hayatın sanat yoluyla eleştirilmesi organik bir şekilde yoluna devam etmekte, gerekirse de özgürlüğünü değil kendisini feda etmektedir. Araştırma boyunca, Michel de Certeaucu taktik ve karşı taktiklere benzetilen bu süreç, sanatın ve sermayenin hem çatışması hem birbiri ile yol alması ve sürekli birbirlerinin bıraktığı çatlaklardan sızarak karşı tarafa yeni bir mücadele alanı sunması açısından ilginçtir. Gündelik hayatın eleştirisi bakımından ise bu süreç, sanatın dizginlenemez ve ehlileştirilemez olduğu konusunda umut vadetmektedir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

1. yazar %50, 2. yazar %50 oranında katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

Artan, E. Ç. (2012). *Sokaklar ve yeni sanat pazarı: Keith Haring'in evreni*. Sanat Blog. <http://www.sanartblog.com/sokaklar-yeni-sanat-pazari-keith/> (23.02.2022).

Artun, A. (Ed.). (2015). *Sanat manifestoları avangard sanat ve direniş* (K. Özsezgin vd., Çev.). İletişim Yayınları.

Cleave, M. (1966, 4 Mart). *How does a beatle live? John Lennon lives like this*. London Evening Standard. <http://www.beatlesinterviews.org/db1966.0304-beatles-john-lennon-were-more-popular-than-jesus-now-maureen-cleave.html> (05.04.2022).

Deniz, A. Ç., Kentel, F. (2016). De Certeau: Operasyonlar, strateji, taktik ve kent. *Tarih Okulu Dergisi*, 9(25), 747-761. <http://dx.doi.org/10.14225/Joh888>

Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın öyküsü* (Ö. Erduran ve E. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.

Gök, M., Aydın, S. (2020). Gündelik hayat bağlamında dönüşen sanat. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 229-246.

Gökova, H. (2020). Sokak sanatında üsluba dair yorumlar ve muhalif boyut. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 23, 97-107. <https://doi.org/10.17484/yedi.620033>

Havası, E. B. (2019). *Kentsel mekânda ayırışmanın gündelik hayata ve kişisel sanat pratiğine etkisi* [Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi].

Karaaslan, E. (2008). *Alt-kültürler ve sokak sanatı* [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi].

Kırış, E. (2019). Fransız Sosyoloji'sinde gündelik hayat çalışmaları. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5(9), 131- 145. <https://doi.org/10.25306/skad.538256>

Lefebvre, H. (2013). *Gündelik hayatın eleştirisi I* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.

Seçen, İ. (t. y.). *Jean-Michel Basquiat: Çağdaş sanatın aykırı dahisi. İyi ki görmüşüm.* <https://iyikigormusum.com/sanatin-aykiri-dahisi-basquiat> (24.02.2022).

The Guardian. (2014). *Why we painted over Berlin's most famous graffiti/ Lutz Henke, co-creator of the Kreuzberg Murals.* The Guardian News. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals> (24.02.2022).

Türkiye Cumhuriyeti Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı. (2018). *Dünya Bankası Göstergeleri.* <https://cevreselgostergeler.csb.gov.tr/kentsel---kirsal-nufus-orani-i-85670> (05.04.2022).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Pieter Bruegel, *Köylü Dansı (Bauerntanz)*, 1568, Meşe panel üzeri yağlı boya, 131x181 cm, Kunst Historisches Müzesi, Viyana. <https://www.khm.at/objektdb/detail/331/?offset=27&lv=list> (18.04.2022).

Görsel 2: Jean-François Millet, *Başak Toplayan Kadınlar (Des Glaneuses)*, 1857, Tuval üzerine yağlıboya, 83,5x110,5 cm, Musee d'Orsay, Paris. <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/des-glaneuses-342> (18.04.2022).

Görsel 3: Claude Monet, *İzlenim/Gündoğumu (Impression)*, 1872, Tuval üzerine yağlıboya, 48x63 cm, Musee Marmottan Monet, Paris. <https://www.marmottan.fr/notice/4014/> (18.04.2022).

Görsel 4: Honore Daumier, *Tanıklar/Savaş Konseyi (The Witnesses/ The War Council)*, 1872, Kâğıt üzerine taş baskı, 28,5x23,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/364214?ft=daumier+witnesses&offset=0&rpp=40&pos=2> (18.04.2022).

Görsel 5: Ludwig Meidner, *Kıyamet Manzarası (Apocalyptische Landschaft)*, 1913, Tuval üzerine yağlı boya, 95,5x80,33 cm, Lacma/Los Angeles County Museum of Art Angeles, Los Angeles. <https://collections.lacma.org/node/2234080> (18.04.2022).

Görsel 6: Nick Ut, *Napalm Kızı (Napalm Girl)*, 1972, Fotoğraf. <https://aboutphotography.blog/blog/the-terror-of-war-nick-uts-napalm-girl-1972> (18.04.2022).

Görsel 7: Banksy, *Kırmızı Balonlu Kız/Çöplükteki Aşk (Girl With Balloon/ Love is in the Bin)*, 2018, Kanvas üzerine spreysel boya ve akrilik, 142x78x18 cm, Sotheby's eliyle özel koleksiyon. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-evening-auction-2/love-is-in-the-bin-2> (18.04.2022).

Görsel 8: Lutz Henke ve Blu, *Kreuzberg Grafitileri*, 2002-2008, Grafiti, yaklaşık 1000 m²lik alan, Berlin. Culture Trip. <https://theculturetrip.com/europe/germany/berlin/articles/the-myth-about-berlins-street-art/> (18.04.2022).

Görsel 9: Lutz Henke ve Blu, *Kreuzberg Grafitileri*, 2002-2008, Grafiti, yaklaşık 1000 m²lik alan, Berlin. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals> (18.04.2022).

Görsel 10: Blu, *Bologna Grafitileri'ni griye boyadığı eylem sırasında çekilen fotoğraf*, 2016, Bologna. Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/blu-destroys-bologna-street-art-448658> (18.04.2022).

öğr. gör. coşkun türk (sorumlu yazar|corresponding author)
muğla sıtkı koçman üniversitesi, bodrum güzel sanatlar fakültesi, grafik bölümü
coskunturk@mu.edu.tr orcid: 0000-0001-6258-4206

KURUMSAL KİMLİK KILAVUZU NEDİR? KOÇ HOLDİNG KURUMSAL KİMLİK KILAVUZUNUN İNCELENMESİ

araştırma makalesi|research article
başvuru tarihi|received: 30.06.2022 kabul tarihi|accepted: 29.07.2022

ÖZET

Çalışma, alanında uzman kişilerce belli bir strateji ve teknik ile tasarlanan kurum kimliği kılavuzunun doğru ve etkili kullanımının ne derece önemli olduğunun vurgulanması amacıyla hazırlanmıştır. Çalışmada yöntem olarak nitel araştırma yapılmış, toplanan veriler Koç Holding kurumsal kimlik kılavuzu üzerinden incelenerek yorumlanmıştır. Bu çalışma ile kurumsal kimlik kılavuzunun üretiminden önce kurum veya marka için doğru kurumsallaşma ve kurum kimliği oluşturulması ve bu kavramların öğrenilmesi gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Değerlendirme ve yorumlama sonucunda, günümüz dünyasının gelişen iletişim ağları sayesinde kurumsallaşma ve kurumsal imaj kelimelerinin ne derece önem kazandığı net bir şekilde görülmüştür. Kurum kimliği kılavuzunun marka veya kurum açısından değiştirilemez temel parçaları barındırdığı ortaya çıkmıştır. Bu temel parçalar marka veya kurumun iletişim dilini belirlemektedir. Kullanılan iletişim dili evrensel nitelikte olup tıpkı bir anayasa gibi değiştirilemez özelliklere sahiptir. Kurumsal kimlik kılavuzunun temsil ettiği firmanın niteliklerini uygulamalarda ne kadar iyi yansıtabiliyorsa o kadar başarılı ve güçlü olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelime: Kurum Kimliği Kılavuzu, Marka, Kurumsallaşma, Logotype, İletişim

WHAT IS A CORPORATE IDENTITY GUIDEBOOK? THE ANALYSIS OF KOC HOLDING CORPORATE IDENTITY GUIDEBOOK

ABSTRACT

The privilege of using a corporate identity guidebook created by professionals using proper strategy and true techniques is highlighted in the study. Qualitative research has been used as a method, and the collected data were interpreted using analytical methods on Koç Holding corporate identity guidebook. The study indicates the necessity of creating corporate identity and institutionalization and well understanding these notions before producing the corporate identity guidebook. As a result of the evaluation and interpretation, it is clearly seen that corporate identity and institutionalization notions have become more important in today's developing network. The corporate identity guidebook has irrevocable fundamental principles that determine the communication methods of the brand and/or corporation. These communication methods are universal and unalterable. In conclusion, the necessity of institutionalization is unavoidable in today's professional life. Consequently, the proficiency of a corporate identity guidebook that reflects the corporation's true characteristics directly reflects the company's success in the market.

Keywords: Corporate Identity Guidebook, Brand, Institutionalization, Logotype, Communication

GİRİŞ

Bir kurumun veya markanın birincil amacı tüketicisinin zihninde yer almak ve onunla bağ kurmaktır. Bu bağın en temel yapı taşı kurumsal kimlik kılavuzudur. Kurumsal kimlik kılavuzundan bahsedebilmek için öncelikle bir kurum olma anlayışından, kurumsallıktan ve kurum kimliğinden başlamak gerekmektedir. Mehmet Ak kurum kimliğini "bir firmanın, ürünün, hizmetin ismi, logosu, firmanın dış görüntüsünden, çalışanların kıyafetlerine, firmanın dekorasyonundan, reklam ya da halkla ilişkiler faaliyetlerinde kullandıkları mesajlara kadar kapsayan bir yelpaze" (1998: 18) olarak nitelendirilmiştir. Ayla Okay ise "kurum kimliği kurumsal dizaynın yanı sıra; kurumsal davranış, kurumsal iletişim ve kurum felsefesinden oluşmaktadır. Bu unsurların işletmeye uygun kullanılması ise o kurumun kimliğini oluşturmaktadır" (2000: 38) şeklinde görüş bildirmiştir.

Marka veya kurumların tüketici veya karşı taraf ile iletişim kurma yolunun kurumsal kimlikten geçtiğini kabullenmek gerekmektedir. Yukarıda anlatılan ve kapsamı bu denli yüksek olan bir değeri korumak kolay değildir. İşte bu nedenle kurumsal kimlik kılavuzu bir kurumun vazgeçilmez ve değişmez temel yapı taşıdır. Başka bir deyişle kurumsal kimlik kılavuzu bir kurumun veya markanın kurum kültürünü, felsefesini ve davranış biçimini koruyan bir nevi anayasa kitabıdır. Kurumun hangi ortamda hangi dili konuşacağını ve nasıl iletişim sağlanacağını belirleyen yasaları içerisinde barındırır.

Bu çalışmanın amacı kurum kimliği kılavuzunun önemini ortaya çıkarmaktır. Çalışma kapsamında kurumsal kimlik kavramının ne olduğu, kurum-kuruluş veya bir marka için gerekliliği üzerinde durulmuş, örnek bir kılavuz üzerinden açıklamalarda bulunulmuştur. Araştırmada nitel analiz yöntemlerinden doküman incelemesi ve betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Literatür taraması yapılarak çalışma sınırlılıkları kapsamında kurumsal kimlik kılavuzu içeriği hakkında veriler toplanmıştır. Bu araştırma kapsamında örneklem olarak Koç Holding kurum kimliği kılavuzu seçilmiş ve seçilen bu örneklem üzerinden analiz ve değerlendirmeler yapılmıştır.

Bir Kavram Olarak Kurumsal Kimlik

"Kurumsal kimlik alanının çok disiplinli doğası, kurumsal kimliğin çok farklı tanımlarının yapılmasına yol açmıştır" (Hepkon, 2003: 177). Kurumsal kimlik, herhangi bir firma, kurum, kuruluş, vakıf veya bunun benzeri yapıların bulunduğu yerdeki imajını, duruşunu, konumunu belirten veya onları temsil eden kavram/olgudur. Bir kurumun kendisini temsil etme biçimlerinin bütünü, o kurumun kimliğini oluşturur. "Kurumun kendisini temsil ederken nasıl algılanacağına yön veren aktivitelerin bütünü ise kurumsal kimlik süreci olarak tanımlanmaktadır" (Topçu, 2017: 58). Başka bir tanıma göre ise, "kurumsal kimlik, bir kuruluşun kim olduğunun, ne yaptığının ve nasıl yaptığının görsel ve davranışsal sunumudur" (Büyükbaykal, 2012: 62). Kurumsal kimlik temsil ettiği kurumun görünen yüzüdür. Ait olduğu firmanın rakiplerine karşı ya da iletişimde olduğu tüm bileşenlere kendini ifade şeklidir. Kurumsal kimlik ne kadar güçlü ve kendisini doğru aktarabiliyor ise o kadar başarılıdır.

Kurumsal kimliği, kurumun üzerine giydiği kıyafete, taktığı kravata, cebine iliştirdiği mendile, boynuna doladığı atkıya ya da şortunun altına giydiği sandalete benzetmek mümkündür. Kıyafete gösterilen özen, titizlik ve alaka firmanın tarzını oluşturur. Kurumun dışarıdan görmek istediği saygınlık, itibar ve prestij bu tarz ile doğru orantılıdır. Başarılı ve özenli bir tarza sahip olmak kurumun fark yaratma güdüsünün bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Neden Kurumsal Kimlik?

Günümüz dünyasında kurumsal kimlik, bir kurum veya kuruluş için olmazsa olmazlardandır. Günlük hayatın büyük karmaşası ve görsel kirliliği içerisinde var olabilmek, insanları esir almış milyonlarca renk ve tipografi arasından sıyrılıp çıkabilmek, göze çarpmak, ayırt edici niteliğe ulaşmak oldukça zor görünmektedir. Fakat bu zorlukları aşmak, doğru kurgulanmış ve tasarlanmış bir kimlikle mümkün olabilir. Kurumsal kimlik tasarım aşaması uzun ve zorlu bir süreçtir. Bu süreç, alanında uzmanlaşmış profesyonel grafik tasarımcılar

tarafından yürütülmelidir. Süreci, tasarımcının yürüttüğü ciddi bir operasyon olarak tanımlamak abartı olmayacaktır. Bu iş, bilgi ve yüksek tasarım becerisinin yanında tecrübe ve iyi bir analiz yeteneğine de sahip olmayı gerektirmektedir.

Bir kurum veya markanın birincil amacı tüketicisinin zihninde yer edinebilmek ve markaya aidiyet ile bağlılık yaratmaktır. "Bir firmanın, yaptığı işin ya da kısaca bir markanın en etkili bir biçimde algılanmasında ve hedeflenen çevreler üzerinde saygınlık kazanmasında görsel kimliğin birçok yararı vardır" (Karsak, 2008: 170). Başka bir ifadeye göre ise "kurumların amaçlarına ulaşabilmeleri ve talep edilebilirliklerini arttırmaları, değer zincirinde farklılıklar oluşturmalarına ve olumlu kurumsal imaja sahip olmalarına bağlıdır" (Şişli ve Köse, 2013: 185). Bu amaçtan yola çıkarak tasarlanan kurumsal kimlik, firmanın yüzünü her alanda mümkün olan en iyi şekilde ve doğru temsil etmelidir. Sevil Uzoğlu'nun "kurumlar, her şeyden önce kişilerin karşısına çıktıkları görüntüleriyle anılmaktadır" (2001: 338) sözüyle görünenin önemi vurgulanmaktadır. Temsil edilen kurum ve temsil edilen yüz kurumsal kimlik olarak düşünülecek olursa küçük bir örnekle açıklanabilir. Heavy Metal müzik seven hatta hayatını bu tarzda yaşayan bir kişiyi ilk karşılaşmanızda takım elbiseli, beyaz gömleklili, ipek kravatlı bir şekilde görmek, size o kişinin gerçek kişiliği, yaşadığı hayat ve hayat tarzı hakkında yanlış bilgi verecektir. Bu nedenledir ki kurum giydiği kıyafeti (şeklini, tarzını, konumunu, misyon ve vizyonunu) karşı tarafa olabilecek en doğru ve en düzgün şekilde yansıtmalıdır. Böylece hedef kitle marka veya kurum hakkında doğru bir konumlandırma yapabilir, sahiplenebilir hatta duygusal bağ oluşturabilir.

Kurumsal Kimlik Ailesi

Kurum kimliği, marka veya kurum logosundaki renklerden, yazı karakterindeki coşku veya durağanlığa kadar her aşamada doğru kurgulanmalıdır. Bu kurgu, kurum ve kuruluşun izleyici veya iletişimde olduğu bileşenler tarafından imajının ve konumunun doğru algılanarak sahiplenilmesini sağlamaktadır. Kurumsal kimlik tasarlanırken iyi bir strateji izlenmeli, tüm elemanlar şekil ve tarzıyla bir bütünlük ve tamamlayıcılık içerisinde oluşturulmalıdır. Her bir kurumsal kimlik içerisinde kurumun ihtiyaçlarına bağlı olarak değişmekle birlikte genellikle; amblem, logo veya logotype, antetli ve devam kâğıdı, zarf çeşitleri, dosya, klasör, fatura, irsaliye, makbuz gibi evraklar yanında eğer kullanılıyorsa kutu, poşet, tabela, bayrak, flama, personel giyim ve araç üstü tasarımları vb. bulunmaktadır.

KURUMSAL KİMLİK KILAVUZU

Ciddi gayret, çaba, önem ve dikkat isteyen kurumsal kimlik kılavuzu hazırlanması sürecinde büyük bir titizlikle çalışılmalıdır. Oluşturulan kimlik işin bitimi değil aslında başlangıcı sayılmalıdır. Kurum kimliği hazırlanan bir kuruluş veya marka için bundan sonraki aşama, daha da zor olan bu kimliğin korunmasıdır. Kimliğin korunması, oluşturulan bütünlüğün ve düzenin herhangi bir dış müdahale tarafından uygulama veya üretim sırasında bozulmadan gerçekleşmesini sağlamak açısından hayati önem taşımaktadır. "Görsel bütünlük, kurumun modern, saygın ve kaliteli olması adına önemlidir" (Erdal vd., 2013: 56). Bu nedenle kurum veya kuruluşlardan kendileri için özel olarak hazırlanmış bir kurum kimliği kılavuzuna sahip olmaları beklenmektedir. Kurum kimliği kılavuzu bir marka veya kurumun anayasa kitabı gibidir. Her devletin sahip olduğu bir anayasası vardır. Toplumların düzen ve asayiş içinde yaşamalarını sağlayan işte bu anayasadır. Nasıl ki anayasa mevcut ortam ve imkânlar dâhilinde kişilerin haklarını koruyorsa, kurum veya kuruluşların da kimliklerini kurum kimliği kılavuzu ile güvence altına almaları gerekmektedir. Eğer bir firma, kimliğini kılavuz ile koruyorsa hiçbir endişe taşımaz, her şartta ve her platformda haklarını korumuş olur.

Kurum kimliği kılavuzu tıpkı bir porte üzerine yazılmış notalar gibidir. Yapılan beste notaya geçirildiği zaman kim tarafından ne zaman, nerede, hangi enstrümanla icra edilirse edilsin aynı olacaktır. Kılavuz özelinde örnekeyecek olursak; kılavuz oluşturulan kurum veya marka kendi dilinin konuşulmadığı bir başka ülkede bir oluşum faaliyetinde olsa bile bu ülke sınırları içinde ihtiyacı olan tabeladan kartvizite, dergi ilanından billboardına kadar bunları çalışacak

yerel tasarımcı ve tedarikçiler, kılavuzda belirlenen esaslara göre çalışacak ve hiçbir fark yaşanmayacaktır. Corporate Identity Guidebook ya da Manual, dilimizdeki adı ile Kurumsal Kimlik Kılavuzu; sadece üç kelimedenden oluşan basit bir tanım değildir. Çok büyük, çok özverili oldukça uzun süren sabırlı bir çalışmadır. Kurumsal kimlik kılavuzunun hazırlamasındaki her aşama güçlü bir teknik bilgi, tecrübe ve birikimi de içermektedir. Literatürde "do's and don'ts" olarak tabir edilen kurum kimliği üzerinde yapılan, yapılmayan her türlü işlem teknik ayrıntılarıyla kılavuzda yer almalıdır. Böylece kılavuzdan yardım alan tüm paydaşlar herhangi bir ikilem yaşamadan neticeye ulaşır. Aksi halde yapılan işte ölçülendirme hataları, renk sorunları, tipografik yerleşim problemlerine sıkça rastlanılır ve istenmeyen durumlar oluşabilir. Bu, kurum veya firma için günümüzde en önemli kavramlardan biri olan zamanın yanında maddi kayıpların da yaşanmasına neden olabilmektedir. Ayrıca kurumun tarzına uygun olmayan yanlış uygulamalarla prestij ve itibar kaybı yaşanması da olasıdır. Kısaca belirtmek gerekirse eğer bir kuruluş kurumsal kimlik kılavuzu ile kurumunu veya markasını koruyorsa her zaman bir adım önde olacaktır.

