



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ - 2012 KASIM - SAYI: 27 - ISSN 1300 6665

sanat yazıları





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ - 2012 KASIM - SAYI: 27 - ISSN 1300 6665

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI DERGİSİ / 2012 KASIM / SAYI: 27

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları - No: 42

Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof.Dr. Meltem Yılmaz**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Doç. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665

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

İsteme Adresi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06580 Beytepe - Ankara
Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Yayın Kurulu

Doç. Ayşe Sibel Kedik (Başkan)
Doç. Necla Rüzgar Kayıran
Yrd.Doç. Zülfükar Sayın
Yrd.Doç. Şinasi Tek
Yrd.Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu
Öğr.Gör.Dr. Emre Demirel
Öğr.Gör.Dr. Gülçin Cankız Elibol
Öğr.Gör. Atila Işık
Arş.Gör. Banu Bulduk
Arş.Gör. Seval Şener
Arş.Gör. Gamze Boz

Grafik Tasarım

Arş.Gör. Banu Bulduk

Baskı

Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe.edu.tr
Basım Tarihi: 2014
Baskı Adedi: 500 adet

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

Önsöz

Değerli okuyucular, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak Sanat Yazıları dergimizin 27. Sayısını sunmaktan büyük mutluluk duyuyorum. Bilindiği gibi dünyada plastik sanatlar alanında büyük gelişmeler yaşanmakta, sanatçı ve düşünürlerin edindiği deneyim ve izlenimler iletişim araçlarıyla küresel ölçekte paylaşılabilir. Sanat alanlarında yazılan çeşitli görüş ve düşüncelerin yayın haline getirilerek okurlara ulaştırılmasının sanatın gelişimine etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. 21. Yüzyılda değişen toplumsal gereksinimler sanatı kendi başına var olan bağımsız bir etkinlik olmaktan öte yeni teknolojilerin gelişimi için bir ilham kaynağı haline getirmiştir. Artık sanatın varlığı değil, sanatla teknolojinin üretken bir zeminde birlikteliği tartışılmaktadır. Unutulmaması gerekir ki her alanda yaratıcı bir toplumun var olabilmesi için öncelikle duyarlı bireylerin yetişmesi gerekmektedir. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi bunu büyük bir sorumluluk bilerek Sanat Yazıları Dergisi'ni fakültenin kurulduğu 1984 yılından beri sürdürmektedir. 27. Sayının basımını gerçekleştirmiş olmak bize ayrı bir mutluluk vermiştir. Bizlere değerli yazıları ile katkıda bulunan başta yazarlarımıza, yayın komisyonu üyelerimize ve dergimiz için değerli zamanlarını ayırarak büyük katkılarda bulunan hakem kurulu üyelerimize teşekkürü bir borç bilirim.

Prof.Dr. Meltem Yılmaz

Dekan

Sanat Yazıları Dergisi **Yayım İlkeleri**

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yazı Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

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

Yazılar basılı dört kopya halinde ve CD ile birlikte gönderilmelidir. Basılı kopyalardan birinde yazarın adı, soyadı, çalıştığı kurum ve iletişim bilgilerine yer verilmeli, diğer üç kopyada ise bu bilgilerin hiçbiri bulunmamalıdır. İletişim bilgileri ayrıca CD içerisindeki metinde de yer almalıdır.

Yazılar Times New Roman yazı tipinde ve 12 punto olmalıdır.

Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.

Makalenin başlığı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

Makalenin başında en çok 100 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Öz İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

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

Yazılarda tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler gerekirse kullanılabilir. Kullanılan tablo, şekil ve resimler metin içindeki yerleri belirtilerek CD'ye ayrıca bir dosya halinde kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.

Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçimde numaralandırılmalı

ve görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.

Örnek

Koleksiyon ve müzelerde yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/çalışmanın orijinal adı). Şehir, Ülke: Müze/Koleksiyon.

Yayınlarda yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/Çalışmanın orijinal adı). A. Soyadı. *Yayın Adı* (sayfa). Yayın Yeri: Yayınevi. (Yıl).

Yazılar, Microsoft Word programında Times New roman yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla, sola dayalı olarak yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler, ya ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı ya da ad, tarih ve sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek; doğrudan ve dolaylı alıntılarda (Gomb-rich, 1997, s. 296), sayfa aralığı bulunan dolaylı alıntılarda ise (Gomb-rich, 1997, s. 291-296). İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve normal metin düzenin-de, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kul-lanılmalıdır.

Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır. Gönderme yapılmayan, ancak yararlanılan diğer kaynaklar “ek kaynakça” ya da “yardımcı kaynakça” gibi farklı bir başlık altında belirtilmelidir.

Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıda-ki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler

Tek Yazarlı Kitap

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

Cömert, B. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

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

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Y.Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları). Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, D. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri* (s.150-156). İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

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

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

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.
Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*. İstanbul: Metis Yayınları

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

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

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

Dergiden Makale

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

Kökten, U. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yılı). Makale Adı. *Gazete Adı*, sayfa numaraları.
Bayar, Y. (04. Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s.14

Yayımlanmamış Tez

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

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi

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

Yayın ilkelerine uymayan makaleler değerlendirmeye alınmayacaktır.

Yazı ve makaleler aşağıdaki adrese ulaştırılmalıdır.