Kurumsal Kimlik Kılavuzunun İçeriği

Kurumsal kimlik kılavuzu tasarlanırken iyi bir strateji izlenmeli, tüm içerik şekil ve anlatım tarzıyla bir bütünlük içerisinde yalın ve anlaşılır olmalıdır. Öncelikle giriş bölümünde genellikle kurumun veya firmanın kendi kurum kimliği hakkında aydınlatıcı kısa bir açıklama yapması, sonrasında kılavuzun kullanımı hakkında bilgilere yer verilmesi yaygın bir davranıştır. Her bir kurumsal kimlik kılavuzu içeriği kurumun ihtiyaçlarına bağlı olarak değişmekle birlikte genellikle olması gereken önemli elemanlardan bazıları aşağıda örneklerle açıklanmıştır.

İşaret veya sembol

Bu bölümde işaret veya sembolün ne olduğu ne anlama geldiği, neyi temsil ettiği, nasıl kullanılacağı bilgisine yer verilmelidir. Net açıklayıcı bilgilerin yazılması kılavuzu kullanan paydaşlar için çok daha yardımcı olacaktır (Görsel 1).

Logotype yazısı

Bu bölümde işaret veya sembolün birlikte kullanılacağı yazının bilgisi verilir. Fontun adı, varsa üzerinde yapılmış olan deformasyon veya ekler hakkında bilgiler açık ve net verilmelidir. Yeniden oluşturulup oluşturulamayacağı veya varsa sadece dijital dosyadan kopyalanabileceği bilgisi eklenmelidir (Görsel 2).



Görsel 1. İşaret ve Sembol



Görsel 2. Logotype Yazısı

Logotype

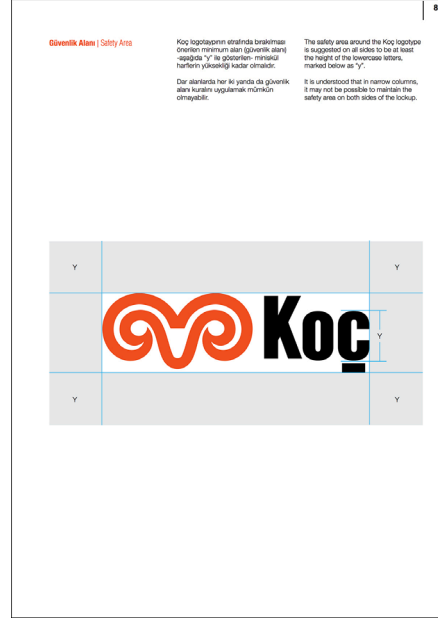
Bu bölümde işaret veya sembolün yazı ile birlikte kullanımı ile oluşturulan logotype yer almaktadır. Logotype ile ilgili açıklama açık ve net verilmelidir. Yeniden oluşturulup oluşturulamayacağı veya varsa sadece dijital dosyadan kopyalanabileceği bilgisi eklenmelidir (Görsel 3).

Logotype'ın oranları

Bu bölümde logonun yazı ile birbirlerine oranları bir ızgara (grid) sistemi üzerinden veya ölçüklendirilerek verilir. Reprodüksiyonlarda bu ölçütlere dikkat edilmesi herhangi bir değişiklik yapılamayacağı açık ve net anlatılmalıdır. Ayrıca mevcut logotype dijital doküman olarak da verilebilir (Görsel 4).



Görsel 3. Logotype



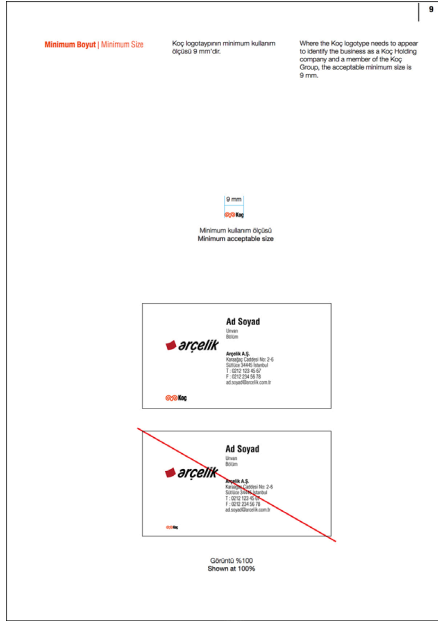
Görsel 4. Logotype'ın oranları

Logotype'ın minimum boyutu

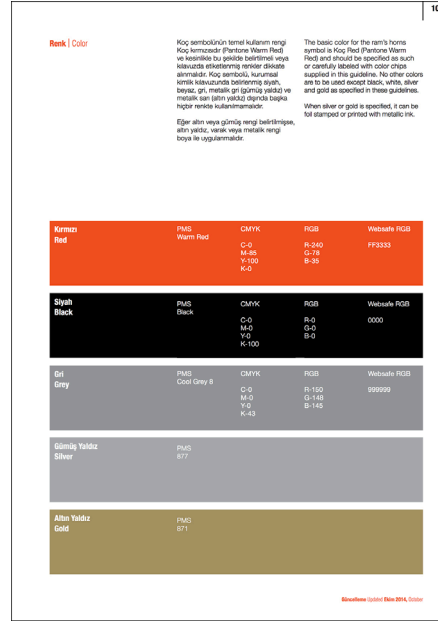
Bu bölümde logotype'ın minimum ölçüde kullanılacak olan ölçüsü gösterilmelidir. Burada hassas olunması gereken nokta tüm baskı materyalleri veya sistemleri ile minimum boyutun düzgün çalışabiliyor olmasıdır. Baskı esnasında herhangi bir şişme veya renk geçişleri yaşanmaması için bu dikkat ve gereklilik göz ardı edilemez. Bunun yanında dijital ortamlarda kullanılacak olan minimum boyut ayrıca ele alınmalı gerekiyorsa tekrar ölçülendirilerek bu sayfadaki yerini almalıdır (Görsel 5).

Logotype'ın renkleri

Bu bölüm renk kullanım tanımları için kullanılmaktadır. Burada temel renk ve/veya diğer kullanılacak renkler tüm kodları ile (CMYK, PANTONE, RGB, vb.) verilmelidir. Genellikle daha önceki yıllarda üretilmiş kılavuzlarda bulunmayan (o zaman için olmayan) fakat günümüzde olmazsa olmaz dijital ortamlar için (websafe RGB) renk kodlarının verilmesi gerekmektedir. Burada kullanılan renkler tasarım aşamasında üzerinde çalışılmış-oluşturulmuş renklerdir. Aksi bir görüş belirtilemeyecekse bu konunun hassasiyeti işlenmeli ve başka renklerin kesinlikle kullanılmayacağı bilgisi eklenmelidir (Görsel 6).



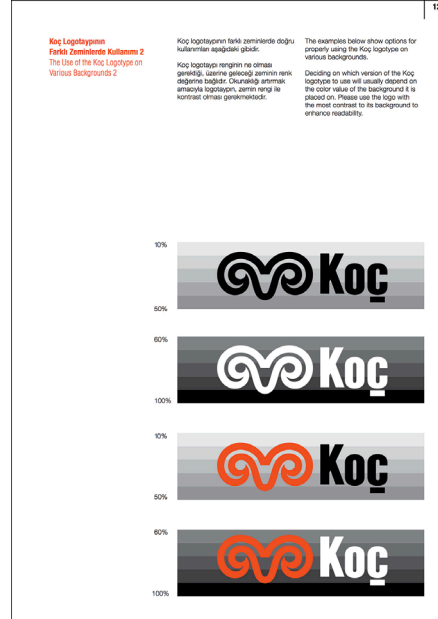
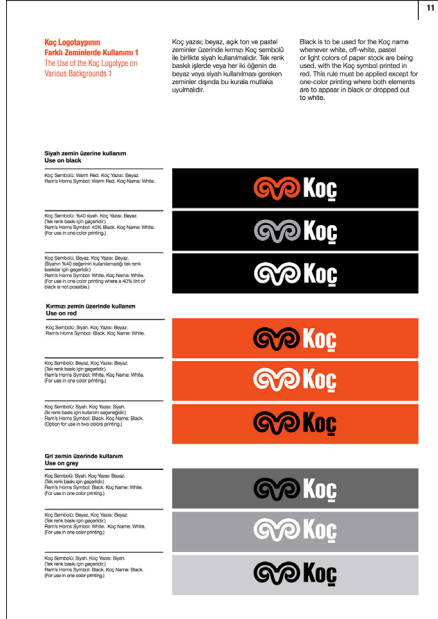
Görsel 5. Logotype'in asgari boyutu



Görsel 6. Logotype'in renkleri

Logotype'in farklı zeminlerde kullanımı

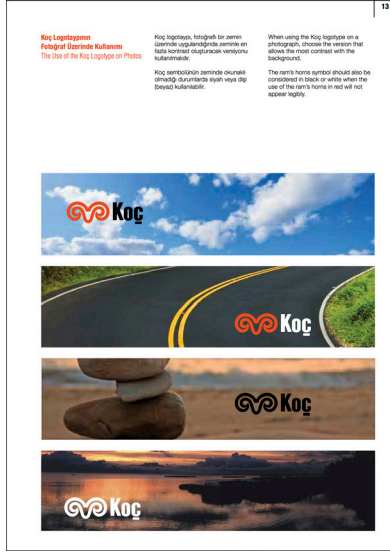
Bu bölüm logotype'in farklı zeminlerde kullanımını belirtmek amacıyla hazırlanmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken logotype'in her zemin üzerinde algılanabilir ve okunabilir olmasıdır. Tramlı alanlarda kullanım gerekiyorsa yüzde (%) değerleri ile gösterilmeli uygulamanın nasıl yapılacağı izah edilmelidir. Koç örneğinde görüldüğü üzere eğer logotype iki farklı renkten oluşuyorsa farklı zemin tonlarında renklerin kullanılıp kullanılmayacağı veya tek renk olup olmayacağı bu uygulamanın nasıl yapılacağı örneklerle izah edilmeli, paydaşlar için herhangi bir karışıklığa neden olacak alan bırakılmamalıdır (Görsel 7).



Görsel 7. Logotype'in farklı zeminlerde kullanımı

Logonun fotoğraf üzerinde kullanımı

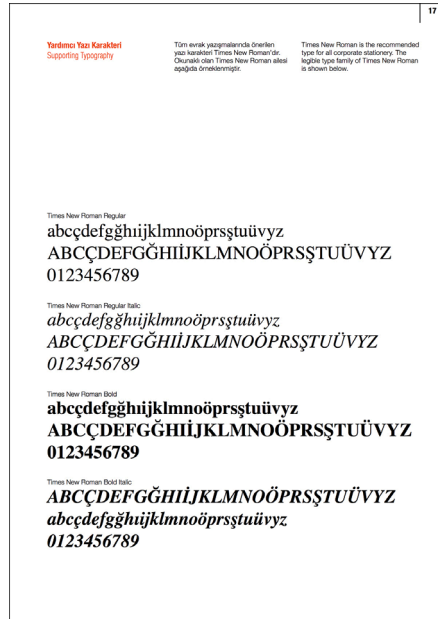
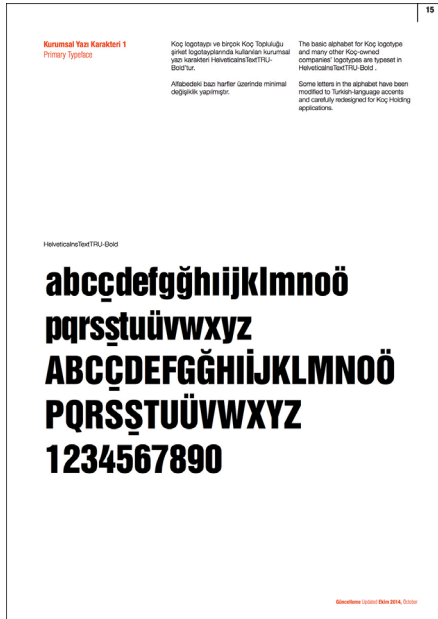
Bu bölüm logotype'ın fotoğrafı zeminlerde kullanımını belirtmek amacıyla hazırlanmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken logotype'ın her fotoğraf üzerinde algılanabilir ve okunabilir olmasıdır. Fotoğrafın doğası gereği renk dağılımları kadrajın her köşesinde aynı değildir. Burada dikkat edilmesi gereken fotoğrafın yerleştiği zemin ile kontrastlığın tam olduğuna emin olmaktır. Aksi durumlarda eğer izin verilecekse logotype'ın siyah-beyaz kullanımının da tanımı ayrıca örneklerle izah edilmeli paydaşlar için herhangi bir karışıklığa neden olacak alan bırakılmamalıdır (Görsel 8).



Görsel 8. Logonun fotoğraf üzerinde kullanımı

Kurumsal yazı karakteri

Bu bölüm kurum kimliğinde kullanılacak olan yazı karakterini tanımlamak için hazırlanmıştır. Tipografi bu alanda çok önemli bir yer tutmaktadır. Yazı tipinin algılanabilir ve okunabilir olması kurumun tarzından logotype ile uyumuna kadar tümüyle bir bütünlük içinde olması gerekir. Burada tasarım aşamasında tespit edilmiş kullanılacak olan font (font ailesi) ve-veya yardımcı font-fontlar (font ailesi) yer almalıdır. Yazı karakteri üzerinde değişiklikler yapılmışsa belirtilmelidir. Eğer belli bir ölçülendirme yapılacaksa; başlık, ana metin veya ürün isimleri gibi tüm farklı yerlerde hangi font ailesinin hangi boyutunun tercih edileceği açıklanmalı paydaşlar için herhangi bir karışıklığa neden olacak alan bırakılmamalıdır (Görsel 9).



Görsel 9. Kurumsal yazı karakteri

Logonun yanlış kullanımları

Bu bölümde logotype'ın kullanımı sırasında yapılabilecek majör hatalar örneklerle verilmeli bunun benzeri hataların paydaşlar için bir gösterge olması beklenmelidir. Burada logotype'ın hiçbir şart altında deforme edilemeyeceği, rengi ile oynanamayacağı, dikey ve yatay kullanımlarda önceki bölümlerde verilmiş olan iznin dışına çıkılmayacağı anlatılmalıdır. Amblem yazı ilişkisinin ve yerinin asla değiştirilemeyeceği örneklerle gösterilmelidir (Görsel 10).

Kartvizit

Bu bölümde kartvizit hakkında tüm bilgiler verilmektedir. Kartvizit bir kurumu temsil eden en önemli materyallerden biridir ve başlıklı kâğıt, zarf ile birlikte bir bütünlük oluşturmaktadır. Kartvizit üzerinde kurum logotype'ı, kişi ad soyadı ve unvanı ile birlikte iletişim bilgilerine yer verilir. Kurumun tarzı burada yansıtılmalıdır. İsim, unvan, iletişim bilgileri ile logotype'ın yeri ve büyüklükleri birbirlerine olan oranları ölçülendirilmelidir. Nerede hangi fontun kullanılacağı ve boyutları ayrıntılarıyla anlatılmalı, örneklerle aktarılmalı paydaşlar için herhangi bir karışıklığa neden olacak alan bırakılmamalıdır. Baskı sırasında kullanılacak olan kâğıdın gramajı ve cinsi verilmeli, renk kodları belirtilmeli, özel uygulamalar varsa (vernik, selofan, vb.) bildirilmelidir (Görsel 11).



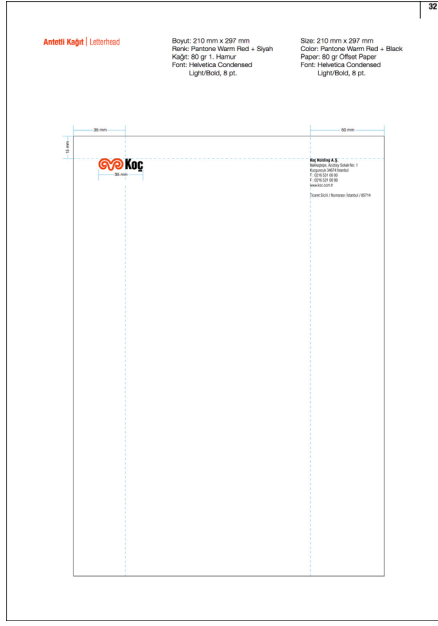
Görsel 10. Logonun yanlış kullanımları



Görsel 11. Kartvizit

Başlıklı kâğıt

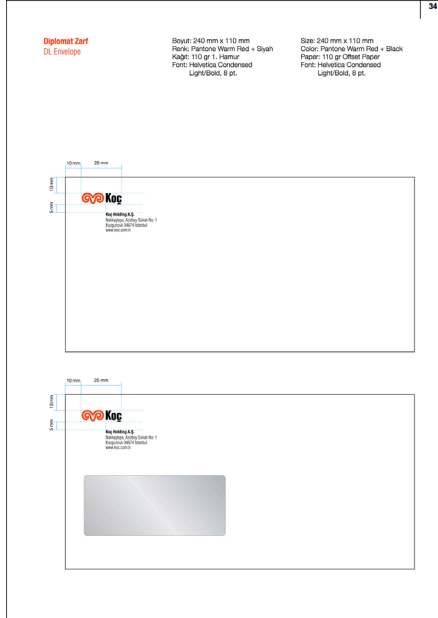
Bu bölümde başlıklı kâğıt hakkında tüm bilgiler verilmektedir. Başlıklı (antetli) kâğıt bir kurumu temsil eden en önemli materyallerden biridir, kartvizit ve zarf ile birlikte bir bütünlük oluşturmaktadır. Başlıklı kâğıt üzerinde kurum logotype'ı ile birlikte kurumun iletişim bilgilerine yer verilir. Kurumun tarzı burada yansıtılmalıdır. İletişim bilgileri ile logotype'ın yeri ve büyüklükleri birbirlerine olan oranları ölçülendirilmelidir. Kullanılan fontun kimliği ve boyutları ayrıntılarıyla anlatılmalı, örneklerle aktarılmalı paydaşlar için herhangi bir karışıklığa neden olacak alan bırakılmamalıdır. Baskı sırasında kullanılacak olan kâğıdın gramajı ve cinsi verilmeli, renk kodları belirtilmelidir (Görsel 12).



Görsel 12. Başlıklı kâğıt

Zarflar

Zarflar da tıpkı antetli kâğıt ve kartvizit gibi bir kurumu temsil eden en önemli materyallerdendir. Değişik ölçü ve tiplerde zarflar kullanılmaktadır. Bu nedenle kullanılacak olan tüm zarf tiplerine uygun olarak iletişim bilgileri ile logotype'ın yeri ve büyüklükleri birbirlerine olan oranları ölçülendirilmelidir. Kullanılan fontun kimliği ve boyutları ayrıntılarıyla anlatılmalı, örneklerle aktarılmalı paydaşlar için herhangi bir karışıklığa neden olacak alan bırakılmamalıdır. Baskı sırasında kullanılacak olan zarf tipleri ve gramajları verilmeli, renk kodları belirtilmelidir (Görsel 13).



Görsel 13. Zarflar

Dosya

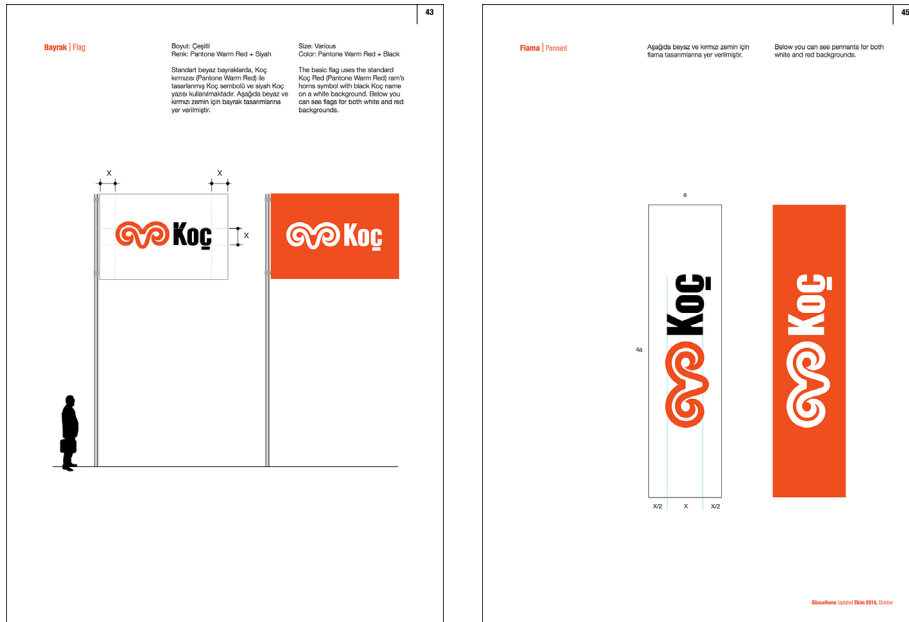
Dosya da kurum kimliğinde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Dosya kurumun tarzını yansıtmalı, kurum imajı ile bütünleşmelidir. Tasarımda kullanılacak olan logotype veya varsa diğer elemanlar uygun şekilde yerleştirilerek ölçülendirilmelidir. Baskı sırasında kullanılacak olan kâğıdın gramajı ve cinsi verilmeli, renk kodları belirtilmeli, özel uygulamalar varsa (vernük, selofan, gofre vb.) bildirilmelidir (Görsel 14).



Görsel 14. Dosya

Bayrak, flama

Kurum kimliğinin dışa vurumu olan bayrak ve flamalar yatay ve dikey tasarlanabilirler düz veya kıvrımlı olabilirler. Tasarımda kullanılacak olan logotype veya varsa diğer elemanlar uygun şekilde yerleştirilerek ölçülendirilmeli, açıklayıcı bilgilere yer almalıdır. Baskı sırasında kullanılacak olan malzemenin cinsi (bez, vinil, kâğıt) verilmeli, renk kodları belirtilmeli, özel uygulamalar varsa bildirilmelidir (Görsel 15).



Görsel 15. Bayrak, flama

Kimlik kartı

Kimlik kartlarında çalışanlar ve ziyaretçiler için ayrı renk kodları uygulanabilir. Genellikle malzeme PVC ve boyut 9x5,5 cm olmaktadır. Tasarımda kullanılacak olan logotype veya varsa diğer elemanlar uygun şekilde yerleştirilerek ölçülendirilmeli, renk kodları belirtilmelidir (Görsel 16).



SONUÇ

Bu çalışmada, kurum kimliği kılavuzunun kurum için taşıdığı değer, onu nasıl temsil ettiği ve kurum kültürünü nasıl koruduğu anlatılmıştır. Bir nevi anayasa kitabına benzeyen kurum kimliği kılavuzu tasarımcısı tarafından bilgi ve birikimle deneyimlenerek yüksek formatta profesyonelce eklenmiş -kurgulanmış- kurallara sahiptir. Bahsedilen kurallar değiştirilemez ve esnetilemez özelliklere sahiptir. Kuralları görmezden gelmek kılavuza uymamak veya içindeki kuralları uygulamamak o kuruluşa olumsuz kurum ve marka imajı olarak geri dönecektir.

Tüm bu bilgilerin ışığında sonuç olarak; özenle hazırlanıp tasarlanmış kurum kimliğini değerli bir besteye benzetmek mümkünse, kılavuzu da tasarımcının porte üzerine işlediği notalarla ölümsüzleştirmesini benzeştirmek mümkündür. Notayı çalan kişi onu hangi ortamda, hangi enstrüman ile icra ederse etsin aynı duygu ve etkiyi sağlayacaktır. Bu çalışmada incelenen Koç Holding firmasına ait kurum kimliği kılavuzu sade ve kolay anlaşılır nitelikte olup karmaşıklıktan uzaktır. Bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda Koç Holdinge ait kurum kimliği kılavuzunun başarılı olduğu ve kurum kimliğini en iyi şekilde aktardığı sonucuna varılabilir. Kurumunun kimliğini, imaj ve itibarını koruyan ve başarıya ulaşmış bildiğimiz pek çok firmanın kurum kimliği kılavuzuna sahip oldukları, marka veya kurum danışmanlarıyla çalıştıkları bilinmektedir. Eğer bir marka veya firma kurumsal bir imaj çizme yoluna girecekse aynı zamanda bir yarışın da başlangıç çizgisinde yerini almış demektir. Zaman içinde yarışın bir kazananı olmayacak, yarış hiçbir zaman bitmeyecektir.

Bu çalışma ile kurum kimliği kılavuzuna vurgu yapılmaktadır. Kılavuz kullanmanın firma veya markalar için ne kadar önemli olduğu gösterilmektedir. Profesyonel tasarımcılar, tasarım stüdyoları veya sanatçılar kurum kimliği kılavuzu hakkında mutlak suretle yeterli bilgi sahibi olmalı, bu konuda çalışmalı, yarattıkları kurum kimliklerini kılavuz ile mutlaka koruma altına almalıdırlar. Müşterilerini veya paydaşlarını, kurum kimliği kılavuzu hakkında bilgilendirmeli ve bir kılavuza sahip olmaları ve kullanmaları konusunda tavsiyede bulunmalıdırlar.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Tek yazar %100 oranında katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

Ak, M. (1998). *Firma, markalarda kurumsal kimlik ve imaj*. M. Group Publishing.

Büyükbaykal, G. N. (2012). Günümüzde kurumsal kimlik olgusunun yeri ve önemi. *İstanbul Üniversitesi İletifim Fakültesi Dergisi*, 0(22), 61-66.

Erdal, G., Gücüyener, İ., Erdal, K. (2013). Eğitim kurumlarında kurumsal kimlik, kurumsal imaj ve eğitime katkısı. *Elovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges)*, 3(3), 54-61.

Hepkon, Z. (2003). Kurumsal kimlik inşasını belirleyen faktörler: Bir literatür taraması. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 2(4), 175-211.

Karsak, B. (2008). Web sitelerinin kurumsal kimlik açısından değerlendirilmesi: En beğerilen 20 şirket üzerine bir analiz. *Galatasaray Üniversitesi İletifim Dergisi*, (9), 165-179.

Okay, A. (2000). *Kurum kimliği*. MediaCat Yayınları.

Şişli, G., Köse, S. (2013). Kurum kültürü ve kurumsal imaj ilişkisi: Devlet ve vakıf üniversiteleri üzerinde bir uygulama. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (41), 165-193.

Topçu, Ö. (2017). Kurumsal kimlik oluşturmada bir logonun markaya etkisi. *e-Journal of New Media*, 1(2), 157-163. <https://doi.org/10.17932/IAU.EJNM.25480200.2017.1/2.157-163>

Uzoğlu, S. (2001). Kurumsal kimlik, kurumsal kültür ve kurumsal imaj. *Kurgu Dergisi*, (18), 337-353.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1-16: Koç Holding. (t.y.). *Kılavuzlar*. <https://www.koc.com.tr/medya-merkezi/kilavuzlar> (26.06.2022).

dr. öğr. üyesi esra aksoy (sorumlu yazar|corresponding author)
aydın adnan menderes üniversitesi, karacasu memnune inci meslek yüksekokulu
mimarlık ve şehir bölge planlama bölümü
esra.aksoy@adu.edu.tr orcid: 0000-0001-9597-151X

prof. dr. dicle aydın
necmettin erbakan üniversitesi, güzel sanatlar ve mimarlık fakültesi, mimarlık bölümü
dicleaydin@erbakan.edu.tr orcid: 0000-0002-6727-6832

HASTANE TASARIMLARININ GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞİMİNİN HASTA ODALARI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

derleme makalesi|review article
başvuru tarihi|received: 17.05.2022 kabul tarihi|accepted: 18.07.2022

ÖZET

Hastaneler; işleyiş, teşhis ve tedavi yönünden işlevsel organizasyonun önemli olduğu, teknik donatı yönünden özellik gösteren ve tıbbi teknolojinin takibi, bakım anlayışlarının farklılaşması ile değişimlerini gözlemlediğimiz kamusal binalardır. Hastanelerin ve hasta odalarının değişim sürecinin dönemlere göre nasıl farklılaştığını anlatmayı amaçlayan bu çalışmada öncelikle; hastanelerin ve hasta odalarının Avrupa'daki ve Türkiye'deki gelişim süreci ele alınmış, hasta odalarının hastaneleriyle birlikte dönüşümü aktarılmıştır. Amaca yönelik olarak nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma kullanılmış, literatür taraması ve içerik analizi için doküman inceleme yapılmıştır. Avrupa'da ve Türkiye'de yıllara yönelik hastane ve hasta odalarının değişim süreci gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Hastaneler mekânsal organizasyon ve büyüklük bakımından özellikle 20. yüzyıldan itibaren hızla değişmiş, bu süreçte hasta bakım alanlarında, açık koğuş düzeninden, oda düzenine geçilerek önceleri çok yataklı olan düzen günümüzde ise tek ve iki yataklı olarak düzenlenmiştir. Hasta odalarında yatak sayısının azalmasının yanında oda donatıları da kullanıcı konforu ve gereksinimleri doğrultusunda farklılaşmış; değişmiş, esneklik, kullanılabilirlik, rahatlık anlayışı ile nitelikli bakım, mekân düzeni ile desteklenmiştir. Sonuç olarak hastanelerin zamanla plan şemalarının kullanıcı odaklı dönüştüğü; hasta odalarının çağın şartlarına ve hastalıkların çeşitliliğine göre görsel aldığı belirlenmiştir. Gelecekte ise teknolojinin vermiş olduğu imkânlarla çok daha nitelikli ve kullanıcı dostu hasta odalarının tasarlanacağı bir gerçektir.

Anahtar Kelime: Hastane Tasarımları, Tarihsel Gelişimi, Hasta Odaları, Günümüz Hasta Odalarının Dönüşümü

Aksoy, E., Aydın, D. (2022). Hastane tasarımlarının geçmişten günümüze değişiminin hasta odaları üzerinden incelenmesi. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 221-240.

A RESEARCH ON THE DIFFERENTIATION OF HOSPITAL DESIGNS FROM PAST TO PRESENT BASED ON PATIENT ROOMS

ABSTRACT

Hospitals are public buildings where the functional organization is important in terms of functioning, diagnosis, and treatment, which has special features in terms of technical equipment, and where we observe the changes with the follow-up of medical technology, the differentiation of care understandings. This study aims to explain how patient rooms changed over time periods, discusses comparison of developmental processes of patient rooms in Europe and Turkey and explains how patient rooms were transformed into their present situation. For this purpose, descriptive research, one of the qualitative research methods, was used, and document analysis was carried out for literature review and content analysis. The change process of hospitals and patient rooms over the years in Europe and Turkey has been evaluated by grouping. Accordingly, hospitals have been rapidly changed in terms of their spatial organization and size especially from the beginning of the 20th century. In this process, in the patient care areas, the open ward arrangement was changed to the room arrangement, and the arrangement that used to be multi-bed has now been arranged as single and double beds. In addition to the decrease in the number of beds in the patient rooms, the room equipment has also been differentiated in line with the user comfort and needs; it has changed, with the understanding of flexibility, usefulness, and comfort, and is supported by qualified care and space layout. As a concluding remark, it is determined that the planning schemes of hospitals' are being transformed user-oriented by the type and variability of diseases as well as the conjunctural realm of the era. It is a fact that in the future, much more qualified and user-friendly patient rooms will be designed with the opportunities provided by technology.

Keywords: Hospital Designs, Historical Development, Patient Rooms, Transformation of Today's Patient Rooms

GİRİŞ

İnsanların yaşamlarını sürdürmesinde ve yaşam kalitelerinin artırılmasında önemli rol oynayan sağlık yapılarının tasarımları, son yıllarda tüm dünyada önemli değişimler yaşamıştır. Bu değişimlerin sağlık sektöründe ivme kazanarak hızlandığı gözlenmektedir. Hastanelerin kalitesi, ülkelerin sosyo-ekonomik açıdan gelişmişlik düzeyinin de bir göstergesi olarak görülmektedir. Bu yüzden hastanelerin iyi bir görselde tasarlanması özel bir öneme sahiptir. Hastane yapılarının en önemli bölümlerinden birisi de hasta bakım ve tedavi ünitelerini oluşturan hasta odalarıdır. Hastaların bakımlarının yapıldığı mekânların önemi, son yıllarda yaşadığımız pandemi ile daha da artmıştır. Tüm dünyada halen devam eden Covid-19 pandemisiyle hastanelerin, hasta odalarının, yoğun bakım ünitelerinin teknolojik ve tasarımsal hasta ihtiyaçlarını karşılamadaki rolü, gündeme daha çok gelmiş, mekân organizasyonu ve donatılarının, hastalar, sağlık personelleri ve diğer kullanıcılar için önemi üzerinde durulmuştur. Çoğu ülke hasta bakım ünitelerinin yetersizliğini görerek yeni tasarımsal plan şemalarına ihtiyaç duyduklarını ifade etmişlerdir. Bu çalışma, hastanelerin değişim ve gelişim sürecini ele alarak, hasta odalarındaki farklılaşmaları konu edinmektedir. Dönemsel olarak farklılık ve çeşitlilik gösteren hastane uygulamaları, genel bir fikir vermesi açısından yapılan çalışmalar referans verilerek aktarılmıştır. Konu tarihi, mimari, teknik yönüyle, hastane bütünü ve hastaneyi oluşturan bölümler açısından detaylı inceleme ve araştırmalara açıktır.

YÖNTEM

Bu derleme çalışmasında nitel paradigmanın altında yer alan alan-yazın yöntemi kullanılmıştır. Alan-yazın tarama yöntemi, belirlenen konu ile ilgili bilimsel içerikleri tarayarak incelemeyi ön gören bir yöntemdir (Büyüköztürk vd., 2008: 42). Bu çerçevede hasta odalarının gelişim sürecinin geçmişten günümüze nasıl evrildiğini anlamak için belirlenen anahtar kelimeler kullanılarak tarama çerçevesi daraltılmıştır. Bu çalışma kapsamında dikkate alınan anahtar kelimeler; hasta odaları, tarihsel gelişimi, günümüz hasta odalarının dönüşümü şeklindedir. Taramaya temel oluşturan bir diğer kısıtlama ise; taramanın Google Akademik, Ulusal Tez Merkezi, Ulakbim ve Clarivate veri tabanlarıyla kısıtlanmış olmasıdır. Alan-yazının taranması neticesinde bulunan kaynaklar kronolojik sıraya dizilerek hasta odalarının tarihsel evriminin dünyadan ülkemize ve geçmişten günümüze nitelikli analizi verilmiştir. Makro açıdan bu çalışma kapsamında bulunan kaynaklar en eski 1950, en yeni 2020 tarih aralığını kapsarken mikro anlamda bu kaynakların kapsam aralığı M.Ö. 1200'lü yıllardan günümüze kadar olan aralığı kapsamaktadır. Elde edilen tüm kaynaklar akabinde içerik analiz tekniği kullanılarak tematik parçalara bölünmüştür. Tematik parçaların eşleştirilmesi, ayrıştırılması ve sentezlenmesiyle çalışmanın amacına ilişkin çıkarımlar elde edilmiştir. Derleme çalışmasının doğası gereği elde edilen çıkarımlar tekrar sentezlenerek yorumlanmıştır.

AVRUPA'DA HASTANELERİN DEĞİŞİM SÜRECİ

İnsanlığın var oluşundan bu yana tıbbi ve tedavi yapılarına ihtiyaç duyulmuştur. Tıp tarihçileri, ilk çağ medeniyetlerinde yapılan kazılardan ortaya çıkan bulgularda sağlık biliminin milattan önce zamanlara kadar gittiğini ifade etmektedir. Hastaneyi andıran şifa amacıyla yapılan ilk yapıların, Antik Yunan ve Roma dönemlerinde M.Ö. 1200 yıllarına kadar dayandığı bilinmektedir (Erkal, 1999; Özkan, 2018: 3). O dönemde insanlar hastalıkların doğaüstü güçler tarafından oluştuğuna inandıkları için tedavi yöntemlerini de dini inanışlarına göre yapmışlardır. Bu yüzden ilk hastanelerin temeli dini nitelikli kurumlara dayanmaktadır. Bu durum Endüstri Devrimine kadar devam etmiştir (Somunoğlu, 1999). Antik Yunan ve Roma döneminde ilk hasta bakım merkezleri için ayrılan alanların genellikle mineral suların ya da şifalı suların bulunduğu doğa ile iç içe olan alanlarda konumlandırıldığı bilinmektedir (Özkan, 2018: 4). Antik Yunan ve Roma kültüründe "Asklepon" ismi ile bilinen, şifalı su kaynaklarının etrafında bulunan, sağlık tapınaklarının yanında spor merkezi, antik tiyatro, kütüphane gibi sosyal mekânlarda bulunmaktaydı (Sezgin ve Doğan, 2015: 274) (Görsel 1).

Asklepion'un Roma Dönemi Planı.

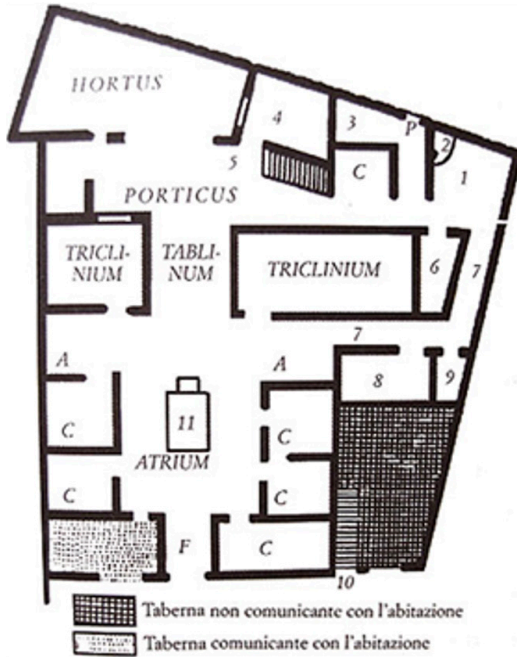
- 1- Kutsal Yol,
- 2- Kuzey Galerisi,
- 3- Kütüphane,
- 4-Giriş Kapısı,
- 5- Asklepion Kapısı,
- 6- Alt Yuvarlak Yapı Tedavi Binası,
- 7- Tuvaletler,
- 8- Büyük Salon,



- 9- Dikdörtgen Şeklinde Oda,
- 10- Tiyatro,
- 11- Batı Galerisinin Ana Kapısı,
- 12- Güney Galerisi,
- 13- Kutsal Uyku Binaları,
- 14- Tünel (Yeraltı Geçiti),
- 15-16- Kutsal Su Kaynakları.S.

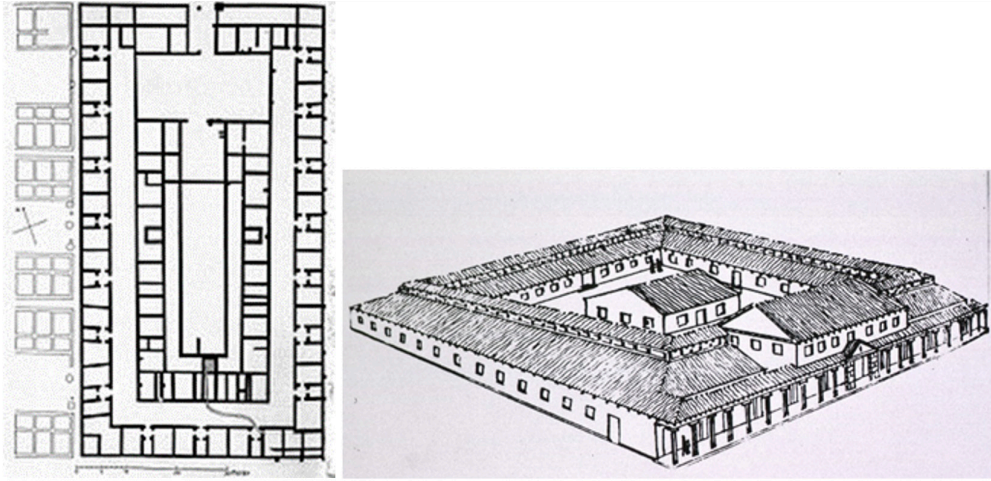
Görsel 1. Asklepion Plan Şeması

İnsanlığın bilgi üretimi ve yarattığı bilgi birikiminin, sınırlılıkları aşmasıyla günümüz hastanelerinin ve bilimsel tıp kuram ve ilkelerinin uygulandığı kurumların temelini atıldığı söylenebilir (Kavuncubaşı ve Yıldırım, 2000: 313). İlerleyen dönemlerde farklı plan şemaları ile çözümlenen hasta tedavi alanları gimnazyum ve tapınaklara bitişik olarak yapılmıştır (Kepez, 2001: 8). Tapınaklara bitişik olarak konumlandırılan "iatreion" yapıları hekim evleri olarak tasarlanmıştır. "Iatreion" olarak adlandırılan bu hekim evlerinde doktorların konsültasyon yaptıkları muayene odası, hasta odası ve ameliyat için ayrı bir mekân bulunmaktadır (Kepez, 2001: 8; Terzioğlu, 1964: 83) (Görsel 2).



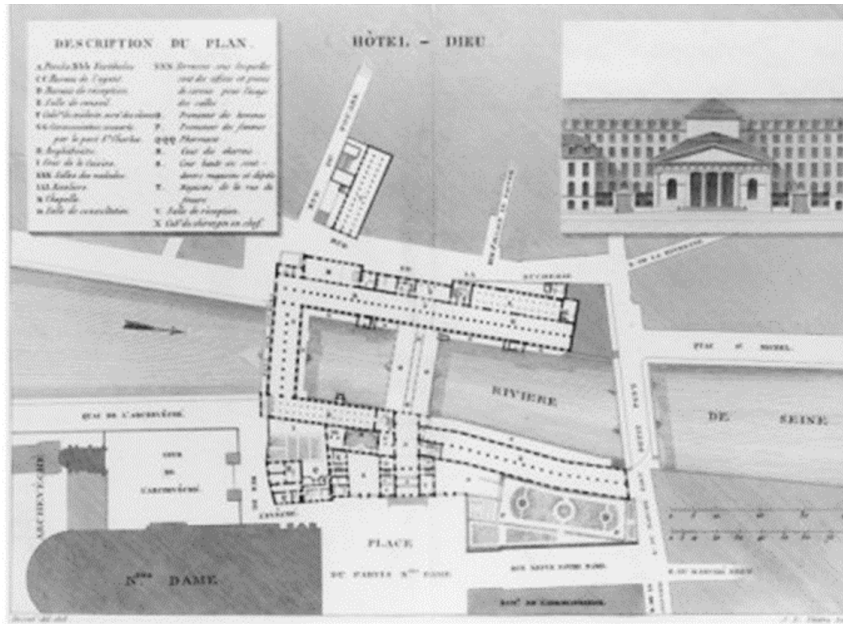
Görsel 2. Iatreion tipi hekim evi

Roma döneminde "Asklepionlar" ve "Iatreionlar" dışında Roma askerlerinin bakım ve tedavilerini gerçekleştirmek için "Valatudinarium" adında hasta bakım merkezleri oluşturulmuştur. Merkezi bir avlu şemasının etrafında hasta yatak odaları konumlandırılmış, bu plan konfigürasyonu hastane yapılarının gelişiminde rol oynamıştır (Bayat, 2010; Çapan, 2002: 6; Özata 2018: 34; Terzioğlu, 1964: 84) (Görsel 3).