Sanat Yazıları Dergisi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
Beytepe 06532 Ankara
Tel: 0 312 299 20 62 - 82
Faks: 0 312 299 20 61
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

İçindekiler

Güncel Sanatta Kentsel Mekân: Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme

Urban Space in Contemporary Art: An Evaluation through the Works of Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu and Sarkis

Yrd.Doç.Dr. **Ayşe N. Erek** 11 - 24

Sansasyonel Bir Sergi: Sansasyon

A Sensational Exhibition: Sensation

Doç. **Necla Rüzgar Kayıran** 25 - 38

Heykel Sanatında Kamusal Yıkım ya da Resmi Vandallık

Public Demolition or Official Vandalism in Sculpture

Arş.Gör. **Alaattin Kirazcı** 39 - 48

Seramik Sanatında Yüzeylerde Transfer Baskı Yöntemlerinin Tarihsel Gelişim Süreci ve Günümüzde Elek Baskı Tekniği ile Yapılan Çağdaş Uygulamalar

Historical Progress Period of Transfer Printing Techniques in Ceramics Art and its Contemporary Applications of Serigraphy

Doç. **Ezgi Hakan Verdu Martinez** 49 - 78

Türkiye'de ve Dünya'da Endüstriyel Yapıların Yeniden İşlevlendirilmesinin Nedenleri ve Yapısal Farklılıklarının Analizi

Reasons For Renovating The Industrial Buildings in Turkey and Throughout The World And an Analysis of Their Structural Differences

Rıza Fatih Mendilcioğlu 79 - 100

Sürdürülebilir Mekânlar Yaratmada Tasarım ve Planlamanın Rolü

The Role of 'Design and Planning' in Sustainable Interior Spaces

Öğr.Gör. **Selin Mutdoğan**

101 - 112

Grafik Tasarım Eğitiminin Geleceğine Bir Bakış

An Overview of the Future of Education in Graphic Design

Prof. **Namık Kemal Sarıkavak**

113 - 132

Okul Öncesi Eğitim ,”Anaokulu Mimarisi” Oluşumu ve Tarihsel Gelişim Süreci

Preschool Education, Formation and Historical Development Process of “Kindergarten Architecture”

Öğr.Gör.Dr. **Meryem Yalçın**

133 - 152

Güncel Sanatta Kentsel Mekân: Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme

Urban Space in Contemporary Art: An Evaluation through the Works of Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu and Sarkis

Yrd.Doç.Dr. Ayşe N. Erek

Yeditepe Üniversitesi¹ Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü
aysenerek@gmail.com

Öz: Kentleşme süreçleri, kenti sosyal bilimler ve sanatsal üretim için güncel bir konu haline getirmiştir. Yeni ekonomik ve siyasi yapılanmalar, kentlerin fiziksel yapısında olduğu kadar kenti imgeleme biçimlerinde de yeni yaklaşımları beraberinde getirmektedir. Günümüz sanatında mekân ve yer tartışması, bugün bize sanatın dili içinde günümüz kentini ve kent deneyimini anlamak için yol göstermektedir. Bu makale Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in işleri aracılığıyla, günümüzde kentsel mekânla kurulan ilişkileri araştırmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Güncel Sanat, Kent, Kentsel Mekân, Kentsel İmge, Mekân, Yer.

Abstract: The processes of urbanization make city a relevant issue both for the social sciences and the artistic production. New economical and political structuring transform the physical structure of the city as well as the ways it is imagined. The discussion of the concepts of space and place in contemporary art is one of the ways to understand the contemporary city and its experience. This article seeks to examine the relations to urban space, through the works of Aydan Murtezoğlu, Banu Cennetoğlu and Sarkis.

Keywords: Contemporary Art, City, Urban Space, Urban Image, Space, Place.

¹Bu makale, DAAD ve TÜBİTAK 2219 doktora sonrası araştırma burslarının desteğiyle Humboldt Üniversitesi Georg Simmel Center for Metropolitan Studies dahilinde gerçekleştirilen araştırma döneminin ürünüdür.

Giriş

Tüm dünyada 1970'lerden itibaren görülen kentleşme süreçleri; nüfusun büyük çoğunluğunun kentlerde yaşamaya başlaması ve hızla artan yapılaşma, bunun karşısında giderek artan toplumsal parçalanma ve ekolojik yapıdaki değişimler, kentlerin tüketim kültürünün ihtiyaçlarına yönelik olarak yeniden organizasyonunu içeren kentsel dönüşüm ve turizm amaçlı yeniden düzenlemeler; nüfusun artmasıyla artan sosyal ve kültürel farklılıklar, günümüzde kenti yeniden sosyal bilimler ve sanatsal üretim için güncel bir konu haline getirmiştir. Kentsel mekân, insanların ve eşyaların karşı karşıya geldiği bir alandır. Bununla birlikte; kentsel mekânla kurulan ilişki, kentin fiziksel mekânları yanında, mekânın farklı temsilleri ve imgeleniş biçimlerini içeren bir süreci içerir.