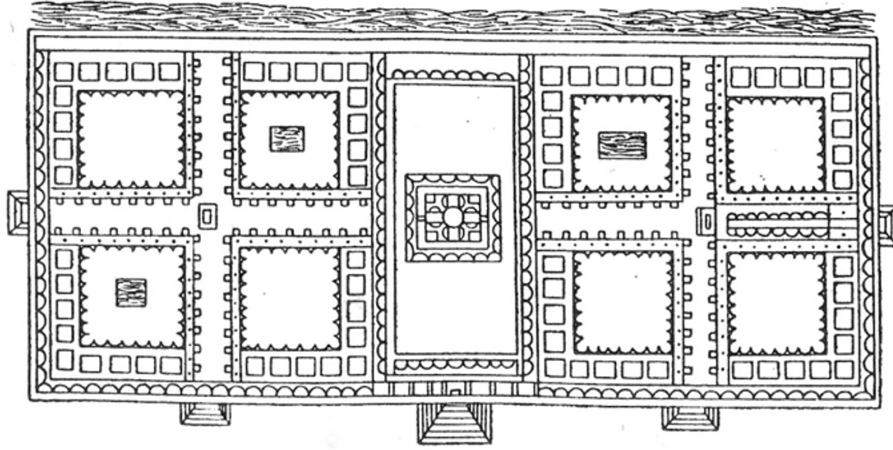
Görsel 3. Valatudinarium plan şeması ve perspektif görüntüsü

Orta çağ döneminde Avrupa'da sağlık, dini yapılarda altında yürütülmeye başlamış, hastaların tedavileri için kiliseler kullanılmıştır. Orta çağ döneminde Avrupa'da kurulmuş olan ilk hastanelere "Hotel-Dieu" (Tanrının evi) denilmiştir. Lyon'da 542 yılında, Paris'te de 660 yılında Hotel Dieu açılmıştır. Plan şemasına bakıldığında üç ana hat üzerine konumlandırılmış yapıların ortak mimari özelliği, hasta yataklarının büyük bir alan içerisinde toplanmasıdır (Çapan, 2002: 6) (Görsel 4).



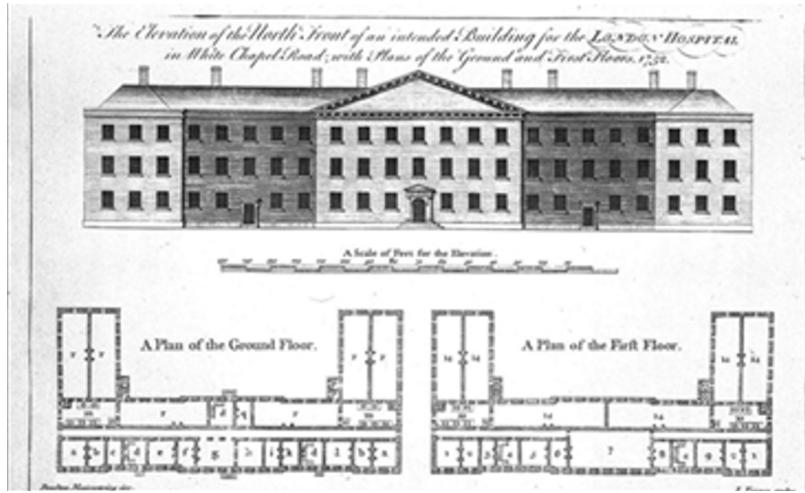
Görsel 4. Hotel Dieu Paris plan şeması

Rönesans reformuyla birlikte Avrupa'da birçok alanda meydana gelen değişimler tıp ve bilim alanında da gerçekleşmiştir. Rönesans döneminde yapılan en önemli hastane yapısı, Milano'daki Maggiore Hastanesi olarak bilinmektedir (Özkan, 2018: 9; Riva ve Mazzoleni, 2012: 1). Akut hastalarına yönelik inşa edilen hastanenin plan şemasında, hasta odalarının bulaşıcı hastalığa yönelik olarak daha az yataklı yapıldığı görülmektedir. Bu hastane yapısının formu ve planlanma biçimi daha sonra yapılacak olan hastane yapılarına da bir örnek olmuştur (Riva ve Mazzoleni, 2012: 2).



Görsel 5. Maggiore Hastanesi plan şeması

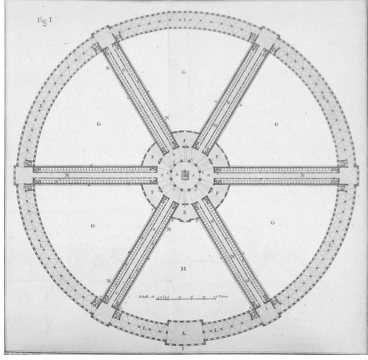
Avlulu ve zeminde yaygın hastanelerle birlikte tekil blok tipi hastane yapıları, görünüm itibarıyla o dönemde yapılan kamu ve konut binaları gibi inşa edilmiştir (Karamustafa, 2012: 6; Şalgam, 2010: 6). Blok tip hastaneler; iç avlulu, kare planlı olarak oluşturulan ya ana kütlein kendi içerisinde simetrik olarak yapılmasıyla ya da ana kütleyle iki büyük parçanın ilave edilmesiyle meydana gelmiştir (Özkan, 2018: 11; Sungur Ergenoğlu, 2006: 13). 1752-1757 yılları arasında Mimar Boulton Mainwarign tarafından tasarlanan Londra Hastanesi blok tip hastane için örnek teşkil etmektedir (Görsel 6).



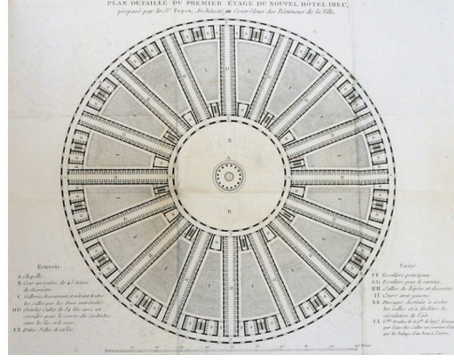
Görsel 6. Londra Hastanesi'nin kat planı

Blok tip olarak bilinen iç avlulu plan şemasına sahip hastane yapılarının, hastalıkların yayılımını arttırdığı görüşü doktorlar tarafından düşünülmüştür. Tek bir avlunun hastalıkları koşullar arasında taşıyacağından endişe edilerek farklı plan tipinde hastanelerin oluşmasına zemin hazırlanmıştır (Annabal, 1993: 19; Ergenoğlu ve Aytuğ, 2007: 45; Sungur Ergenoğlu, 2006: 16). "İyileştiren hastane" anlayışını benimseyen doktorlar, kare planlı avlulu plan şemasına sahip hastanelerin yerine, ana kütleyle düz veya ışınal koridorlarla bağlanan "pavyon sistem" olarak bilinen hastane yapılarının oluşmasına sebep olmuşlardır (Annabal, 1993: 30; Aydın, 2009: 4; Ergenoğlu ve Aytuğ, 2007: 45; Sungur Ergenoğlu, 2006: 19). Pavyon sistem, koşullardaki pis havanın dışarı atılabilmesi için tek katlı ve iki taraftan havalandırılabilir düzende yapılan bir sistemdir (Aydın, 2009: 3; Köse, 2003: 10). Bu sistemde hasta istasyonları, hastalıklara göre farklı alanlarda bölümlendirilerek oluşturulmuştur (Özkan, 2018: 18). Pavyon sistemiyle

oluşturulan hastanelerin planlama şeması o süreçte ortaya çıkan "miasmatic" teorisine de dayanmaktadır. Bu teoriye göre hastalıklar; kirden, durgun sudan, çürüyen cisimlerden ve bitkilerden ürer ve havalandırma yoluyla başka insanlara "miasma" adı verilen zararlı maddelerle yayılır (Annabal, 1993: 36). Bu kuramla zararlı maddelerin yayılımını azaltmak amacıyla, hastane bölümlerinin farklı hastalıklara göre ayrı koşullarda çözümlenmesi uygun görülerek, tedavi yönteminin daha iyi gerçekleşebileceği farklı planlama şemaları ortaya çıkmıştır (Görsel 7).



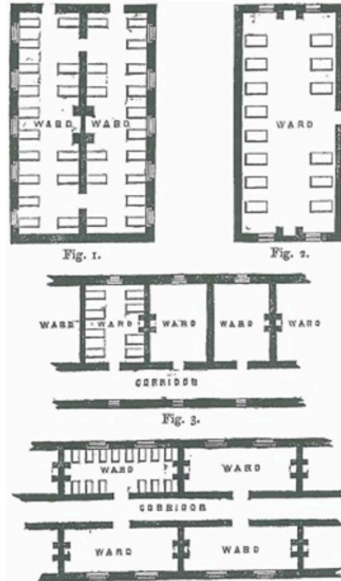
Dr. Petit (1774) tarafından önerilen hastane plan şeması



Mimar Poyet (1785) tarafından önerilen hastane plan şeması

Görsel 7. Pavyon plan tip örnekleri

İngiliz hemşire Florence Nightingale, hastane plan şemalarının pavyon sistemi şeklinde olması gerektiğini ifade etmiş, "Nightingale Koşusu" da denilen uzun ve dar, karşılıklı iki yatak sırasını barındıran ve koridorlara bağlanan mekânlar grubu genel kurguyu oluşturmuştur (Özkan, 2018: 20) (Görsel 8).



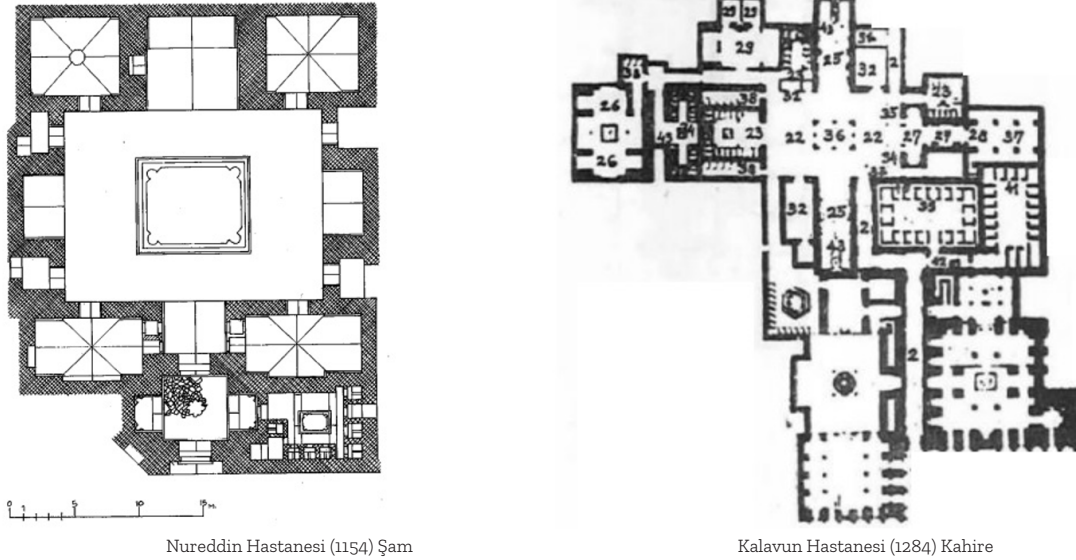
Görsel 8. Nightingale Koşu Plan Şeması

Pavyon tipi hastanelerde koşu düzeni, hasta yatakları arasında gizliliğin olmaması, ses kontrolünün sağlanamaması, her hasta için farklı olabilecek ısı kontrolünün oluşturulamaması ve "cross infection" denilen enfeksiyon geçişi durumlarına engel olunamaması gibi sorunların yaşanmasına sebep olmuştur. Sistem, uzun koridor ağlarını gerektirmesi, yaygın bir plan düzenini getirmesi, yapım maliyetlerini artırması, sağlık personelinin bina içindeki hareketinden dolayı da olumsuzlukları sergilemiştir. 19. yüzyıl ile pavyon sistemli hastane planları terk edilerek mono blok sistemli hastane yapılarına geçiş yapılmıştır (Aydın, 2009: 4; Ergenoğlu ve Aytuğ, 2007: 46; Sungur Ergenoğlu, 2006: 14; Özata, 2018: 38). Bu sistem zamanla gelişerek T tipi, H tipi, Y tipi planlarla uygulanmıştır

(Aydın, 2009). Plan tiplerine göre hasta yatak koşu­şları farklılık göstermiştir. Blok sistem geliştirilerek çok katlı hastane yapıları farklı plan şemalarında günümüz hastanelerini oluşturmuştur.

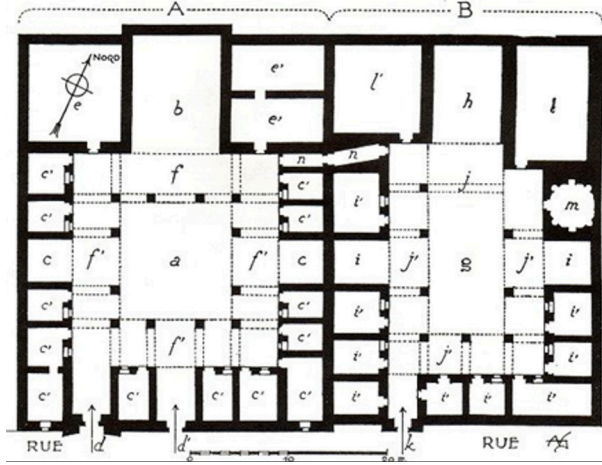
ANADOLU'DA HASTANELERİN DEĞİŞİM SÜRECİ

Anadolu topraklarında bulunan ve günümüzde de halen ayakta olan, şefkat yapıları olarak da tanımlanan darüşşifalar İslâm Medeniyeti döneminde görselleşmiştir. Darüşşifalar Türk-İslam vakıf kültürü içerisinde önemli sosyal yardım kuruluşları olarak varlıklarını vakıfları ile korumuşlar ve sürdürmüşlerdir (Acıduman, 2010: 10; Aydın, 2013: 46). Kılıç (2015) İslam dünyasında ilk hastaneyi 707 yılında Emevî Halifesi Velid b. Abdülmelik'in kurduğunu, bu hastanenin Abbasi Halifesi Mansur'un hastalığı sırasında 765 yılında geliştirdiğini belirtmiştir. 10. yüzyılda İslam hastaneleri en parlak devrini yaşamış, her büyük şehirde en az bir darüşşifa hizmet vermiştir. Darüşşifalar Selçuklular ve Anadolu Selçukluları döneminde işleyiş ve hizmet anlamında gelişmelere devam etmiştir. Ticaret yolları üzerinde yer alan darüşşifalardan kimsesizler, seyahat esnasında hastalananlar, zapt edilemeyecek akıl hastaları ve salgın hastalıklara yakalanan ve tecrit edilmesi gerekenler yararlanmışlardır. Bunların dışındaki hastalar, ev ortamında tedavi edilmiştir (Kılıç, 2015: 40). Darüşşifalar, darüssihha, darulafiye, darulmerza, bimarhane, bimaristan, şifaiyye, tımarhane, tabhane, nakahathane gibi isimlerle de hizmet vermiştir (Bayat, 2010; Cantay, 1992; Terzioğlu, 1972; Yavuz, 1988: 123). İlk Selçuklu darüşşifası Alparslan'ın Veziri Nizâmülmülk tarafından Nişabur'da kurulmuştur (1029-1073) (Karamustafa, 2012: 9; Kılıç, 2015). Şam'da Nureddin Şehid-i Türk Hastanesi (1154), Kudüs'teki Selahaddin Eyyubi Hastanesi (1187), Kahire'deki Kalavun Hastanesi (1284) İslâm Medeniyetinde bilinen en önemli hastanelerdir (Bolat, 2010; Terzioğlu, 1964: 85) (Görsel 9).



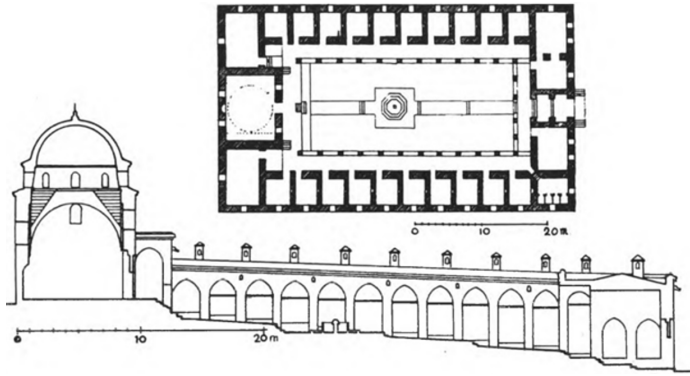
Görsel 9. Nureddin ve Kalavun Hastane planları

Selçuklular döneminde yapılan, Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifası (1205), Sivas İzzettin Keykavus Darüşşifası (1217), Divriği Turan Melik Darüşşifası (1228), Çankırı Atabey Cemaleddin Ferruh Darüşşifası (1235), Konya ve Aksaray Darüşşifaları (1236), Kastamonu Ali b. Süleyman Darüşşifası (1272), Amasya Darüşşifası (1308) bilinen hastanelerdir (Cantay, 1992; Kılıç, 2015; Terzioğlu, 1964: 86). Darüşşifa medrese plan şemaları gibi avlulu ve eyvanlı tasarlanmıştır (Aydın, 2009: 7; Kepez, 2001: 14; Özkan, 2018: 27; Terzioğlu, 1970). Selçuklu Döneminde Tıp Medreseleriyle birlikte çözümlenen darüşşifalar bulunmaktadır. Bunun en bilinen örneği Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifasıdır (Görsel 10).



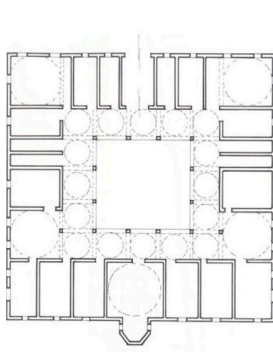
Görsel 10. Kayseri Gevher Nesibe Darüşşifası

Selçuklu döneminden sonra Anadolu'da hüküm süren Osmanlı Devleti'nde özellikle padişahların yaptırdıkları darüşşifalar külliye içinde yer almıştır. Osmanlı döneminde yaptırılan ilk darüşşifa, 1400 yılında inşa edilen Bursa Yıldırım Beyazıt Darüşşifasıdır (Bayat, 2010; Cantay, 1992; Demirhan, 1983; Kırayoğlu ve Şehitoğlu, 2001; Terzioğlu, 1964: 86; Yavuz, 1988: 123).

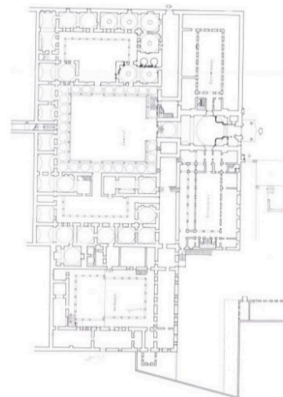


Görsel 11. Bursa Yıldırım Beyazıt Darüşşifası

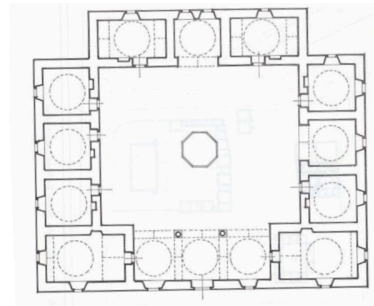
Osmanlı dönemi darüşşifalarının 3 farklı görselde biçimlendiği görülmektedir. İlk olarak Selçuklu Darüşşifalarında olduğu gibi klasik medrese plan şemasında tasarlanan darüşşifalardır. Revaklarla çevrili mekânların sınırlandırdığı ortada geniş avlu etrafına dizilen mekânlardan oluşan darüşşifaların bir kısmında hasta odalarından darüşşifa hamamlarına bağlantı yapılmıştır. Bursa Yıldırım Bayezid Darüşşifası (1400), Fatih Darüşşifası (1470), Atik Valide Sultan Darüşşifası (1583), Manisa Hafsa Sultan Darüşşifası (1539), Sultan I. Ahmet Darüşşifası (1621) bu plan şemasına sahip olan darüşşifalardandır (Cantay, 1992; Yavuz, 1988: 125) (Görsel 12).



Fatih Darüşşifası (E.Y. Ayverdi)



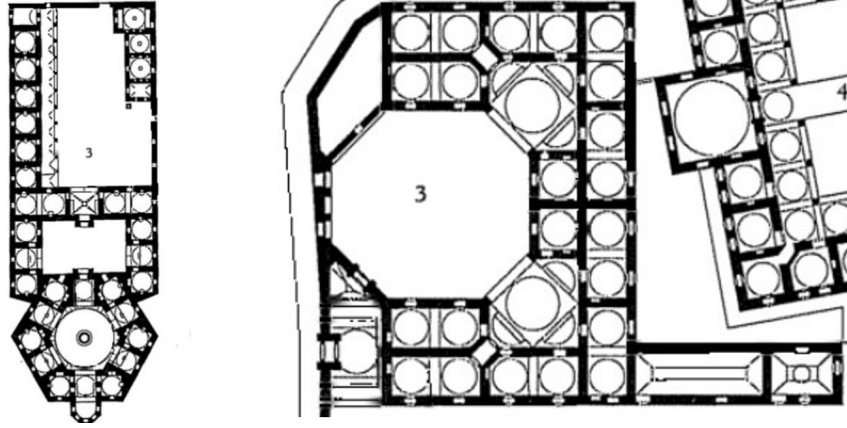
İstanbul Atik Valide Darüşşifası (İstanbul Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi)



Manisa Hafsa Sultan Darüşşifası (Gönül Cantay)

Görsel 12. Darüşşifa planları

Merkezi kubbeli ana mekânın etrafında çözümlenmiş, küçük kubbeli mekânlardan oluşan darüşşifalar Osmanlı döneminde karşımıza çıkan diğer tipolojidir. 1488 yılında II. Bayezid Darüşşifası ve 1539 da Mimar Sinan'ın eseri olan Haseki Hürrem Darüşşifası bu plan şemasına sahip yapılarıdır (Cantay, 1992). Haseki Hürrem Darüşşifası dikdörtgen plan şemasına sahip olmasının yanı sıra sekizgen büyük bir avlu etrafında küçük kubbelerle örtülmüş birçok mekânın bulunduğu merkezi plan şemasına sahiptir (Görsel 13).