Mekân, nesnelere birbirleriyle ilişkilerine dayalı soyut bir kavramdır. Bir sanat yapıtında bu kavramı, örneğin resim sanatı için çizgi, renkler, şekiller, tonlar ve bunların birbirleri ile ilişkileri oluşturduğu kadar; sanatçı ve izleyici tarafından devreye sokulan duygular ve düşünceler de yaratır. Günümüzde kentin imgelenişinde mitler, bellek ya da nostalji gibi olguların yanında, mekânlar ve zamanlar arasındaki mesafenin yeni teknolojiler ve iletişim araçlarının sunduğu bilgi yoluyla daraldığı yeni zaman ve mekân algılarının rolü büyüktür². Sanat yapıtı, bugün bize sanatın dili içinde günümüz kentini ve kent deneyimini anlamak için yol göstermekte, günümüzde kentsel mekânla kurulan ilişkiler açısından çoğul bakış açıları ve bazen de üzerinde anlaşılmiş imgeleme biçimlerinden farklı yaklaşımlar sunmaktadır.

Bu makalede, günümüz sanatından seçilmiş işler aracılığıyla, sanat yapıtının bugünün kentine dair söyledikleri kadar, mekânın somutlaştığı; bir diğer deyişle, sanatçının ve izleyenin bünyesinde cisimleştiği bir yer olarak sanat yapıtı konusu tartışmaya açılacaktır. Bu yolla, sanat yapıtının 'yer'leşme ve 'yer'sizleşme süreçleri üzerine sunduğu ipuçları araştırılmakta; kent ve mekânla kurulan ilişki, sanat yapıtına yansıdığı biçimleriyle değerlendirilmeye çalışılmaktadır.

Mekân, Yer ve Kentsel İmge

Postmodern teorinin bazı düşünürleri, her ne kadar belirleyici, tutarlı ve rasyonel özne tanımlarını reddetmişse de, öznenin algılanan şeyler ve onlar üzerindeki dönüştürücü etkileri, hem sosyal bilimciler hem de sanatsal üretim aracılığıyla gündeme getirilmiştir. Bu durum biraz da günümüz kentinin önceki dönemlerden farklılık gösteriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde kent, sınırları belli bir yapı olarak algılanmamakta ve tanımlanmamaktadır. Ancak, sürekli değişim halinde olması ile bir karakter kazanmaktadır. Nitekim bireyin kent ile ilişkisi de bu nedenle oldukça karmaşıktır. Bu böyleyken, günü-

²Yeni teknolojiler ve 'zaman-mekân kısalması' tartışması için bkz. David Harvey (2003), *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri* (S. Sargan: Çev.), Metis Yayıncılık, İstanbul: 2003.

müzde sanat yapıtı nesnel bir kent imgesi yerine, kavramsal ve çoğul bakış açılarını yansıtmaktadır.

Tüketim kültürünün imge yaratmadaki gücü, yeni teknolojilerin de yardımıyla, özellikle 2000'li yıllardan sonra imgesini kentin önüne geçirmekte ve bu imgeleştirme, bir kenti küreselleşen bir dünyanın kentler yarışına sunmaya aracı olabilmektedir. Bir görüşe göre "postmodern durumun özeti, önünde sonunda bütün kentlerin birbirine benzeyeceği"dir³ (Clarke, 1997, s. 98). Bununla birlikte, mekân üzerine zihinsel kurgular aynı zamanda yeni anlamlara ve imkânlar açar. Henri Lefebvre, kentin fiziksel mekânları yanında kodlar, bilgi ve dil aracılığıyla oluşan mekân temsillerine ve bunun yanında hayal gücü aracılığıyla harekete geçirilen ve sembolik ve sanatsal pratikleri de içerebilen temsili mekânlara dikkat çekmiştir. Mekân tüm bu unsurların etkileştiği bir biçimde oluşmakta, mekânsal imgelemenin deneyimlenen fiziksel mekân üzerinde hem özgürleştirici hem de sınırlayıcı olabileceği kadar etkisi bulunmaktadır (Lefebvre, 1991).

Michel de Certeau, 'yer'i içinde oturan tarafından tarif edilen bir mekân olarak tanımlar. Örneğin bir mekânda yürüme eylemi "ne kadar panoptik olursa olsun, mekânsal düzenlemeleri ustaca idare eder: Ne onlara yabancıdır (ancak onlar içinde gerçekleşebilir), ne de onlara tabi olur (kendi kimliğini onlardan alır); onların içinde gölgeler ve muğlaklıklar yaratır ve bu yolla, göndermeler (sosyal kalıplar, kültürel âdetler, kişisel etmenler) yükler" (De Certeau, 1984, s. 101). İçinde bulunulan mekân ve o mekânın algılanması ve deneyimi, bir bireyin duyguları ve ruh halleriyle, sosyal ilişkileri ve eğilimleriyle ilişki içine girer ve 'onlarla' genişler" (Low, 2003, s. 2). Bir cadde, üzerinde yürüyenlerle 'yer'leşir. Böylece bir bakıma kişinin kendi bünyesi ile cisimleştirdiği bu mekân, insan deneyiminin fiziksel ve mekânsal ifadesini bulduğu bir 'yer' haline gelir. Örneğin yapılı çevre söz konusu olduğunda, onun fiziksel dokusunu kavramak; fiziksel mekânsal bilgisi yanında, onu çerçeveleyen kültürel değerleri, siyaseti ve ekonomiyi, iktidar ilişkilerini ve bireysel deneyimleri de göz önüne alan daha karmaşık bir değerlendirmeyi gerektirir.

Manuel Castells, günümüzün yeni iletişim araçlarıyla daralan dünyasının, sosyal ilişkiler ve günlük yaşantı ile belirlenen bir mekân anlayışının yanında, akıcı ve değişken soyut bir mekân anlayışı yaratımına aracılık ettiğini ileri sürer (Castells, 1992). Bu değişkenlik ve akıcılık durumu içinde 'sosyal anlam'ın nasıl oluştuğunu bulmak, sosyal bilimciler için bir araştırma konusu haline gelmiştir. Günümüz kentinin tanımındaki bu akıcılık, sadece iletişim teknolojilerinin tüm dünya kentlerini ve kentlerin imgeleşme biçimlerini birbirine bağlamasından değil, aynı zamanda günümüzde kentlerin içinde olduğu etkili dönüşüm mekanizmaları ile ilişkili görülmektedir. Kentlerin, küreselleşmenin sunduğu yeni ekonomik değerlere uyumlanmak için girdikleri yeniden yapılanma süreçlerinin de etkisiyle, de-

³ Bu tartışmaları içeren iki klasik metin için bkz. Frederic Jameson (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (A. Gölcü: Çev.). Ankara: Nirengi Kitap ve Lyotard, J., F. (2000). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (A. Çiğdem, Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

ğışken ve akışkan olarak tanımlanan günümüz kentinin, yeni imgeleme biçimleri getirdiği ve hatta gereksindiği söylenebilir⁴.

Sanat yapıtı 21. yüzyıl kenti ve kentsel imge hakkında bize ne söylemektedir? ‘Yer’in kavramsallaştırılması üzerinden gittiğimizde ve onun içinde oturan tarafından tarif edildiğini varsaydığımızda, sanat yapıtında kent imgesinin, kent deneyimini ve mekânla kurulan ilişkileri anlamak için bir zemin oluşturduğu söylenebilir.

Üç Sanatçının İşlerinde Kentsel Mekân

Kent ve mekânı tartışılacağı ilk iş Aydan Murtezaoğlu’nun *İsimsiz*, 1999 (Görsel 1) adlı işidir. 1998 tarihli videoda, bankta oturmuş bir kadının, suyun üzerinden karşı yakadaki sık ve yoğun kent manzarasını izlediği görülür. Bakılan yer herhangi bir kent manzarasından öte, batmakta olan bir gemi misali batan bir kent manzarasıdır. Bu aynı zamanda sanatçının bir söyleşide ifade ettiği gibi, videodaki görüntüde akmakta olan su gibi, “imgelerin kendi düşünsellikleri içinde” akmasıdır (Kosova, 2003, s. 17). Böylece ‘yer’, sanatçının içerden bakışıyla oluşmaktadır.

Bununla birlikte, yerin her ne kadar içerden bir bakışla oluştuğu söylendiyse de, videoda bu özne, aynı zamanda, daha iyi görebilmek için kafasını eğmiş durmakta, bir bakıma batan kentin açısına kendi açısını uyumlamaya çalışmaktadır. Metropolleşen kent tartışmalarının öncülerinden sosyolog Georg Simmel, daha 20. yüzyılın başlarında yazdığı ‘Metropol ve Zihinsel Yaşam’ başlıklı esin verici makalesinde, metropolü içerdiği farklılıklarla birlikte ve para ekonomisinin merkezi olarak görür ve bir dışsal kuvvet olarak giderek güçlenen kent karşısında bireyin konumunu ele alır (Simmel, 1996). Ona göre birey, metropolün baskıcı gücü ile uzlaşabilmek için belli yöntemler geliştirir. Simmel’in bu makaleyi yazdığı 1903 yılını ve bu dönemin akıl ile hesaplaşan tartışmalarını da anımsatır şekilde, bireyi koruyan, bireyin kendi aklıyla hareket etmesidir⁵. Ne var ki, günümüz kenti ile karşı karşıya gelen bireyin, kentle daha karmaşık bir ilişki içinde olduğu ileri sürülebilir. Günümüzde, bir yerin değişmez olduğu düşüncesi ve o yere ait olma duygusundan giderek uzaklaşmaktadır. Murtezaoğlu’nun işinde kent ve birey arasında içerisi ve dışarısının sürekli pazarlık içinde olduğu ve yenilendiği bir başka ilişki imlenmektedir.

Aydan Murtezaoğlu’nun bu işi, hangi nedenlerle sanatçıyı İstanbul kentinin batışını temsil etmeye ittiğini düşündürür. İlk akla gelen, bu durumun, kentin 1980’lerin ortalarından itibaren giderek artan bir hızla geçirdiği değişime yönelik bir serzeniş olarak değerlendirilebileceğidir. İstanbul kenti, pek çok büyük kent gibi, bir yandan ekonominin yeni kurallarına

⁴ Bununla birlikte, bir kentin bir tek temsili olduğundan yola çıkan siyasi kullanımlar da bu yolla sorun-sallaştırılabilir. Nitekim günümüzde hem siyaset hem de pazarlama, zaman zaman kentin ancak bir ya da birkaç temsili olduğu düşüncesini araçsallaştırmaktadır.

⁵ Bu konunun yakın zamanda yapılmış bir sunumu için bkz. Şen, S. (2012) Kentlilik üzerine Düşünmek, *Toplum ve Bilim*, 124, 103 - 125.