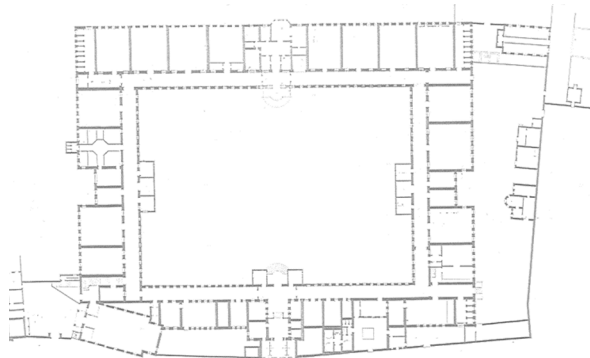
II. Bayezid Darüşşifası
Plan Şeması (A. Yüksel)

Haseki Hürrem Darüşşifası Plan Şeması (A. Kuran)

Görsel 13. Merkezi plan şemasına sahip Osmanlı Darüşşifaları

Üçüncü plan şemasına sahip olan darüşşifalar ise her iki plan şemasından farklı olarak yapının konumlanacağı topoğrafyaya göre iki katlı olarak da yapılmıştır. Zemin katları dükkânlara ve akıl hastalarına, üst katlar ise çift avlulu olarak normal hastalara ayrılmıştır (Cantay, 1992; Yavuz, 1988: 125). Sanayi devriminden sonra Osmanlı'da Tanzimat Fermanı ile batıdaki hızlı gelişmeler Anadolu'ya da yansımıştır. Osmanlı döneminde farklı dallarda tedavi ve bakım hizmeti amacıyla oluşturulan maristan, bimaristan, darülmerza, darüşşifa gibi sağlık kuruluşlarının yerini 19. yüzyılda "gureba hastaneleri" almıştır (gureba: garipler, garip kelimesinin çoğulu). Ücretsiz sağlık hizmetinin verildiği Vakıf Gureba Hastaneleri, bugünkü devlet hastanelerinin zeminini oluşturmuştur (Aydın, 2015). Hayır amaçlı hizmet veren bu hastanelerin ilki, 1843 yılında Bezm-i Alem Valide Sultan'ın kurduğu vakıf ile yapılan Bezm-i Alem Valide Sultan Gureba-i Müslimin Hastanesidir (Görsel 14). Avlulu plan şemasına sahip olan hastanede, koridor avluya bakmakta ve koridorun diğer yönünde mekânlar yer almaktadır. Viyana'da 1834 yılında yapılan Allegemines Krankenhaus hastanesine çok benzediğinden dolayı Avrupa Hastaneleri örnek alınarak inşa edilen çağdaş bir hastane olarak tanımlanmıştır (Yıldırım, 2013). Bolak (1950) hastanede hasta odalarının düzenine ilişkin olarak;

Hasta yatakları pencerelere hem amut (dik) hem de muvazi (paralel) olarak tertiplenmiştir. Tabiat ile ışık sathına amut tertip muvafık değilse de esasen salonlarda hüzünlü bir hava var. Zaten kendi derdine tahammülü kalmamış, acısı nispetinde hassaslaşmış hasta ruhiyatının; çeşitli insanların, değişik derdlerini görmeye, duymaya ve bu atmosfer için uzun zaman kalmaya tahammülü yoktur. (Bolak, 1950)

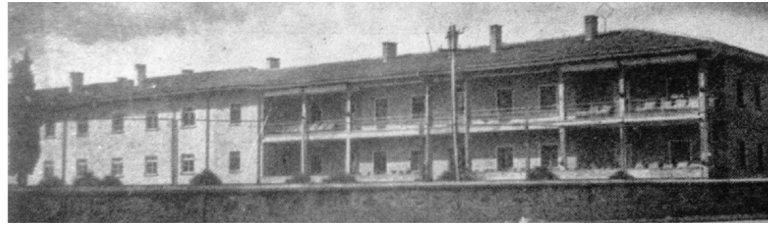


Görsel 14. Bezm-i Alem Valide Sultan Hastanesinin en eski planı

19. yüzyılda özellikle Tanzimat'tan sonra tıp eğitiminin de modernleşmesi, kurulan okullarla hekim sayısının artması sağlık alanındaki önemli gelişmelerdir. Ülkemizde bugünkü sağlık teşkilatlanması ve temelinin atılması ise Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleşmiştir. Mayıs 1920'de Sağlık Bakanlığının kurulması, 1930 yılında umumi Hıfzıssıhha kanununun yürürlüğe girmesi ile sağlık hizmetlerinin örgütlenmesinde nitelik artmıştır. Hastane ismiyle sağlık alanında işlev gösteren binaların ülkemizdeki gelişim aşaması Gureba hastaneleri ile başlamış, modern tıp eğitimi amacıyla memleket, millet, devlet hastaneleri isimleriyle, doğudan batıya ülkenin hemen her şehrinde hastaneler açılmıştır (Aydın, 2015). Zonguldak Memleket Hastanesi (1923), Aydın Memleket Hastanesi (1925) Anadolu'daki az katlı blok hastanelere örnek olarak verilebilir (Görsel 15). Afyon Devlet Hastanesi (1938) ve Ankara Numune Hastanesinde (1957) blok plan şeması katlı olarak uygulanmıştır (Görsel 15). 1950'li yıllarda L ve T plan şeması çözümleri yaygın bir görselde uygulanmıştır (Özkan, 2018: 51). Bu şemalarda son katlarda ameliyat salonları, ara katlarda hasta odaları, zemin katta poliklinikler yer almıştır.

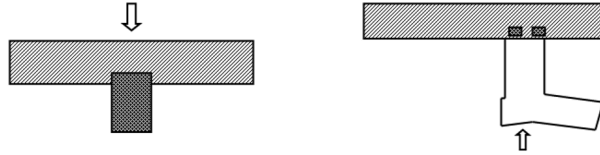


Zonguldak Memleket Hastanesi (1923)



Aydın Memleket Hastanesi (1925)

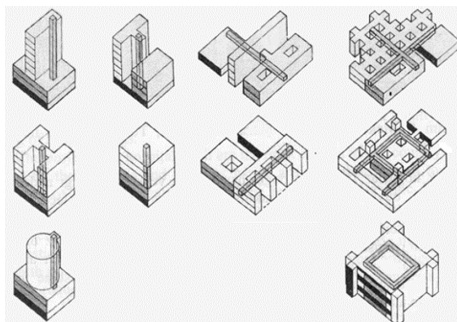
Anadolu'da memleket hastanelerinden örnekler (a)



Afyon Devlet Hastanesi (1938) ve Ankara Numune Hastanesi (1957) (b)

Görsel 15. Anadolu'da az katlı blok hastane örnekleri

1960'lı yıllarda yeni ihtiyaçlar doğrultusunda hasta yatak kapasiteleri artırılmış, 100-150 kişilik hastanelerden 500-1000 yatak kapasiteli hastane yapılarına geçilmiştir. Hastanelerde kapasite artışı, hastaneyi oluşturan diğer temel alanların da büyümesini beraberinde getirmiştir (Altan, 2003; Aydın, 2009). Elbette bu büyümenin ve mekânsal anlamda değişikliklerin sebebi sadece kapasite artışı değil, genel olarak teşhis ve tedavide tıbbi teknolojinin değişimi, hasta bakım anlayışlarının değişmesi, uzmanlık alanlarının artması, bina yapım teknolojilerinin değişimi ve ekonomik imkânlar olmuştur. 1970'li yıllarda merkezi blok sistemli plan şemaları devam etmiş merkezi düşey sirkülasyonla bağlantılı yüksek katlı, hasta odalarının yer aldığı bloklar konumlanmıştır. Hasta yatak katı blokları I, T ve L plan şemasıyla çözümlenmiştir. Düşey ve yatay planlama olarak karşımıza çıkan planlama stratejileri inşa edilen yerin büyüklüğüne göre farklılık oluşturmuştur (Görsel 16). 1980'li yıllarda çoğunlukla aynı plan şemasına sahip hastane yapıları devam etmiş, farklı formlarda hastane planları da denenmiştir.



Görsel 16. Düşey ve yatay planlama

20. yüzyıl ile hastane plan şemaları gerek tıbbi teknolojinin gelişmesi gerekse hastalıkların çeşitlenmesiyle farklı mekânsal organizasyon şemalarında çözümlenmeye başlamıştır. Günümüzde tüm dünyada ve ülkemizde hastanelerin sadece hastalığı iyileştirmeye yönelik hasta tedavi amaçlı yapılar olmadığı tespit edilmiş, insan psikolojisinin hastaları iyileştirmesindeki rolü de tedaviye katılmıştır. Bu durum tedavilerin farklı bakış açılarıyla ele alınmasına ve mekânların hasta psikolojisini iyileştirmeye odaklı olmasına yol açmıştır. Böylece de hastane planları tek tip plan tiplerinden farklı plansal şemalarda çözümlenmeye başlamıştır. Hastalar dışında hastanelerde hizmet grubunda yer alan sağlık personelinin de verimli hizmet verebilmesinde mekân niteliği önemli olmuştur.

HASTA ODALARININ DEĞİŞİM SÜRECİ VE TASARIM ÖLÇÜTLERİ

Hasta odalarının tasarımı hastanelerin mimari değişimiyle birlikte farklılaşmıştır. Hastanelerin değişimini etkileyen her faktör, hasta bakım alanlarını da doğal olarak değiştirmiştir. Darüşşifalarda az sayıda küçük odalarda yapılan bakım, gureba hastaneleri döneminde çok yataklı koğuş düzeni ile devam etmiştir (Görsel 17).



Görsel 17. Gureba hastanesi

Memleket hastaneleri sürecinde, iki kişilik, dört kişilik ve koğuş tipi hasta odaları şeklinde çözümler yer almıştır (Görsel 18). Bu düzen 1990lara kadar devam etmiş bir yandan da yeni inşa edilen hastanelerde hasta odaları ağırlıklı olarak iki-üç yataklı, az sayıda da tek yataklı özel oda kurgusuyla yapılmışlardır. 2000li yıllardan sonra tek ve iki yataklı hasta odalarından oluşan hastane yapıları hizmet vermeye başlamıştır. Hasta odalarında yatak sayıları mahremiyet, konfor, sağlık bakımı açısından azalırken, odada yer alan donatıların nitelikleri de farklılaşmıştır. Gureba hastaneleri döneminde koğuşlarda hasta yatakları yer alırken, süreç içerisinde komodin, dolap, sandalye, donatı olarak girmiştir. Odalarda yatak sayıları azalırken bahsi geçen diğer donatılar eklenmiştir. Bu süreçte tefriş de değişmeye başlamış, koğuş düzeninde pencere yüzeyine dik yerleşen hasta yatakları, oda düzenine geçildiğinde pencere yüzeyine paralel olarak yerleştirilmiştir. Odalarda refakatçi için açılıp yatak olabilen oturma elemanı ya da uzun oturma birimi, tezgâh altı buzdolabı, televizyon ve hastanın konforu açısından oturma, yatma eylemleri ya da hastalığın gerektirdiği konuma ayarlanabilen hasta yatakları, hareketli yemek sehпасı, temel donatılar olarak odalarda yerini almıştır. Odalarda donatı konforunun değişiminde sanayileşme, teknik donatı içeren donatı üretimi, donatıları rahat hareket ettirebilme özelliği kullanım kolaylığı sağlamıştır. Konumuzun doğrudan içinde olmasa da hastaya uygulanacak enjeksiyon, serum, oksijen aletleri bile hijyen açısından kullan-at nesnelere günümüzün vazgeçilmesi olmuşlardır. Hasta bakım anlayışları değişirken, hastaların ve refakatçilerinin konforu, odaların havalandırılabilir ve ferah olması tasarım anlayışlarında benimsenen kriterler olarak yaygınlaşmıştır. Her yenilik, hijyen dolayısıyla sağlık, kullanım kolaylığı ve hızlı bakımı sağlamış, hastalıkların tedavi süresi kısalmış, yatak kullanım süresi azalmıştır.

1923-1960



Cerrahpaşa Hastanesi hasta odaları düzeni, 1935 (a)



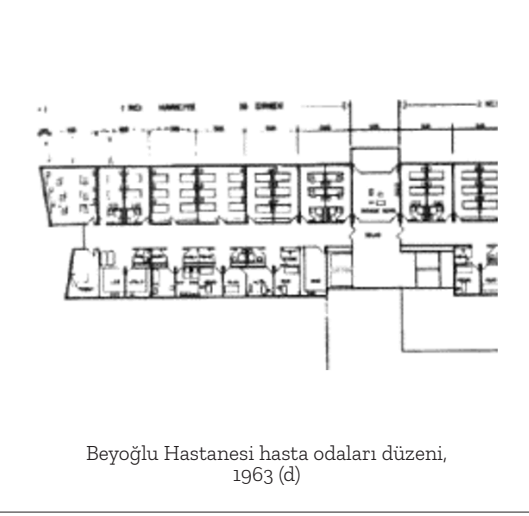
İstanbul Esnaf Hastanesi hasta odaları düzeni, 1964 (b)

Hasta odalarının çoklu, 6 yataklı, 3 yataklı ve 2 yataklı olarak çözümlendiği görülmektedir. Esnaf hastanesinde iki yataklı odalar da lavabo, tuvalet, banyo hacmi özelleştirilmiştir.

1960-1980



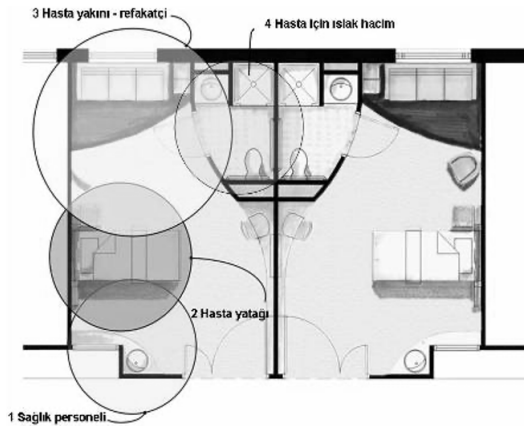
Vakıf Gureba Hastanesi hasta odaları düzeni, 1963 (c)



Beyoğlu Hastanesi hasta odaları düzeni, 1963 (d)

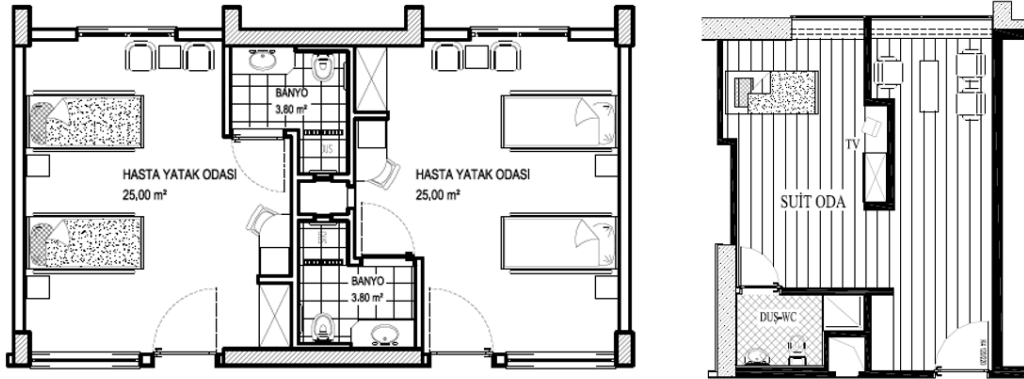
Görsel 18. Hasta odalarında hasta yatak sayısını gösteren memleket hastanelerinden örnekler

Hasta yatak odalarındaki eylem alanlarının boyutları ve tasarımları; hastaların hastalıklarına ve kalacak kişi sayısına göre değişiklik göstermektedir. Bathgate (2000), günümüzde hasta yatak odalarının çeşitlerini; kalacak hastanın hastalığına göre, hastalığın enfeksiyon türüne göre ve standartlarla birlikte hastanenin türüne göre farklı birçok görselde sınıflandırılması gerektiğini tanımlamıştır. Bu durumda hasta yatak odalarını genel, engelli, enfeksiyon, psikiyatri, lohusa, süt ve çocuk hasta yatak odası olmak üzere yedi grupta sınıflandırmak mümkündür. Her bir hasta odasının kullanıcı grubuna göre değişen tasarım öğeleri bulunmaktadır. Genel olarak günümüzde bir hasta odasının işlevi ve kullanıcı eylemleri dikkate alınarak 4 alt mekândan oluştuğu söylenebilmektedir: hastanın yatma eylemini gerçekleştirdiği, hasta yatağının bulunduğu alan, bakım eylemlerinin gerçekleştirildiği personelin kullandığı alan, refakatçilerin oturma ve dinlenme eylemlerini gerçekleştirdiği alan, hastanın temizlik eylemlerini gerçekleştirdiği ıslak hacim (Görsel 19).



Görsel 19. Hasta odası eylem alanları

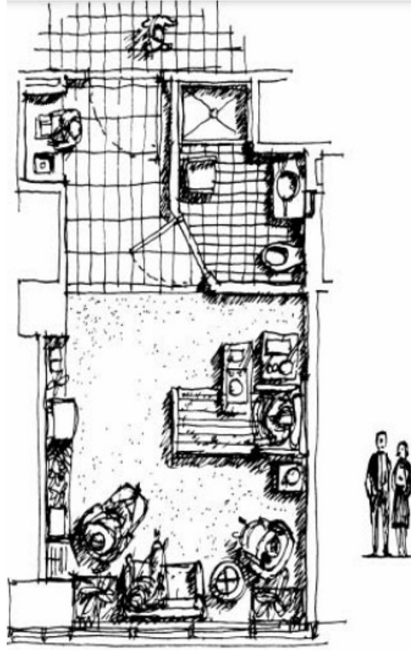
Hasta yatağının bulunduğu alan; hastanın kullandığı, istirahat ettiği, tedavisinin yapıldığı, aynı zamanda da sağlık personeli tarafından kullanılan alandır. Hasta yatağı bu alanın temel ekipmanıdır. Hastaya müdahale edebilmek için 3 tarafının açık ve yatağın kısa kenarı duvarla yüzey, hasta yatağı pencere yüzeyine paralel olarak yerleştirilir. Hasta yatak başı üniteleri de bu yüzeyde yer almaktadır. Bu üniteler, hastanın acil durumlarda oksijen ve azot kullanabilmesi için gereklidir. Duvar başı soketi içerisinde gerekli olduğunda hastaya uygulanır. Ayrıca bu üniteleri içerisinde hastanın hemşireleri çağırma butonu ve hemşirelerin hastayı gözetleme monitörleri, genel aydınlatma, gece aydınlatması, okuma aydınlatması, muayene aydınlatması bulunmaktadır (NHS Estate, 2005: 25). Söz konusu donatılar katlı blok tipi hastane uygulamalarının olduğu yıllarda ve öncesinde tüplerle uygulanmış, tüm binayı dolaşan, merkezi bir sistem üzerinden hasta odalarına, ameliyathanelere ve yoğun bakımlara ulaşan tıbbi gaz boruları uygulaması, 2000li yıllarda yaygınlaşmıştır. İkinci eylem alanı olan personelin kullandığı alan ise odanın dolaşım alanlarını içermektedir. Gerek hasta yatağı çevresindeki mesafeler gerekse yatağın hareket ettirilebilmesi için bırakılan mesafeler günümüzün tasarım kriterleri olarak yönergelerde de tanımlanmaktadır. Personelin el dezenfeksiyonu için kullandığı eviye, son dönem hastanelerde yer alan, girişe yakın düzenlenen sıhhi tesisattır. Refakatçinin oturması ve gerektiğinde de yatak haline getirerek yatma eylemini gerçekleştireceği ekipman, kullanıcı konforu açısından günümüzün önemli mekân donatısıdır. Refakatçinin sandalyede oturduğu dönemlerden, yatak olan koltuk düzenine geçilmiştir. Hasta odalarında duş, tuvalet ve el yıkama için kullanılan ıslak hacim hasta odaklı olarak oda ile doğrudan bağlantılı düzenlenmektedir (Görsel 20). Memleket, numune hastanesi süreçlerinde, devlet hastanelerinin uygulandığı ilk yıllarda çoğunlukla tek yataklı odalarda doğrudan bağlantılı ıslak hacim yer almış, 3, 4, 6 yataklı odalarda bakımları yapılan hastalar için koridorda yer alan çok kabinli tuvalet ve duşlar düzenlenmiştir. Hijyen ve hasta konforu düşünüldüğünde güncel düzen gelişimi göstermektedir. Ayrıca gerek tesisat ve boyutlar gerekse de kullanım yönünden detayların yönergelerle, yönetmeliklerle tanımlanıyor olması günümüzdeki asgari standartlar açısından önemlidir.