'açılmaya' çalışırken; diğer yandan, kentsel kamusal alanın radikal bir şekilde dönüşümüne sahne olmaktadır. Kentsel dönüşüm süreçleri dahilinde eski mahalleler ve tarihi yapılar, turizm ve yeni emlak yatırımlarına yönelik olarak özelleştirilmekte, yenileme projeleri gerekçesiyle yeniden işlevlendirilmektedir. Kenti yatırımcılar, işadamları ve turizm için bir çekim merkezi yapmayı amaçlayan son dönem gelişmeler, aynı zamanda kentin çeşitli imgeleriyle uluslararası alandaki kentler yarışına sunulmasını da içermektedir.



Görsel 1. Murtezaoğlu, A. (1998). İsimsiz, 1999. Sanatçının izniyle.

Murtezaoğlu'nun bu işinde, aynı zamanda, bir başka canlı ama hareketsiz varlıkla, uyusukluğu içinde ara sıra izleyenle göz göze gelen köpeğin bakışlarıyla ile karşılaşırız. Sanatçıya göre, video tekniğinin sunduğu hareketli görüntü aracılığıyla, arada sırada izleyici ile göz göze gelen köpeğin etrafa bakışları, işle izleyici arasında bir mesafe yaratır. Sanatçı bir söyleşisinde bu mesafenin, izleme eylemi aracılığıyla oluştuğunu ima eder (Kosova, 2003). İzleyen ile göz göze gelen figürün bakışı, özellikle resim sanatı için, izleyici ile kurduğu mesafe kadar, izleyiciye yaptığı sahneye dahil olma çağrısı açısından da sıklıkla tartışılmıştır⁶. Bu yolla, bir anlamda yapıtın mekânının, izleyicinin ona bakma eylemiyle olduğu kadar, Murtezaoğlu'nun izleyeni içeriden bakarak oluşturduğu yere dahil olmaya davet etmesiyle oluşturduğu ileri sürülebilir. Burada, dışarı ve içerisi arasındaki değişen ilişkinin, bireyin kent ile olan ilişkisinde temel belirleyen olduğu söylenebilir mi?

⁶ Mieke Bal, 17. yüzyıl Hollanda Barok resminde izleyici ile göz göze gelen figür aracılığı ile izleyicinin resme katılımını ele alıyor; katılım, yorum, etkileşimlilik gibi olguları tartışmaya yönelik önemli açılımlar sunuyor. Bknz. Mieke Bal, M. (2006). *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, Amsterdam Archaeological Studies.

Bu sorunun cevabı belki de Murtezaoğlu'nun Oda Sıcaklığında (2000-2003) isimli işinde (Görsel 2) aranabilir. Bu fotoğrafta karşımıza, pencereden dışarı bakmakta olan bir kadın çıkar. Hava kirliliğini azaltmaya yönelik önlemlerin alındığı kısıtlı kalorifer kullanımı dönemlerinde üretilen bu işte, bu kuralı pencereyi açık bırakarak ısının kaçmasına neden olduğu kadar, pencereden sarkarak içtiği sigarayla da havayı kirletmeye devam ederek yıkılmaktadır. Bakılan manzara; yoğun, sıkı, nerdeyse hiç açık ve yeşil alan içermeyecek şekilde yan yana dizilmiş binalardan oluşan bir kent manzarasıdır. Bu dönemin gerçekliği içinde değerlendirildiğinde, karşı koyuş ve tezat, fotoğrafın temel gerilimini belirler. Ne var ki, bu gerilim aslında dönemin ısınma politikalarına yönelik bir vurguyu değil, yer ile kurulan ilişkiyi imler. Denilebilir ki, güçlü ve akış içindeki kontrol edilemezliği içindeki kent mekânına karşı, bireysel mekânın alanı, bireyin 'yer'i aranmaktadır. Bir yandan, pencere içinden dışarı bakıp sigara içen bu kadın aracılığıyla bakılan yere bir mesafe koyulurken, diğer yandan dışarı ve içeri arasındaki ayrıma adeta kadının sigara içme eylemiyle meydan okunur. 'Yer' söz konusu olduğunda, fotoğrafta içeri kadar dışarı da onun bir bileşenidir. Sanatçının da deyişiyle, "her iki işte kent, kadın, kule, şehir, sigara, perde, anten, kalorifer saatlerini ayarlayan ama fotoğrafta görünmeyen vali, ... yanyana olduğu için burası bir yerdir."⁷



Görsel 2. Murtezaoğlu, A. (2000-2003). Oda Sıcaklığında. Sanatçının izniyle.

⁷ Aydan Murtezaoğlu ile yapılan elektronik posta yazışmasından.

Sanatçı bir söyleşide kendi işlerinden bahsederken, örneğin İsimlessiz, 1999 adlı işine referansla, hareketli videonun teknik bir imkânı aracılığıyla tanımladığı akan görüntüler arasında duran bir kişinin de gidiyormuş gibi görüldüğünden bahseder (Kosova, 2003). Bu durum, hareket eden trafik ve su olduğu kadar, hafifçe hareket eden kızın saçları ile de sağlanır. Bir bakıma, kişi, ancak çevresindekiler ile girdiği ilişki sonucu hareketlenir. Burada vurgulanan ilişkisellik, Murtezaoğlu'nun kent mekânını 'yer'leştirme biçimidir. İlişkisellik, Bourrioud'ya göre, "soyut kişisel bağımsız bir mekânı değil; tüm nesnelere, insan ilişkileri ve sosyal bağlamı da içine alan bir mekânın" özelliğidir (Bourriaud, 1998, s. 113).