Görsel 20. Hasta odalarında ıslak hacim düzenlemesine örnekler

21. yüzyıla gelindiğinde hasta merkezli hasta odaları tasarımlarında; hasta odalarına rahat erişilebilirlik, hastaların mahremiyeti, hasta odalarında renk, doku, aydınlatma, gürültü kontrolü, manzara, ergonomik mobilyalar başlıca düşünülmeleri gereken tasarım parametreleri olarak tanımlanmıştır (Stouffer, 2000) (Görsel 21). Hastaların iyileşme sürecini de olumlu yönde etkileyen parametrelerin dikkate alınması, parametreler özelinde detaylı araştırmaların literatüre girmesi, tüm dünyadaki gelişmelerden teknoloji ve dijitalleşme ile haberdar olunması nitelikli uygulamaların yaygınlaşmasını sağlamıştır. Konuya ilişkin detaylı araştırmalar hasta odalarındaki mimari elemanlar üzerinden yapılmıştır. Mostaedi, Broto ve Minguet (2001), hasta odalarında pencere düzeninin önemine yer vermiş, pencere alt seviyesinin, hastanın yattığı yerden

dış mekâna hâkimiyetini sağlamak amacıyla aşağıya çekilmesi, doğal ortamla görsel bağın kopmaması ve bunun iyileşme sürecindeki olumlu etkisi nedeniyle son dönem hastane binalarında uygulandığını belirtmiştir. Markus (1967), hasta odalarında pencerenin işlevine yönelik yaptığı çalışmada pencerenin; gün ışığı, güneş ışığı, havalandırma, manzara, mahremiyet olmak üzere beş temel unsurla bağlantılı olduğunu belirtmiştir (NHS, 2003: 47). Çok sayıda hasta yatağının yer aldığı koğuş düzeninde hasta yatağının baş kısmı pencere önünde yer almış, dış mekânla görsel ilişki önemsenmemiştir. Hasta odaları düzenine geçildiğinde yatakların pencere yüzeyine paralel olması ile dış mekânın görünürlüğü sağlanmıştır. Koğuş döneminde doğal havalandırma sağlanmaya çalışılsa da aynı mekânda hasta sayısının çokluğu bulaşma riskini de arttırmıştır. Dolayısıyla gerek doğal aydınlatma ve dış mekânı görebilecek görselde düzenleme gerekse de doğal havalandırma açısından günümüz standartları hastanın iyileşme sürecine olumlu etkisi yönünden önemli bir gelişimin göstergesi olmuştur. Salgın hastalıklar, geçmiş tarihten bugüne kadar hastanelerin ve hasta odalarının değişmesinde etkili olmuştur. Dünyada halen devam eden covid-19 salgını ile de bu dönüşümler gündeme gelmiş, tecrit ve havalandırma sistemlerinin niteliği önem kazanmıştır. Bathgate (2000) gelecekte; her hastalığa göre tedavi yöntemi geliştirileceğini ve her tedavi yöntemine göre bağıl nem ve hava temizliğinin farklılaşacağını belirtmiştir. Bu durum günümüzde bir yerden tüm odalara dağılan hava akımının gelecekte her oda için özelleşmesi gerekeceğini düşündürmektedir.



Görsel 21. Hasta odaklı hasta odası çözümü (Earl S. Swenson tarafından çizilmiştir)

Hasta odalarının farklı hastalıkların tedavisine ilişkin mekânsal ve teknik düzenlemelerin yapılabilmesine izin verecek esneklikte olması, gelecek tasarımlar için önem teşkil etmektedir. Teknolojik yapı ile bina tasarımının bütünleşmiş çalışmasıyla ihtiyaçlar belirlenip bu ihtiyaçlar, sonucunda, hasta merkezli uyarlanabilir hasta bakım modelleri geliştirilmesi, hastaların ve hasta yakınlarının fiziksel ve psikolojik açıdan en az zarar görebileceği görselde mekân düzenlerinin kurgulanması tasarım girdilerinden biri olmaktadır (Görsel 22).



Görsel 22. Hasta merkezli işlevsel donatı çözümleri

Günümüzde her alanda dijitalleşmenin kullanılması ve gündelik yaşamın internet ağı olmadan neredeyse yürütülememesi, hastane binalarında da dijitalleşmenin kullanılmasını gerekli kılmaktadır. Gelecekte teknolojinin, dijitalleşmenin sınır tanımaz görselde gelecekte olması hastanın kısa sürede iyileşebileceği ve hastane personelinin yükünü azaltacak hastaneler planlamaya olanak sağlayacaktır. Bu planlamalarda sağlık görevlilerinin ve hasta yakınlarının, hastaların yanında olma hissi yaratacak görselde görüşme sağlayabilecekleri tele-tıp cihazların tasarlanması ve izole hasta odalarında bunların kullanılacağı ön görülmektedir (Selami Cifter ve Cifter, 2017: 2003) (Görsel 23).



Görsel 23. Gelecekteki hasta odaları tasarım öngörülleri

TARTIŞMA VE SONUÇ

Hasta odalarının geçmişten günümüze kadar ki gelişimini anlatmayı temel amaç edinen ve gelecekteki hasta odalarına yönelik ön görülleri de aktarmayı amaçlayan bu derleme çalışmasında sonuç olarak; geçmişten bugüne her medeniyette var olan sağlığa ilişkin mekânların, toplumsal yaşamla birlikte birçok faktörden etkilenerek değiştiği ve geliştiği görülmüştür. Tıp bilimi ile de ilişkili olan bu değişimlerin mekânsal karşılıkları hastanın şifa bulması odaklı olmuş, dönem şartlarının sınırlılıkları dahilinde iyi olan yapılmaya çalışılmıştır. Yatayda yaygın olan hastanelere, yapı teknolojileri ile önce az katlı sonra katlı ve çok katlı çözümler getirilmiştir. Hastane binaları büyüklükleri artarken, hastaneyi oluşturan bölümlerin de mekânsal nitelikleri değişmiştir. Bir hastanenin

kapasitesini belirleyen yatak sayıları her geçen gün hastane binalarında artmıştır. Hasta odalarının değişimi bir anlamda hastanelerin değişimini de sergilemiştir. Açık koğuş olarak büyük mekânlarda yer alan çok yataklı düzenden, iki ve tek yataklı hasta odası düzenine geçiş, tıbbi teknoloji, tıbbi bakım, teknik donatı, mahremiyet, kullanıcı memnuniyeti, konfor, tecrit, kullanışlılık gibi kavramların ve uygulamaların da nasıl değiştiğini ve hastane tasarımına yansıdığını göstermiştir. Günümüzde yapılan hastanelerin, işlevselliği en üst düzeye çıkartacak şekilde tasarlandığı ve her yeni hastanenin sağlık hizmetlerine daha iyi cevap verdiği bilinmektedir ancak tüm bu gereksinimler konusunda güncellenerek yenilenen hasta odalarının hasta beklenti ve duygusal beklentilerinde yetersiz kaldığı bir gerçektir. Gelecekteki hasta odalarına yönelik yapılan çalışmaların ortak çıkarımları; tasarımcıların hasta odaları çözümlerinde kişisel hasta ihtiyaçlarını karşılamak için esnek çözümler getireceği, yapay zekaya sahip odalar sayesinde hastaların sağlık çalışanları tarafından daha iyi bakılacağı, teknolojik gelişmeler sayesinde hastanın stresini azaltacak hasta kontrollü farklı teknolojik aletlerin olacağı, hasta odasındaki objelerin sadece hastane personelinin fonksiyonelliği için değil hastaların kaldığı süre boyunca hastaları duygusal yönden desteklemeye yardımcı olacağı, odadaki tüm nesnelere kablosuz ağ sistemleriyle birbirleriyle entegre çalışacağı, hasta odalarının atmosferlerinin hastalar tarafından özelleştirilebilir yapılacağı, hasta odalarında teknolojik çözümlerin yanı sıra hasta merkezli yenilikleri sağlamak için daha farklı tasarım yaklaşımlarının benimseneceğidir. Teknoloji ve tıp ilerledikçe, insan hayatına giren her yenilik hastane ortamını etkilemeye ve değiştirmeye devam edecek, şifa bulmada mekâna dair olumsuzluklar giderilecek, teknik anlamda yeni çözümler üretilerek hastane binalarında yerini alacaktır. Dolayısıyla değişime dönüşüme izin veren, pratik ve uyarlanabilir çözümler düşünülerek gerçekleştirilecek tasarımlar, gelecek için önemli bir kazanım sağlamış olacaktır. Geleceğin ne getireceği tam olarak bilinemesi de tıbbi teknolojinin yoğun kullanıldığı, yeni yapı malzemeleri ve sistemleri ile otel konforunda arayışların devam edeceği bir gerçektir. Literatür taraması yapılarak geçmişten günümüze hasta odalarının dönüşüm serüvenini aktaran bu çalışma yeni yapılacak hasta odalarına yönelik çalışmalara bir altlık oluşturacak ve geleceğe yönelik ön görüşlerle çalışmalara farklı bakış açısı kazandıracaktır. Yapılacak olan yeni çalışmalar; hasta odalarının eksikliklerini ortaya koymayı, hastaların ve hastane çalışanlarının geleceğe yönelik hasta odalarında olmasını istedikleri tasarım anlayışının ne olduğu sorusuna cevap aramayı amaç edinmelidir. Hem hastalardan hem de hastane çalışanlarından elde edilen sonuçlar sentezlenerek tasarımcılara farklı bakış açısı getirecek öngörüler sunulmalıdır.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarlar çalışmaya eşit oranda katkı sağlamıştır.

Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

KAYNAKÇA

Acıduman, A. (2010). Darüşşifalar bağlamında kitabeler, vakıf kayıtları ve tıp tarihi açısından önemleri-Anadolu Selçuklu Darüşşifaları özelinde, *Ankara Üniversitesi Tıp Fakültesi Mecmuası*, 63(1), 9-15.

Altan, A. (2003). *Hastane yapıları* [Yüksek lisans tezi, Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir].

Annabal, A. B. (1993). *The question of change in design: The influence of doctors and medical knowledge on the design of the modern hospital* [PhD Thesis, Graduate Faculties of the University of Pennsylvania, Pennsylvania].

Aydın, D. (2001). Genel hastanelerde teknolojik gelişmelerin bina ihtiyaç programına

- etkileri. *Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 16(2), 85-98.
- Aydın, D. (2009). *Hastane mimarisi ilkeler ve ölçütler*. Entegre Matbaacılık A.Ş.
- Aydın, D. (2013). Anadolu'ya yayılmış ortak bir hikâye: Memleket hastanelerinin kuruluşu ve Konya memleket hastanesinin değişim süreci. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 8(15), 45-54.
- Bathgate, T. A. (2000). *Design of patient rooms*. North Carolina Healthcare Conference.
- Bayat, A. H. (2010). *Tıp tarihi*. Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği Yayınları, 367.
- Bolak, O. (1950). *Hastanelerimiz: Eski zamanlardan bugüne kadar yapılan hastanelerimizin tarihi ve mimari etüdü*. İstanbul Matbaacılık.
- Büyükköztük, Ş., Kılıç Çakmak E., Akgün Ö., Karadeniz Ş., Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Cantay, G. (1992). *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı darüşşifaları* (Vol. 61), 15. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi.
- Çapan, L. (2002). 19. yüzyıl sonunda İstanbul'da yabancı misyonlar tarafından yapılmış hastahane binaları [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul].
- Demirhan, A. E. (1983). Bursa'nın tıbbi folklorumuzdaki yeri ve bazı Bursalı Türk hekimleri. *Tıp Dünyası*, 56(11-12), 276-287.
- Doğan, S., Sezgin, F. (2012). Bergama'nın tıp tarihindeki öneminden Türkiye ne kadar haberdar? *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 4(2), 271-279.
- Ergenoğlu, A., Ayтуğ, A. (2007). Sağlık kurumlarında değişen paradigmlar ve iyileştiren hastane kavramının mimari tasarım açısından irdelenmesi. *YTÜ Mimarlık Fakültesi E-Dergi*, 2(1).
- Erkal, N. (1999). Asklepion-Bergama: Antik Dünya'da bir sağlık kurumu, *ArchiScope, Mimarlık Tasarım Teknoloji Dergisi*, 5-88.
- Karamustafa, M. (2012). *Hastanelerde yatan hasta odalarının mekân tasarımı açısından incelenmesi* [Yüksek Lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul].
- Kavuncubaşı, Ş., Yıldırım, S. (2000). *Hastane ve sağlık kurumları yönetimi*. Siyasal Kitapevi.
- Kepez, O. (2001). *Hastaneler için hasta bakım ünitelerine dayalı bir tasarım önerisi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul].
- Kılıç, A. (2015). *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı şefkat abideleri: Şifahaneler*. Bilnet Matbaacılık.
- Kırayoğlu, M., Şehitoğlu, E. (2001). Yıldırım Bayezid ve külliyesi. *Bursa Defteri*, 9, 63-70.
- Köse, E. (2003). *Hastanelerdeki hasta odalarının tedavi gören çocuklar üzerindeki etkileri* [Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul].
- Markus, T. A. (1967). The function of windows- A reappraisal. *Building Science*, 2, 97- 121.
- Mostaedi, A., Broto, C., Minguet, J. M. (2001). *New health facilities*. Instituto Monsa.
- NHS Estates. (2003). *One patient one room – Theory & Practice: An evaluation of The Leeds Nuffield Hospital*. A study report, By Dr Michael Phiri, School of Architecture, University of Sheffield, 46-48.
- NHS Estates. (2005). *Ward layouts with single rooms and space for flexibility*. Gateway, Ref: 421, The Stationery Office, 24-26.
- Özata, A. C. (2018). *Yapı biyolojisi kapsamında hasta odalarının incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya].
- Özkan, S. (2018). *Türkiye'de kamu-özel ortaklığı entegre sağlık kampüsleri standart yatan hasta odaları üzerine bir inceleme* [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara].
- Riva, M. A., Mazzoleni, D. (2012). The Ospedale Maggiore Policlinico of Milan. *Journal of Medicine and the Person*, 10(3), 136–138.
- Selami Cifter, A., Cifter, M. (2017). A review on future directions in hospital spatial designs with a focus on patient experience. *The Design Journal*, 20(sup1), S1998-S2009.
- Somunoğlu, S. (1999). Kavramsal açıdan sağlık. *Hacettepe Sağlık İdaresi Dergisi*, 4(1), 51-62.
- Stouffer, J. (2000). Integrating human centered design principles in progressive health

facilities. *Design & Health*, 258-292.

Sungur Ergenoğlu, A. (2006). *Sağlık kurumlarının iyileştiren hastane anlayışı ve akreditasyon bağlamında tasarımı ve değerlendirilmesi* [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul].

Şalgam, D. F. (2010). *İyileştiren mimari tasarım bağlamında hasta bakım odalarının değerlendirilmesi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul].

Terzioğlu, A. (1964). Modern hastane inşaatı. *Arkitekt*, 315(02): 83-87.

Terzioğlu, A. (1970). Orta çağ İslam-Türk hastaneleri ve Avrupa'ya tesirleri. *Bellekten*, 34, 121-149.

Terzioğlu, A. (1972). İlk İslam hastaneleri ve birbiriyle olan ilişkileri, *VIII Türk Tarih Kongresi*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Yavuz, Y. (1988). Batılılaşma döneminde Osmanlı sağlık kuruluşları. *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8(2), 123-142.

Yıldırım, N. (2013). *Gureba Hastanesi'nden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi'ne*. Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi, 154.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Çiçek, Ü. (2006, Nisan). Antik dönem sağlık merkezleri. İzmir Ticaret Odası. <https://docplayer.biz.tr/8453297-Antik-donem-saglik-merkezleri.html> (15.09.2021).

Görsel 2: Arkeo284. (2017, Ekim 7). Pompei evler. <https://arkeo284.wordpress.com/2017/10/07/pompei-evler/> (23.09.2021).

Görsel 3: Wikimedia. (2018, Nisan 2). Roman Military Hospital- Valetudinarium - late 1st c. A.D. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman_Military_Hospital_-_Valetudinarium_-_late_1st_c._A.D._Wellcome_L0002116.jpg (17.09.2021).

Görsel 4: Paris In Images. (2013, Oct 25). Hôtel-Dieu de Paris. <https://parisinimages.wordpress.com/2013/10/25/hotel-dieu-de-paris/> (21.09.2021).

Görsel 5: Stone, P. J. (1965, June 26). *The hospital as an inflexible monument of civic pride remained so until the second half of the twentieth century*. The Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/essays/the-hospital-as-an-inflexible-monument-of-civic-pride-remained-so-until-the-second-half-of-the-twentieth-century> (23.09.2021).

Görsel 6: Lebrecht. (2011, January 13). London Hospital plans designed by Boulton Mainwaring 1752. <https://www.alamy.com/stock-photo-london-hospital-plans-designed-by-boulton-mainwaring-1752-83336219.html> (14.09.2021).

Görsel 7: Kisacky, J. (2014). Breathing room: Calculating an architecture of air. *Geometrical Objects*, https://doi.org/10.1007/978-3-319-05998-3_11

Görsel 8: Short, C. A., Noakes, C. J., Gilkeson, C. A. ve Fair, A. (2014). Functional recovery of a resilient hospital type. *Building Research & Information*, 42(6), 657-684.

Görsel 9: Bayat, A. H. (2010). *Tıp tarihi*. Merkezefendi Geleneksel Tıp Derneği Yayınları, 367.

Görsel 10: Bolak, O. (1950). *Hastanelerimiz: Eski zamanlardan bugüne kadar yapılan hastanelerimizin tarihi ve mimari etüdü*. İstanbul Matbaacılık.

Görsel 11: Cantay, G. (1992). *Anadolu Selçuklu ve Osmanlı darüşşifaları* (Vol. 61), 15. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi.

Görsel 12: Aktaş, S. (2010). *XV. ve XVI. yüzyıllarda sultan darüşşifaları*. [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara].

Görsel 13 a: Yüksel, A. (t.y.). *II. Bayezid Külliyesi, Edirne*. Okur Yazarım. <https://okuryazarim.com/klasik-osmanli-donemi-mimari-planlari/ii-bayezid-kulliyesi-edirne-a-yuksel/> (14.09.2021).

Görsel 13 b: Kuran, A. (t.y.). *Haseki Külliyesi, İstanbul*. Okur Yazarım. https://okuryazarim.com/wp-content/uploads/2017/03/Haseki-K%C3%BClliyesi-%C4%Bostanbul-A.-Kuran_.jpg (14.09.2021).

Görsel 14: Yıldırım, N. (2013). *Gureba Hastanesi'nden Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi'ne*. Bezmiâlem Vakıf Üniversitesi, 154.

Görsel 15 a: Nevrim, S. (2020). *Design evolution of healthcare buildings: City hospitals as a new building typology in Turkey* [Master of Science in Architecture, Middle East Technical University, Ankara].

- Görsel 15 b: Özbay, H. (1996). Türkiye'deki hastane şemalarının tipolojik gelişimi, *Mimar Dergisi*, Türk Serbest Mimarlar Derneği Yayını, Sayı 6-7, 11-15.
- Görsel 16: Aydın, D., Yıldız, E., Büyükşahin, S. (2017). The change of the hospital architecture from the early part of 20th century to nowadays: An example of Konya. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 4(11), 23-34.
- Görsel 17: Çatma, E. (2018, Mart 14). Eskiden memleket hastanesi denirdi... Şimdi... *Pusulula Gazetesi* http://www.pusulagazetesi.com.tr/arsiv_95611/eskiden-memleket-hastanesi-denirdi-simdi/ (15.09.2021).
- Görsel 18 a, b, c: Arkitekt Dergisi Veritabanı, 1931-1980. http://dergi.mo.org.tr/detail.php?id=2&sayi_id=82 (23.09.2021).
- Görsel 18 d: Mimarlık Dergisi Arşiv, 1963-2019. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=arsiv> (14.09.2021)
- Görsel 19-20: Aydın, D. (2009). *Hastane mimarisi ilkeler ve ölçütler*. Entegre Matbaacılık A.Ş.,
- Görsel 21: NHS Estates. (2003). *One patient one room – Theory & Practice: An evaluation of The Leeds Nuffield Hospital*. A study report, By Dr Michael Phiri, School of Architecture, University of Sheffield, 46-48.
- Görsel 22: Eagle, A. (2017, June, 7). Designing hospitals for the millennial generation. *Health Facilities Management*. <https://www.hfmmagazine.com/articles/2891-designing-hospitals-for-the-millennial-generation> (23.09.2021).
- Görsel 23: The European Space Agency. (2021, Nisan 1). *Space technology to shape hospital of the future*. https://www.esa.int/Space_in_Member_States/United_Kingdom/Space_technology_to_shape_hospital_of_the_future (15.09.2021).

dr. emre seles (sorumlu yazar|corresponding author)
başkent university, faculty of fine arts, design and architecture,
department of interior architecture and environmental design
emreseles@gmail.com orcid: 0000-0001-8850-6847

CHANGING PARADIGM OF URBAN LEGIBILITY: THE CASE OF ATAKULE SHOPPING MALL

derleme makalesi|review article
başvuru tarihi|received: 15.06.2022 kabul tarihi|accepted: 25.07.2022

ABSTRACT

The moving structure of cities offers much information to visitors and its inhabitants. The legibility of this information is an important key to understanding and perceiving an urban environment. This legibility varies depending on social, psychological, economic, and political factors that create an urban narrative. The research attempts to explain how the legibility of public places changes over time. As a method, qualitative research was employed together with a review of the literature on the issue. It was decided to use psychopolitics and non-place as theoretical frameworks to analyze and evaluate the data acquired. This research mainly focuses on how city planners and architects created a story out of the relative mobility of cities and how this narrative changed over time. Second, a social and economic perspective is used to examine how retail complexes contribute to the legibility of the city and the adjustments they have undergone to survive. Finally, these adjustments are compared using the Atakule Shopping Mall in Ankara, Turkey, as an example. Despite the renovations, it has been decided that shopping malls can't offer a real public space experience and don't really help people understand the city because they only offer a virtual and limited habitable narrative.

Keywords: Urban Legibility, Psychopolitics, Non-place, Neoliberalism, Atakule Shopping Mall

Seles, E. (2022). Changing paradigm of urban legibility: The case of Atakule Shopping Mall. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(2), 241-256.

INTRODUCTION

The built environment is a place where things happen and move. People live, work, study, worship, perform, and interact with each other in cities (Gibson, 2009:12). Although these experiences are fruitful for human-environment interaction, they can be problematic in terms of cognition as well. Because these environments are socially, psychologically, and politically complex in content and context. The legibility of the cities is not easy. There should be enough information for us to read it. The city should communicate with its visitors and inhabitants. A habitable narration should be available for an urban environment to be legible. Hence, architects and city planners try to develop solutions to that problem. However, the source, which is promoting and controlling that information, is in question.

This study aims to discuss the changing paradigm of legibility of built environment systems in the age of neoliberalism. First, the narrative attempts of architects and urban planners to handle the movement of cities were explained. Second, the transformation of the legibility of cities through time was analyzed. Then the changing role of trade centers was introduced in the legibility of cities. The death of shopping malls and the attempts at their resurrection were explained with a few examples around the world. Finally, these issues were discussed through an architectural case, which is the Atakule Shopping Mall in Ankara, Turkey.

As a method, a literature review was done on the topic and a qualitative research method was adopted in this study. Within a theoretical framework that includes the ideas of psychopolitics and non-place, the gathered data were examined and assessed. A social and economic viewpoint that is opposed to the ideologies of neoliberalism is adopted in order to explore the consequences of shopping complexes on the legibility of cities and the motivations behind the renovations it has undergone to survive.

MOBILE VIEWPOINT OF CITIES

Although its massive static materiality, can we consider a city's mobility? It changes as one changes his/her proximity and perspective. When the city is viewed from a distant perspective, for example, from the top floor of a skyscraper, the city's image can be perceived as static. However, this changes on the street level. Nail (2018) stresses that a body's motion is described in terms of x, y, and z, but he assumes that a more fundamental non-kinetic and immobile space-time within which this motion happens. For him, when seen through the lens of motion, space and time aren't really immovable at all but only patterns of comparatively immobile matter in motion on which another pattern or trajectory might be drawn. Despite the fact that everything constantly changes, all changes are relative (Nail, 2018). That relative motion of the city consists of information about itself. "The setting for the space of access to information was and is the architecture, enriched with signs of visual information: inscriptions, sculptural detail of the communicative role" (Bonenberg, 2018: 23). One gains information about a city by passing by or walking in it. That mobility plays a role in people's cognition. As one experiences it, one perceives it. This ritual involves a guest being guided through light-filled areas (Bruno, 1997). According to Agata Bonenberg (2018), using the proper media, cities inform us about the people who inhabit the urban environment allowing us to recognize their tastes, level of culture, economic condition, wealth, and habits. Architects and city planners are the ones who design that proper media as the urban infrastructure of everyday life.

In the 1930s, French architect Le Corbusier envisioned a universal modern city. His model was "Ville Radieuse" Radiant City. He segregated the city into zones and connected them with radiant roads and automobiles. As an example, here is how he narrates his understanding of movement in city life:

The cities will be part of the country; I shall live 30 miles from my office in one direction, under a pine tree; my secretary will live 30 miles away from it too, in the other direction, under another pine tree. We shall both have our own car. We shall use up tires, wear out road surfaces and gears, consume oil and gasoline. All of which will necessitate a great deal of work ... enough for all. (Salingeros and Mehaffy, 2017, para. 20)

This was a Universalist interpretation of the movement in an urban environment at that time. However, this idea was deserted because people prefer busy streets, full of activities and interaction, rather than segregated dull roads (Lang, 1994). In the 1960s, Kevin A. Lynch suggested that the arrangement of structural features, including routes, neighborhoods, nodes, edges, and landmarks, affects how people perceive city space. The city was more cohesive, had stronger identities, and offered viewers a feeling of direction whenever they encountered paths with distinct and well-known sources and destinations (Lynch, 1960).

Those attempts aimed to create a sense of place in the city through theoretical thinking, a narrative form of knowledge. There is a parallelism between those physical paths and narrative meaning systems. "Public space creates a physical memory of the city by preserving meanings and stories" (Weiner, 2010: 99). That collective memory of experiences and narration creates a mental image of the city.

It is not surprising that some thinkers and architects resemble the moving structure of the cities to the moving images of the cinema, which is also a narrative art form. "Cinema suggests that images are organized in a linear chain" (Treske, 2017: 8). According to Guiliana Bruno (1997), film/body/city are both haptic dynamics; the city is a fantastic structure of lived space and habitable narrative. Swiss architect Peter Zumthor (2006) claims that the camera team and directors assemble sequences in the same way he tries in his buildings. For Bruno (1997), guidance, preparation, excitement, pleasant surprise, and relaxation are how he describes his architectural story. In response,

Moving with history, cinema starts to establish itself as an architectural practice: a street art form, a participant in the construction of city perspectives. The depictions in films end up connecting directly with the city's perception. The streetscape is an architectural and a cinematographic structure. (Bruno, 1997: 12)

The perception of a film spectator resembles an observer's experiences in an architectural space in the city (Toy, 1994). The similarity between the experiences is that while the architecture provides a spatial narration for the observer, the film tells the spectator a spatial story (O'Herlihy, 1994).

All these discussions are based on the "locus-solus" singularity of place, which was first introduced by the Italian architect and writer Aldo Rossi (1982). According to him, the locus is a certain specific location that forces us to pause for a moment in relation to men and place. That singularity begins with an event, a collection of private experiences, and a mode of living, which gives the soul of the city by its collective memory. That is, of course, related again to the linear narration of that collective memory.

As technology develops, architecture finds new ways of representations and communications by setting the relationship between man and the environment. Soon after the industrial revolution of the 19th century, construction techniques and mobility in cities changed the perception of privacy. Ecology of place mutated from the singularity of the enclosure to a more transparent and decentered one. Paul Virilio (1991) focuses on the disappearance of opaque closures in the urban built environment. For him, it is ironic that citizens are living in a time when the transparency of construction materials is being eliminated. "Curtain walls constructed of light and transparent materials, such as glass and plastics, replace stone façades" (Virilio, 1991: 12). Peripheries in the urban environment have become uncertain today. One can no longer talk about the centralization of a city in the 21st century. Dutch architect Rem Koolhaas carries the discussion to a new point. He talks about adapting architecture to de-location and mentions the space of flows (Bonenberg, 2018).

The urban plane now only accommodates necessary movement, fundamentally the car; highways are a superior version of boulevards and plazas, taking more and more space; their design, seemingly aiming for automotive efficiency, is in fact surprisingly sensual, a utilitarian pretense entering the domain of smooth space. (Koolhaas, 2013: 218)

The significance of public space in cities seems to have decreased in modern times compared to other historical eras. This is partially due to the removal of spatial ideas from the public realm and the decentralization of cities (Madanipour, 2003). Although decentralization and transparency seem to bring cities freedom, that fragmented and generic urban environment also brings a loss of identity and meaning.

Transformation of the Legibility of Cities

As visitors or inhabitants, users used to experience space as it is, un-networked and un-informal. The information and meaning are activated through their experiences. If it were an uncanny or alien environment for the people, they would immediately have a feeling of that space. For Korpela (2012), environments trigger seemingly automatic, emotive responses in around 200 milliseconds. Researchers have discovered that participants can classify a scene's global properties (mean depth, temperature, naturalness, navigability, transience, concealment, or openness) more quickly than its basic-level category (lake, ocean, river, forest, mountain, desert, or field), which takes an average of 50 ms (Greene & Oliva, 2009, as cited in Korpela, 2012). That first impression is the atmosphere of the space. In a moment, people may recognize a spontaneous emotional reaction, and they can reject things that they do not like (Zumthor, 2006). Experiencing that atmosphere is related to being in the world. Since the world became a spectacle by broadcasting technology, being in the world has been under attack, as Günter Anders once puts it for TV and radio (1956). For him, by TV and radio, people do not necessarily go to events; events come to them in their living room, which pacifies them. People consume the image of the world rather than participating in the real world. Henri Lefebvre (1991) mentions a moment of social space as the representational space. According to him, it is a space directly lived through its associated images and symbols. In capitalist societies, people pay for that pseudo experience. That experience is now a commodity in the capitalist system.

In the "disciplinary societies of control" (Deleuze, 1992), one is free as one competes with others. For Waterman (2018), competitive individualism is a central idea of capitalism and a cornerstone of neoliberalism. He argues that neoliberalism is a system in which governments are supposed to shrink, but instead, they have become more authoritarian, corporatized, privatized, and marketed, and they have stayed big even though they have given up many of their altruistic functions and responsibilities (Waterman, 2018). Furthermore, for the capitalist system, being in the world means a person only exists as long as that person consumes the image of the world. Everyday life is under attack by that capitalist narrative. Jürgen Habermas (1987) distinguishes between daily life and money and power systems, emphasizing how these systems tend to permeate and colonize ordinary life via monetarization and bureaucratization. Following an endeavor to broaden the reach of reason, he calls for rationally structured, communicative activity between persons that allows ordinary life to resist this penetration (Madanipour, 1996).

In Gilles Deleuze's "Postscript on the Societies of Control" (1992), the disciplinary society's animal is the mole. Mole belongs to the monetary system and biopolitical regime. A biopolitical control regime is structured upon biologically exploiting or oppressing within confined spaces. Such as family, schools, prisons, barracks, hospitals, and factories. For Deleuze, a mole is an animal of spaces of enclosure. It is restricted bodily in those disciplinary spaces. However, the snake is the animal of neoliberal societies of control. "The snake does not move in closed spaces... it makes space by means of its movement" (Han, 2017: 18). The snake embodies guilt and debts. The mole as the subject of the disciplinary societies was transformed into a snake as the project of the psychopolitical technology of domination (Han, 2017).

Structural capitalism was simply the transference of money from the mass wage laborers to the minority capitalist class, the owner of wealth, property, or production. This was creating a negative psychic effect on the working class and it was causing tension between these two classes. In order to defeat that tension and resistance, structural capitalism mutated into financial capitalism (immaterial mode of production) and neoliberalism (post-industrial). Neoliberalism is "broadly

defined as the extension of competitive markets into all areas of life, including the economy, politics, and society" (Birch et al., 2016: 2). Under financial capitalism, values are being destroyed, and the psyche is being exploited. Depression and burnout are healed with self-optimization. There is no place for negativity in Neoliberalism. If there is a failure, it only belongs to the misfit individual. One always has to upgrade and optimize him/herself in the system. The system carefully protocols desires, needs and wishes, psychopolitical power prospects, permits, and projects. Nevertheless, Byung-Chul Han (2017) claims that life consist of wholly of positive emotion is inhuman. As human beings, people grow through their failures and their agonies. It is a life experience. There is no humanity in the psychopolitical system. "In late capitalism, enclosures continue apace in all these realms but are obscured by liquid modernity's incessant shape-shifting. This is the sort of world in which "flexible" workers who are "life-long learners" can flourish" (Waterman, 2018: 8). The citizens turned into life-long learners and customers. The cities became large displays, and they work as media bodies for self-subjectified inhabitants. According to John Lang (1994), today, "the city is both an exhibition and a set of stages for exhibitions" (p. 174). The information gathered through the experience of the city, which could be pleasant or uncanny, mutated into the information of the self as a wholly happy and sterile project.

With the invention of computers and the internet, places are digitalized as a part of Big Data and degraded into locations only. People no longer talk about the experience of an atmosphere of space but a limitless video or image-sphere. "A state of permanent uninfluenced change of light might be created by all the billions of cameras from us and around us, constantly uploading, sharing, linking, and relating... an ocean of video" (Treske, 2017: 5). In the generic city, as a part of Big Data, there is no narration, just an endless flow of information, no conclusion is drawn, it is non-relational, non-historical, and non-concerned with identity and collective memory. Digitalized places are Non-Places as Marc Augé (1995) puts it. The idea of non-places that we come across as a byproduct of the postmodern era is a consequence of consumerism and the connection that the person has with space (Kocadoru Özgör, 2022: 45).

On the other hand, since the cities are being digitalized, they are legible through virtual reality (VR) systems today. Using VR on an urban scale is a difficult task, because of its complexity and requirement of huge data. Arnaldi et al. (2017) state that a city is made up of more than just buildings; it also contains other items of many complicated kinds, some of which may even be invisible (e.g., roadways, signage, networks that may be underground). They also say that one can look at a city in different ways, like from a macro point of view to look at urban planning plans or traffic problems. Hence, creating a complete 3D simulation of a city is rare, rather most of the largest urban simulations take into account the neighborhood level. Jeffrey Shaw, who is a media artist, created an art installation called *The Legible City*. In his installation, the spectator is able to use a bicycle, to interactively travel in a video, projected three-dimensional virtual image space. That virtual image space is a deconstruction and representation of the parts of real cities (Manhattan-New York, Amsterdam, and Karlsruhe). As an example, here is how he describes his setup:

These solid, 3-D letters create phrases and sentences as they line the streets in real time using computer graphics technology. Accordingly, these phrases and sentences are based on the city's real layout and size, which includes its streets, avenues, crossings, and parks, among others. As a result, the physical buildings of Manhattan are totally replaced with a new textual architecture. Visiting this city of words necessitates a reading voyage. Choosing a course of action is a decision based on the tales and the way they are juxtaposed. While riding a bicycle along their selected route, visitors may create their own textual and conceptual confluence in this "city of words" that can be read from any angle. (Shaw 1989, "Related Documents" section)

Ortho-photography (display of aerial photographs) is another technique that is mainly used by Google Maps and Google Earth. For a more immersive experience, Google Maps uses Geographic Information Systems (GIS) on street level. The

images are taken by a mobile scanner. Nevertheless, this method has limitations and one cannot qualify this method as a real immersive virtual experience. Because mobile scanners only follow streets and roads, the inhabitants cannot locate themselves freely outside of those pre-determined paths.

The Changing Role of Trade Centers on the Legibility of Cities

Trade centers play a key role in the legibility of cities. The typology of the trade center of a city changed through time. Madanipour (2003) claims that perhaps the most famous public space ever was the ancient Greek agora, the town's main square where everyone met. According to him, it was more than simply a market where the inhabitants of the town gathered; it was also a venue for celebrations and entertainment. In the Roman period, with dominant buildings rather than democratized open form of the agora, the cities gained an axial character in form. In medieval times, cities became more confined because of security reasons. As the principal public venues of the medieval city, one or more markets were dedicated to commerce (Madanipour, 2003). With the changing typology of commercial complexes, the open spatial structure of the agora has changed. For Madanipour (1996) in low-density suburbs in the United States throughout the twentieth century, urban commercial district signs and symbols were utilized in an introverted design with blank front facades surrounded by parking. He goes on to say that a bevy of well-known brands, themed zones, and food courts assist to depict the spirit of a shopping center and the activities that go with it.

Along with decentralization, in the 60s and 70s, especially in the United States, shopping malls began to replace public centers with the commercial, social, and entertainment opportunities they offered. Between 1970 and 2015, the number of malls in the U.S. increased more than twice as quickly as the population (Vander Ark, 2020: para. 4). For Ho Chun Wang (2011), when it comes to urban life, shopping malls have taken over every element of it since they are not just famous landmarks, but also physical locations for socializing. He stresses that none of these privately owned or managed locations, despite being intended for public use, are genuinely public (p. 2). Due to their limited time use, security reasons, and private ownership, shopping malls could not compete with the publicity provided by city centers. The shopping malls, which seemed to have played the role of city centers in the legibility and image of the city for a while, started to go bankrupt due to the financial crisis, the spread of online shopping systems, and the COVID-19 pandemic that started in 2020 (Vander Ark, 2020: para. 6). Many shopping centers are closed for these reasons and are left to rot (Figure 1). For the last 10 years, the owners and operators of shopping malls have decided to make structural and content changes that will increase public interest and have started renovations.

It has been observed that a public space based only on consumption cannot adequately respond to social dynamics and social expectations, and as a result, shopping centers lose blood. The fact that shopping streets have many features such as mixed-use, vitality, bringing people with different economic incomes together, allowing surprise encounters, and having many features such as citizens can feel the urban fabric while living this experience, draws a more public image than old fashioned introverted shopping malls. There should be a paradigm shift when forming future trade centers. The legibility of the city cannot be explained only by consumption habits and public spaces should be shaped with a perspective based on people and their changing social expectations.



Figure 1. Decaying Rolling Acres Mall in Ohio became symbolic of the US retail apocalypse

According to the analysis of Brown and Lubelczyk (n.d.), younger customers today favor experiences above the purchase of "things" and place a higher value on access to functionality than ownership (para. 31). Taking into account the declining customer interest and the fact that the new generation is starting to demand experiences beyond the products sold, shopping centers have begun to take shape so as not to disappear. Shopping malls from the past are being transformed into consumer engagement spaces which will be divided into four fundamental categories: "retailidential" spaces, values centers, destination centers, and innovation centers (Brown and Lubelczyk, n.d.) (Figure 2).

Destination centers

Large regional centers, anchored by popular attractions, which draw from broad local, national, and some international audiences



Retailidential space

Mixed-use, multifunctional centers located where consumers live, work, and travel



Values centers

Hyper-curated centers specializing in related retail businesses and services, reflecting the values and preferences of the surrounding community



Innovation centers

Every "store" (and the center itself) is a smart, active retail environment featuring the latest in high technology



Figure 2. Four main categories of successful future consumer engagement spaces

Architecture and design companies in the world have started to make suggestions for new generation shopping centers to meet this expectation. For example, a derelict mall has been transformed into a micro-village by Greenberg Farrow's architectural team (Figure 3). The concept design shown in the illustrations below shows the conversion of smaller retail businesses into residential space while converting the old anchor stores into co-working space, medical space, supermarket space, a food and entertainment center, and a school.

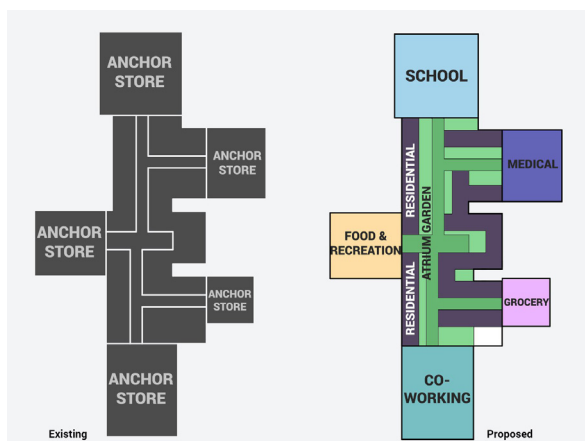


Figure 3. Proposal for transforming vacant malls into community assets for the future

Another example is that the Dutch firm MVRDV agreed to refurbish the sizable Vandamme Nord retail mall in Paris as part of their proposal. An assortment of glass slabs that protrude to varying degrees was included by MVRDV in an effort to "reintroduce the lost human scale and bring back a feeling of location" (The Angry Architect, n.d.) (Figure 4). Moreover, they redesigned the structure to make it a mixed-use public area with a kindergarten at its center and additional social dwelling units, commercial space, and offices around it. The Bibliothèque Vandamme will be moved to the plinth level, where it will have greater lighting and be much easier to reach than its prior location below the retail area (The Angry Architect, n.d.).



Figure 4. The existing Vandamme shopping center on the left and the proposed renovation of MVRDV on the right

Considering the changing user and consumer expectations, shopping center owners have started similar renovations in Turkey as well. An example of this was held at Akmerkez Shopping Center in Istanbul. Designed by architect Fatin Uran in 1993, Akmerkez was renovated in 2015. The shopping mall gained a technological appearance with its new transparent façade (Figure 5). Moreover, a garden where permaculture studies are explained and agricultural practices are developed has been created on the terrace of the building (Figure 6).



Figure 5. On the left - Akmerkez Shopping Mall before it was renovated, on the right - Akmerkez façade after renovation



Figure 6. Farming at the terrace of Akmerkez Shopping Mall

AN ARCHITECTURAL CASE: ATAKULE SHOPPING MALL IN ANKARA, TURKEY

The economic model of the modern Turkish Republic, founded in 1923, was based on the management of its resources and the consumption of domestic products. Şumnu (2020) states that, on an urban scale, there were significant changes throughout the 1960s, particularly in the latter half of the decade. According to him, the bazaar typology, which may be seen as the forerunner of today's retail malls, expanded during this time, and the first escalator-equipped bazaars also debuted at this time (p. 369). In this context, the stores opened by Sümerbank became widespread in Turkey as the first examples of the department store typology. With its stores and modern city life, Ankara, as the capital city, has become a symbol of the new modern republic. After the 1980s, with the transition to the market economy in Turkey, the sale of foreign products in the country and the search for new markets by foreign investors changed the shopping habits of the citizens. For Erkip (2003), shopping centers are inexorably influenced by global causes to become a part of Turkish urban culture (p. 1078). She claims that new consumption and leisure venues were needed in place of small stores and streets due to the want to consume more and more uniquely (p. 1075). Some of the features of this high standard of living include purchasing name-brand goods, dining in the same way as Westerners, having a comparable shopping experience, and wandering around the mall's luxurious and immaculate setting (Akçaoğlu, 2008: 68).