Dışarı ve içeri arasında sürekli yenilenen ilişki, Aydan Murtezaoğlu'nun *İsimlessiz, 2000*⁸ (1998) (Görsel 3) adlı işine de konu olur. Bu fotoğrafta, önünde uzanan sıkı kent manzarasına karşı, çatıya çıkmış anten ayarı yapmaya çalışan bir kadın vardır. Bu görüntü, kentin değişken günlük yaşamı ve sunduğu belirsizlik karşısında, sürekli anten ayarı yapmak durumunda olan bir bireyi duyurur. Nitekim Murtezaoğlu bir söyleşide 'ne sanatçıya ne de kamusalata ait olan ama ikisini de belli hakikat noktaları üzerinden kavrayan bir başka 'yer'den söz etmektedir (Kortun, 2004, s. 88). Mekân, hem dışarıdadır hem de bireyin kendi deneyimiyle belirlenir. Tıpkı İsimlessiz, 1999 adlı işte olduğu gibi bir pazarlıktan bahsetmek mümkün görünmektedir. Burada, kentsel mekân ile özel mekân arasında bir gerilim söz konusudur. Anten ayarı aynı zamanda kentsel mekânın imgesinin netleşmesine ilişkin bir metafor olarak da değerlendirilebilir.



Görsel 3. Murtezaoğlu, A. (1998). *İsimlessiz, 2000*. Sanatçının izniyle.

⁸ *İsimlessiz, 1999* ve *İsimlessiz, 2000* adlı işler, taslak olarak 1998 yılında sonradan gerçekleşmeyen bir sergi için tasarlanmış ve sunulmuştur. Bu işler fotografik imge olarak 1999 yılı sonbaharında 6. İstanbul Bienali'nde sergilenmişlerdir. (Sanatçı ile yapılan elektronik posta yazışmasından (18 Aralık 2013).).

Sanatçı bu ilişkiyi anlatmak için, Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* romanında kullandığı 'mekânet etmek' tabirini seçmektedir. Sanatçının seçtiği bu kelime, "mekân kavramından ucubeleştirerek fiilleştirilmiş, sanki zorla harekete geçirilmiş, yerleşikliğinden ağırlığından sıyrılıp, sık sık rüzgar tarafından uçurulan çatılar altında inatla tekrarlanan bir refleks tasviri" olmuştur (Kortun, 2004, s. 88). Murtezaoğlu, işlerindeki mekânı "oralı ama değil: kendisi. Oradan ama aradığınızda bulamayacağınız bir yer" olarak tarif etmektedir (Kortun, 2004, s. 88). Murtezaoğlu'nun bu üç işinin ikisinde de görülen montajlama tekniği, kent söz konusu olunca, kendi sözleriyle "tarihsizleştirme, mekânsızlaştırma, anlam yitimi bazen de maksadı aşan kaçınılmaz bir son/kader'e aracılık eder"; çünkü kent, ona göre "ideolojisi olmayan, tarihselliğiyle yol almanın zor olduğu ve kodlarını çözmek için ille de hemşerisi olunması gerekmeden" bir mekândır (Kortun, 2004, s. 86).

Banu Cennetoğlu'nun 2005 tarihli *Korkutan Asyalı Adamlar*⁹ adını verdiği işinde de mesafeyle bakılan bir mekânla karşılaşmaktadır. Bu fotoğraf dizisi, yeşillikler içinde bekleyen, duran, zaman öldüren bir dizi erkek portresinden oluşur (Görsel 4, 5, 6.). İlk bakışta park mı, kendiliğinden bitivermiş çalılardan olan bir alan mı ya da bir ormanın parçası mı olduğunu anlayamadığımız bu yeşil alan, kırsalla özdeşleştirilen huzur dolu bir yeşillik olmasından ziyade; tedirgin eden, herkesin geçtiği, ama kimsenin durmadığı bir yer olduğu izlenimini vermektedir. Sanatçı bu fotoğrafların kadrajına kısmi bir otoban görüntüsünü ya da arka planda yer alan belli belirsiz bina yığınlarını katmamış olsaydı bile, bu fotoğraflardaki yeşilliklerin ardında gizlenen kentsel çevre hissedilmektedir. Burada, bu mekânla ilişki sanatçının kendi deyişiyle "sessiz bir müzakere ile ancak müzakerenin neredeyse ortadan kalktığı bir biçimde" kurulmaktadır.¹⁰ Sanatçının işe verdiği isimden de yola çıkarak; buranın, ait olunmayan ama içinde olunan, tedirgin eden ve tam olarak da özdeşleştirilemeyen, kimlik-siz bir yer olduğu sonucuna varılabilir. Bütün olarak algılanan bir kentten ziyade, sanki bir kenti oluşturan parçalardan birisidir ve bu yolla günümüz metropol deneyimini çağırıştırır. Bu kent mekânının nereye ait olduğunun herhangi bir önemi yoktur, aslında burası her yer olabilir.

Kent son dönemde her ne kadar çoğulluğu ve farklı yaşam tarzlarını barındırıyor olsa da, "güncel tartışmaların gösterdiği gibi neoliberal dönemde bu farklı yaşam tarzları çoğulluğa değil, daha çok bölgesel ya da kentsel parçalanma, ayrışma ve kutuplaşmayı işaret etmektedir" (Şen, 2012, s. 117). Korkutan Asyalı Adamlar fotoğraf dizisinde, öncelikle gizlenen kameranın bakışı aracılığıyla dikizleme yoluyla oluşan, bu yabancılaşma ve tedirginlik hissidir. Bu geriden bakış, izleyiciye mekânı işaret etmektedir. İşaret etme eylemi, aynı zamanda bu mekânla kurulan mesafeyi de imler. Kent burada uzaktan ve geriden bakan kameranın

⁹ Bu fotoğraf dizisi, kitap biçiminde 2005 yılında 15 adet olarak basılarak başlamış, 2011 yılında sonlanmış. Bu yıllar arasında 2 edisyon olarak üretilmiş ve sergi boyunca ücretsiz olarak dağıtılmıştır. Bundan başka 10. İstanbul Bienali'nde ve Udine'de yerleştirme olarak gösterilmiştir. (Banu Cennetoğlu ile yapılan elektronik posta yazışmasından (8 Ekim 2013).)

¹⁰ Banu Cennetoğlu ile yapılan elektronik posta yazışmasından.

gizli gözü ile yaratılan yabancılaşma aracılığıyla duyurulur. Bir tehdit unsuru olarak sunulan bu fotoğraftaki erkek birey, aynı zamanda kadın bir sanatçının kent mekânı ile kurduğu öznel deneyime dair ipuçları da vermektedir.¹¹ Nitekim kentin sunduğu çeşitliliğin yanında, günümüzde “kente ‘demir atmışlık’ hissini de giderek kayborduğu” öne sürülmektedir (D’Andrea, 2006, s. 100). Cennetoğlu’nun bu fotoğraf dizisinde gösterdiği mekân, aidiyet ve temsil gibi unsurlardan boşaltılmış gibidir. Marc Augé, bu mekânları, küreselleşme süreçlerinin ürettiği ‘tarihi, ilişkisel ya da kimlikle alakalı’ olmayan yerler; ‘yok-yer’ler olarak tarif etmektedir (Augé, 1995, s. 77). Bu fotoğraflarda görünen yeşilliklerin ardında günümüz kentinin gizlendiğini bu yolla ileri sürebiliriz, bir diğer deyişle bu fotoğrafların görüneni değil gizleneni gösterdiğini söyleyebiliriz.



Görsel 4, 5, 6. Cennetoğlu, B. (2005). *Korkutan Asyalı Adamlar*. Sanatçının izniyle.

¹¹ Geleneksel olarak içerisi ya da domestik alan, kadınlı; dışarıya ya da kamusal alan da, erkek ile ilişkilendirilmekteydi. Ancak bugün toplumsal cinsiyet ve yer ilişkisi çok daha kompleksdir. ‘Yer’in toplumsal cinsiyet açısından kavramsallaştırılması için örneğin bkz. Massey, D. (1994) *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cennetoğlu'nun bu işi, tıpkı Murtezaoğlu'nun işlerinde olduğu gibi, kentsel mekânla girilen ilişkide 'yer'leştirme süreçleri üzerinden yorumlanabilir. Bununla birlikte Cennetoğlu'nun fotoğraflarında kendini duyuran aidiyet ve temsil gibi unsurlardan boşaltılmış olma durumuna karşı, günümüzde sıklıkla bellek aracılığıyla mekâna 'yer' özelliğini kazandırma-ya yönelik süreçlerle karşılaşmaktadır. Sarkis'in *Balladlar* (2012) isimli işi de (Görsel 7), mekânın bellek üzerinden 'yer'leştirilme biçimleri üzerine ipuçları vermektedir¹². Sanatçının bu işi, Rotterdam'ın artık kullanılmayan bir tersanesindeki bir yerleştirmedir. Burada karşımıza çıkan her ne kadar daha önce tartışılan iki sanatçının işlerinden farklı olarak bir iç mekân olsa da, yapılı çevrenin kentsel mekânın yeniden düzenlenme süreçlerinden bağımsız olmadığı ve onun temel bileşenlerinden biri olduğu göz önüne alındığında, Sarkis'in bu yapının kentsel mekânla girilen ilişkiyi imlediği öne sürülebilir. Sanatçı, bu tersanede bir iş yapması teklif edildiğinde, mekânın hemen kalbini çeldiğinden bahseder. Oranın bir askeri tersane oluşu, etrafının su ile çevrili oluşu, orada denizaltı yapılıyor oluşu, diğer yandan ziyareti sırasında kırık camların içine aldığı 'kar battaniyesi'nin bu askeri mekân ile oluşturduğu kontrast, ona bu mekânın insani bir yanı olduğunu düşündürür. Sarkis'e göre yaşayan bir mekân olarak bu yer, bir beyaz küp olarak nitelendirdiği galeri mekânından çok daha doğaldır, hatta 'kendisi halihazırda zaten bir sergidir'¹³.