As a result of this expansion, the number of shopping malls in Turkey has skyrocketed in recent years. According to a report by the Real Estate and Real Estate Investment Trust Association (GYODER), there were 454 shopping malls in Turkey as of November 2019, and the total amount of rentable shopping mall space was 13,508,000 square meters in 2019 (Doğanışık, 2020, para. 4). The number of shopping malls in Turkey has increased to the point that people and families living in big cities visit the malls on weekends as if it were the only optional place in the city, even if they do not purchase anything. For the last twenty years, the goal has been to reduce public space in the country and to attract large crowds of people under the guise of shopping. People's ability to interact with the city in new ways is diminishing. On this basis, almost all policies and investments have been made to convert Turkey into an enormous retail mall.

Atakule Shopping Mall is the first shopping mall in Ankara, the second in Turkey that includes 125 meters high iconic tower architect Ragıp Buluç designed. Atakule Shopping Mall has a symbolic meaning with its location at the highest city junction of Ankara's Çankaya region, close to the former presidential residence, representing modern Turkey and greeting the city at the top of the city's main commercial axis. It was first opened in 1989 and served in Ankara until 2012. At the time it was opened, Atakule shopping center had become the most visited commercial and entertainment center in Ankara.

Atakule in the nineties was a symbol of status and a landmark for Ankara. Famous stores spread over 5 floors in the air-conditioned enclosed area, the playground Dreamland, which was the grand prize of the children of the period. Atakule was a place that attracted all the people of Ankara with its wedding hall, the stylish restaurants in the tower, and the cruise terrace. (Dedekargınoğlu, 2014, para. 3)

In the 2000s, Ankara began to expand towards the west and became more decentralized. With the emergence of various and bigger retail malls in Ankara, the interest in Atakule Shopping Mall started to wane. The shopping axis of the city shifted from the Çankaya region, where Atakule is located, to the Eskişehir road. The danger of extinction of shopping centers that could not meet consumer expectations was also valid for Atakule. The owner of the Atakule shopping mall changed and the new owner of the property (Atakule Real Estate Investment Trust Inc.) decided to demolish the old shopping mall and build a new one without touching the tower (Figure 7). The architectural firm, A Tasarım, that undertook the renovation project of the shopping mall expressed the changes they made as follows: The circulation spaces were minimized, the tower rising from the structure was taken into consideration as a feature of the atrium, and

the planned central atrium was positioned on the axis of the botanical garden. To provide a rich spatial experience that increases the value of the building, it was intended to establish a continuous link with the existing park in the interior space that expands upward with terraces (A Tasarım, n.d., para. 2). In 2018, the renewed shopping mall was re-opened on the Republic Day of Turkey.



Figure 7. On the left - Atakule Shopping Mall before it was demolished, and on the right - the New Atakule Shopping Mall's main entrance façade

Even the municipality emblem of Ankara today uses Atakule as a symbol of modernism (Figure 8). "An architectural icon is imbued with a special meaning that is symbolic for a culture and/or a time, and that this special meaning has an aesthetic component" (Sklair, 2006: 25). Although the previous atmosphere of the shopping mall diminished, it still carries the iconic character because of the tower building. "One of the prime functions of the built environment is that of a symbol" (Lang, 1994: 175).



Figure 8. Emblem of the Municipality of Ankara

The arrangement of restaurants and cafés on terraces with views of the botanical garden was the most significant structural modification in Atakule. The retail center's operating hours have been extended in this manner, and the area now offers additional options for socializing. Numerous concerts and social gatherings are held on the grass terrace that was built on top of the retail mall. With its updated shape, the prior project's isolated ambiance, which was evocative of a covered market, has improved its visual contact with the city. Urban residents with middle-and upper-class incomes are targeted by the interior's opulent and clean environment.

When Atakule originally opened, it was crowded with locals who had come to experience the first thrill of western-style shopping as well as the sensation of innovation brought about by the free market economy. Many brands opened their first stores in Atakule. However, the context is different today. In Atakule now, all but a few stores -including cafés and restaurants- are established as outposts of national and international brand chains. Citizens are now living in a neoliberal society and the new Atakule shopping mall is subjectified accordingly. Both interior-exterior elements and even its image serve the market. A shopping mall only simulates public space. Although the previous shopping mall looked like a public space in the center, with its resemblance to a town square, it only

had a "leisure function associated with shopping rather than intersubjective communication" (Madanipour, 1996: 151). However, the renewed mall promotes more opening to the outside, transparency, and communication. The previous shopping mall was more confined and enclosed. The new mall has a large glass façade looking at the Botanical Park view below (Figure 9). Although Botanical Park is a public space and citizens could experience the park free of charge, Atakule Shopping Mall sells the park's image to the customers of the cafés and restaurants located purposefully at that façade, using the advantage of being on the higher grounds. That kind of transparency is just for the marketing strategies of the shopping mall. Even its green terrace is a simulation of a public park.



Figure 9. Renewed Atakule Shopping Mall overlooking the Botanical Garden

Moreover, the Atakule Shopping Mall has a big screen above the main entrance façade and another screen around the top part of the tower for commercial, communication, and surveillance purposes. Attachment to such new places is realized through familiar commercial images and branding, which is always positive. In Atakule Shopping Mall or similar other shopping malls, it's a global, recognizable, and respectable cosmology that "all space consumers find themselves entangled in" (Augé, 1995: 106). The shopping mall promises entertainment and consumption within a world full of pre-defined experiences. There are no surprises or discoveries allowed. It is the location of the self-realization project. Moreover, the diversity of people is reduced, segregated, and restricted, compared to a public square. The citizens who occupy the shopping mall are identified only as customers in that space.

Today, neoliberal technology of power targets emotions rather than feelings. Because feelings have no performativity whereas emotion is dynamic and performative. For example, if a person has feelings for something or someone, the system cannot predict how that person would behave towards it. However, if that human being is sad, which is an emotion, the system can encourage him/her to consume chocolate. According to Byung-Chul Han (2017), emotions and drives are steered by the limbic system. Inevitably, consumer capitalism boosts people's drives and profits from emotions. Emotions are more temporal than feelings. Consumer capitalism provides fleeting and short-lived emotions in order to generate more desires and needs. "Actual experiences of buildings and spaces do not match their iconic images" (Sklair, 2006: 26).



Figure 10. BBC big screen projects

New Atakule Shopping Mall is an emotional architectural media body. Its interior and exterior façades are just for the urban screen of pervasive advertising. To create an architectural virtual experience, selfie corners are placed on each floor where visitors can take and share their images. It is desired that the clients make themselves a part of this architectural image. Images of iconic architecture are meant to encourage people to purchase (in the sense of both consuming and giving credibility to) buildings, places, and lifestyles, as well as the architects they represent (Sklair, 2006). There are a few examples of these media façades working as a creative work of art liberating or engaging citizens, such as BBC Big Screen projects in the UK (Gould, 2015) (Figure 10). To watch or participate in national ceremonies or events, crowds congregate in front of these screens in open spaces. In order to maintain the perception of Atakule Shopping Center as a public area, the proprietors' post event notifications on large screens. Atakule Real Estate Investment Trust organizes joint events with the Turkish Government, foreign embassies in Ankara, or non-governmental civil organizations. For example, in 2018, Atakule Shopping Mall supported a campaign with The Association for Solidarity with Asylum Seekers and Migrants (SGDD) and United Nations Women. Just after its opening, to raise awareness within the scope of an international campaign, Activism against Gender-Based Violence, Atakule was enlightened with orange lights to galvanize action to end violence against women (Hürriyet Daily News, 2018) (Figure 11). Unfortunately, Atakule's screens are not able to encourage social interaction in the open area. The screens on the tower are 125 meters above the visitors and have just one remarkable feature: they attract attention. The front of the big screen above the main entrance only defines the entrance and serves as an advertisement feature rather than a gathering place or a small town square.



Figure 11. LED screens around the Atakule tower

CONCLUSION

For the legibility of a city, it is necessary to pass through the streets of that city and experience its public spaces. Only then can inhabitants read what the texture and structure of the city want to tell them. People get a feeling about a city based on how open or closed buildings and public spaces are and what kind of spatial experiences they offer. Cities are constantly being created digitally in the age of digitalization, not just via their physical architecture but also through user-taken photos with their mobile devices and pictures reflected off the digital displays that cover the buildings. Today, the legibility of the city takes place in both actual and virtual environments. This study shows that the paradigm of legibility of built environment systems changes in the age of neoliberalism. Neoliberalism has shifted from relying on physical environments to relying on emotional imagery to communicate with its audience. Users are expected to contribute to the overall picture of the space rather than producing a unique and communal experience and a sense of belonging. This paradigm shift has altered the city's and architecture's readability toward generic designs.

For legibility, architecture should provide a habitable narrative by creating an actual public atmosphere in the moving structure of the cities. Public places are the performing spaces of everyday life where feelings emerge through limitless

encounters. Semi-public places or non-places create virtual or limited interaction between inhabitants. In the light of changing conditions and user expectations, the structural changes made to keep the idea of shopping malls intact and the search for new consumption categories based on experience trying to extend the life of these semi-public spaces. This study contributes to the literature by both justifying and exemplifying the effort to move traditional shopping malls into the future. Because of their primal commercial purpose, shopping malls, as semi-public spaces, cannot liberate or engage citizens. This commercial space, as an extension of competitive markets, promises nothing more than a temporary and shared identity of customers rather than a collective memory of citizens. It never has and it never will. This study draws attention to the shrinking of actual public spaces in today's Turkey and the danger of turning almost all cities into giant shopping centers. This unsustainable situation points to a paradigm shift in the legibility of cities in Turkey as well as in the rest of the world.

Whether the renovated Atakule Shopping Mall will become a popular center of attraction that can attract a wide range of local and international visitors will be determined by the experiences it offers. The store management and services that reflect the current social values and preferences will show whether this shopping center will be a value center. Bringing together activities such as living, working, traveling, and entertainment will give the space a mixed-use feature. Making technology a part of the experience can turn this place into a creative hub. Of course, the combination of all these features is a prediction for future commercial success. The public experiences of the atmosphere beyond commercial concerns and the feelings it will create for the city of Ankara are worth investigating. Despite politically correct campaigns and the promotion of entirely positive images, Atakule Shopping Mall will remain a non-place like any other shopping mall because it lacks an organic society and will never provide intersubjective communication among citizens. However, the image of the Atakule tower as a landmark will continue to make visitors and people who live in Ankara think of a modern way of life.

Authors' Contributions

The study has a single author, the author contributed 100%.

Competing Interests

There is no potential conflict of interest.

Ethics Committee Declaration

This study does not require an ethics committee declaration.

REFERENCES

- Akçaoğlu, A. (2008). *The mallification of urban life in Ankara: The case of Ankamall* [Master's Thesis, Middle East Technical University]. <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/3/12609869/index.pdf>
- A Tasarım. (n.d.). *Atakule once again...* A Tasarım Architectural Design. <https://atasarim.com.tr/en/project/atakule> (16.07.2022).
- Anders, G. (2014). The obsolescence of man, Vol I, part 2: The world as phantom and as matrix: Philosophical considerations on radio and television (J. P. Pérez, Trans.). In *Die antiquiertheit des menschen I* (pp. 105-208). Valencia: Pre-Textos. (Original work published 1956) Retrieved from <https://libcom.org/article/obsolescence-man-vol-i-part-2-world-phantom-and-matrix-philosophical-considerations-radio>
- Arnaldi, B., Guitton, P., & Moreau, G. (2017). *Virtual reality and augmented reality: Myths and realities*. Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119341031>
- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso.
- Birch, K., Macleavy, J., and Springer, S. (Eds.) (2016). An introduction to neoliberalism. *The Handbook of Neoliberalism*. Routledge.

- Bonenberg, A. (2018). *Cityscape in the era of information and communication technologies*. The Urban Book Series, Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-69542-6_5
- Brown, M. and Lubelczyk, M. (n.d.) *The future of shopping centers*. Kearney. <https://www.kearney.com/consumer-retail/article/-/insights/the-future-of-shopping-centers-article> (16.07.2022).
- Bruno, G. (1997). Site-seeing: Architecture and the moving image. *Wide Angle*, 19(4), 8-24. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/wan.1997.0017>
- Dedekargınoğlu, C. (2014). Atakule'nin öyküsü: Nereden çıktı bu süperler? *Moblogankara*. <http://www.moblogankara.org/mimarlardan/2014/12/16/atakulenin-yks-nereden-kt-bu-sperler-> (10.12.2018).
- Deleuze, G. (1992). Postscript on societies of control. *JSTOR*, 59, 3-7. https://cidadeinseguranca.files.wordpress.com/2012/02/deleuze_control.pdf
- Doğanışık, İ. (2020, May 8). *Türkiye'de alışveriş merkezleri*. Doğrulukpayı. <https://www.dogrulukpayi.com/bulten/turkiye-de-alisveris-merkezleri> (16.07.2022).
- Erkip, F. (2003). The shopping mall as an emergent public space in Turkey. *Environment and Planning*. 35, 1073-1093. <https://doi.org/10.1068/a35167>
- Gibson, D. (2009). *The wayfinding handbook: Information design for public places*. Princeton Architectural Press.
- Gould, C. (2015). *Interactive works for urban screens: A practice based study into building new ways of engaging communities in urban space through interactive artworks for urban screens* [Doctoral dissertation]. http://usir.salford.ac.uk/35462/2/PhD_cgould_thesis2015.pdf
- Greene, M. R., & Oliva, A. (2009). The briefest of glances: The time course of natural scene understanding. *Psychological Science*, 20, 464-472.
- Habermas, J. (1987). *The theory of communicative action: Lifeworld and system: Critique of functional reason*. Polity Press.
- Han, B. (2017). *Psychopolitics: Neoliberalism and new technologies of power* (E. Butler, Trans.) Verso Books. (Original work published 2014).
- Ho Chun Wan, S. (2011). *Shopping mall as privately owned public space: A new approach for designing public space*. The 5th International Conference of the International Forum on Urbanism (IFoU) 2011 National University of Singapore, Department of Architecture Global Visions: Risks and Opportunities for the Urban Planet Conference Report. <http://globalvisions2011.ifou.org/Index/Posters/FOUA00029-00042P2.pdf>
- Hürriyet Daily News. (December 06, 2018). *Ankara's Atakule tower to light up in orange for women*. Hürriyet Daily News. <http://www.hurriyetdailynews.com/ankaras-atakule-tower-to-light-up-in-orange-for-women-139509> (12.12.2018).
- Kocadoru Özgör, F. (2022). 21. Yüzyıl sanatında yok-yerler imgesi. *Bodrum Journal of Art and Design*, 1(1), 43-50. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bodrum/issue/68335/1064213>
- Koolhaas, R. (2013). The generic city from s,m,l,xl. In M. Larice, and E. Macdonald (Eds.). *The urban design reader* (2nd ed., pp. 215-226). Routledge.
- Korpela, K. M. (2012). Place attachment. In Clayton, S. D. (Ed.). *The Oxford handbook of environmental and conservation psychology*, (pp. 148-163). Oxford University Press.
- Lang, J. (1994). *Urban design: The American experience*. John Wiley & Sons.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.
- Madanipour, A. (2003). *Public and private spaces of the city*. Routledge.
- Madanipour, A. (1996). *Design of urban space: An inquiry into a socio-spatial process*. Wiley& Sons.
- Nail, T. (2018). The ontology of motion. *Qui Parle*, 27(1), 47-76. <https://doi.org/10.1215/10418385-4382983>
- O'Herlihy, L. (1994). Architecture and film. *Architecture and film: Architectural design profile, band 112*, 64(11/12), 90-91.
- Rossi, A. (1982). *The architecture of the city*. The MIT Press.

- Salingeros, N. and Mehaffy, M. (2017). A vision for architecture as more than the sum of its parts. *Biourbanism*. <http://www.biourbanism.org/vision-architecture-sum-parts/> (06.11.2018).
- Shaw, J. (1989). *The legible city: An interactive art installation*. Jeffrey Shaw Compendium. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/>
- Sklair, L. (2006). Iconic architecture and capitalist globalization. *City*, 10(1), 21-47. <https://doi.org/10.1080/13604810600594613>
- Şumnu, U. (2020). From Sümerbank to Gima: The spatial transformation of merchandising in Ankara. *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 8(2), 361-380. https://jagjournalagent.com/jas/pdfs/JAS_8_2_361_380.pdf
- Toy, M. (1994). Editorial. *Architecture and film: Architectural design profile, band 112*, 64(11/12), 6-7.
- The Angry Architect. (n.d.). *Retail revival: MVRDV continues the reinvention of the shopping mall typology in Paris*. Architizer. <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/mvrdv-shopping-mall-in-paris/> (16.07.2022).
- Treske, A. (2017). *Shiny things so bright*. Video Vortex XI India Conference Report. <http://networkcultures.org/wp-content/uploads/2017/04/Catalouge-compiled-final-28-03.pdf>
- Vander Ark, T. (November 4, 2020). Turning dead malls into community assets. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/tomvanderark/2020/11/04/turning-dead-malls-into-community-assets/?sh=329941f6693a> (16.07.2022).
- Virilio, P. (1991). *The lost dimension* (D. Moshenberg, Trans.). Semiotext(e). (Original work published 1984)
- Waterman, T. (2018). Making meaning: Utopian method for minds, bodies, and media in architectural design. *Open Library of Humanities*, 4(1), 4. <https://doi.org/10.16995/olh.109>
- Weiner, H. (2010). Media architecture as social catalyst in urban public spaces. In: F. Geelhaar, B. Eckardt, S. Rudolf, and M. Zierold (Eds.), *MediaCity Conference 2010 Proceedings*, (pp. 95- 139). Bauhaus-Universität Weimar.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments – surrounding objects*. Birkhäuser.

FIGURE REFERENCES

- Figure 1: Lawless, S. (2021, March 19). *Abandoned shopping malls across the world*. Love Money. <https://www.lovemoney.com/galleryextended/86732/abandoned-shopping-malls-across-the-world?page=18> (16.07.2022).
- Figure 2: Brown, M. and Lubelczyk, M. (n.d.). *The future of shopping centers*. Kearney. <https://www.kenarney.com/consumer-retail/article/-/insights/the-future-of-shopping-centers-article> (16.07.2022)
- Figure 3: Greenberg Farrow Architectural Team (n.d.). *Transforming vacant malls into community assets for the future*. Greenberg Farrow. <https://www.greenbergfarrow.com/case-studies/transforming-vacant-malls-community-assets/> (16.07.2022)
- Figure 4: The Angry Architect (n.d.). *Retail revival: MVRDV continues the reinvention of the shopping mall typology in Paris*. Architizer. <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/mvrdv-shopping-mall-in-paris/> (16.07.2022)
- Figure 5: Mehmet O. (2012, November 11). *Akmerkez Alışveriş Merkezi*. Yelp. https://www.yelp.com/biz/akmerkez-al%C4%B1%C5%9Fveri%C5%9F-merkezi-istanbul?hrid=g1rTKsBYqp2n_zNQXBsE2A (18.07.2022).
- Akmerkez GYO. (n.d.). *Tarihçe*. Akmerkez GYO. <https://www.akmgyo.com/kurumsal/tarihce> (18.07.2022).
- Figure 6: Yogi Magger. (2020, August 31). *Akmerkez terasta tarım: Şehrin ortasında bir nefes arası*. The Magger. <https://www.themagger.com/akmerkez-terasta-tarim/> (18.07.2022).
- Figure 7: Dedekargınoğlu, C. (2014, December 16). *Atakule'nin Öyküsü – Nereden Çıktı Bu Süperler? TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi. Bülten Blog*. <https://web.archive.org/web/20180124135745/http://www.moblogankara.org/mimarlardan/2014/12/16/atakulenin-yks-nereden-kt-bu-sperler-> (10.06.2022).
- Atakule. (n.d.). *New Atakule shopping mall main entrance façade*. Atakule. <http://www.atakule.com.tr/> (15.05.2022).

Figure 8: Diken (2017, November 22). *Ankara'nın yeni belediye başkanı, 'Hitit Güneşi'ne dönmeyi gündemine aldı*. Diken. <http://www.diken.com.tr/ankaranin-yeni-belediye-baskani-hitit-gunesine-donmeyi-gundemine-aldi/> (10.06.2022).

Figure 9: A Tasarım (n.d.). *Atakule once again...* A Tasarım Architectural Design. <https://atarim.com.tr/en/project/atakule> (16.07.2022)

Figure 10: Morgan, S. (2010, September 6). *BBC screens – the next big thing*. BBC. <https://www.bbc.co.uk/blogs/aboutthebbc/2010/09/its-always-refreshing-to-get.shtml> (05.06.2022).

Figure 11: Ünal, A. (2018, December 7). *Atakule is illuminated for the 16 Days of Activism Against Gender-Based Violence*. Anadolu Agency. <https://www.aa.com.tr/en/pg/photo-gallery/-atakule-is-illuminated-for-the-16-days-of-activism-against-gender-based-violence/147/699549> (30.12.2018).