Küresel ekonominin ürettiği yeni hiyerarşilerin en temel mekânı olan kentlerin yeniden yapılanmasında, hatırlamanın olduğu kadar unutkanın da yapısal bir önemi olduğu öne sürülmüştür (Lee ve Brenda, 2004, s. 2296). Ancak bu durum, ilerleme adına tarihi kendisine bir tehdit olarak görmüş modernleşmenin içselleştirdiği unuttuğundan farklıdır. 'Modern' kent, özellikle geçmişten kopuk ve geleceğe bakan ve hatta böylece ütopyik denebilecek bir vaadi öne süren kent olarak tarif edilmiştir¹⁴. Bununla birlikte yukarıdaki anlamıyla modernleşme, günümüzde aynı zamanda küreselleşmenin ve tüketim kültürünün unutturucu etkilerini de kapsamaktadır. Bu durum, yeni yerlerin yaratılması, bazı mekânlara yeni işlevler ve anlamlar yüklenmesi ve bazılarının da toptan geri plana itilmesi aracılığıyla mekânın yeniden organizasyonunu da içerir. Bu süreçte "yok-yerler'in yaratılmasının, gerçek yerlerin unutulmasına neden olduğu" öne sürülmüştür (Lee ve Brenda, 2004, s. 2299). Pierre Nora'nın 'umutsuzca unutkan modern toplum' tabiri tam da bu kenti tanımlamaktadır (Nora, 1989, s. 8).

Sarkis'in işinde, hatırlamanın olduğu kadar belleğin ve kaybının en temel mekânı olarak adlandırabilecek günümüz kenti ile bu bakımdan ilişki kurduğu da söylenebilir. Bellek aslında mekâna ihtiyaç duymakta, bununla birlikte, bir bakıma onu yeniden yaratmaktadır. Dolayısıyla Sarkis'in işlerinde de örneklediği biçimiyle, yer ve bellek arasında sıkı bir ilişki

¹² Sergi Rotterdam Boijmans Van Beuningen ve Rotterdam Limanı davetiyle, 2 Haziran – 30 Eylül 2012 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir.

¹³ Sarkis'in bu ifadeleri, sergiyi anlattığı *Ballads* başlıklı videodan alınmıştır.

¹⁴ Modernite ve kent ilişkisinin 19. yüzyılın Paris'i üzerinden bir tartışması için bkz. Harvey, D. (2012). *Paris: Modernitenin Başkenti* (B. Kılınçer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

vardır. Yer, temel özelliği 'umutsuzca unutmak' olan modern toplumda, hatırlama ve hatırlatma yoluyla yaratılır. Bu durumun, sanatçının kendi kişisel anlatısı olduğu kadar, modern kent ile karşı karşıya gelen bireye dair bir ipucu olduğu sonucuna varılabilir.

Sarkis'in her iki işinde de mekâna yaklaşımı kavramsaldır; mekân, kavramlarda ve düşüncelerde aranır. Ne var ki Sarkis'te, "söz nesnenin yerini almaz, ona eşlik eder, onun önünde gider ya da onu izler, birlikte ilerlerler" (Zabunyan, 2010, s. 43). Kendisinin de dediği gibi "işlerinin bir kısmı soyut mekânda yapılan işler değildir, somut mekânda konuşan işlerdir". Somut mekân ise, sanatçının sözleriyle, "mimari ile, o mimarının belleği ile" oluşur, 'yer'e bağlıdır, bu da onu kültür içine koyar.'¹⁵ Sarkis bu işlerde, bellekle uzantılandığı yeri anlatır. Sarkis'in işlerinde temsil edilen mekân, aslında o mekâna ilişkin ana düşüncenin temsildir. Bu tutum sanatçının kavramsal sanat ile olan ilişkisini de ortaya koyar: Halihazırda işlevini yitirmiş nesneyi, bu işlerde mimari mekânı, yeniden belleğin içine oturtmak ve ona tekrar mimarının tarihi içinde bir işlev atfetmek ve onu böylece bir 'yer' yapmak. Böylece aslında kavram nesnenin yerini almamakta, fakat ona eşlik etmektedir. Sarkis, mekânın tarihini, belleğini ya da işlevini yerinden etmemekte, onunla birlikte hareket etmektedir. Burada belleğin politikası devreye girmekte ve yeri oluşturan temel öğelerden birisi olarak araştırılmaktadır.

Sonuç

Bireylerin kentle ilişkisi, fiziksel çevre ile girilen ilişkiden daha fazlasını içerir. Bireylerin kendilerini çevreleyen fiziksel mekânla ilişkisi karşılıklı olarak birbirlerini dönüştürmektedir. Kentin fiziksel mekânları yanında mekânın çeşitli yollarla temsillerinin ve hayal gücü aracılığıyla harekete geçirilen temsili mekânların, kentsel mekânla ilişkide aynı anda rol oynadığı tartışılabilir (Lefebvre, 1991, s. 48-49). Mekânın "fiziksel olmadığı, aynı zamanda kişisel, sosyal ve hatta mitik olduğu" söylenebilir. (Fernandez, 1977, s. 38) Algılanan mekânın, "daha kişisel anlatılar ve deneyimlerle 'yer'leştiği ve bireylerin kimliğini oluşturan, dönüştüren bir öge olduğu" ileri sürülebilir. (Low, 2003, s. 14). Sanatçının kendi özneliği ve kent ile giriştiği ilişki, yapıt aracılığıyla izleyiciyi de, kenti bünyesine aldığı bir ilişki içine sokmaktadır. Böylece, izleyenin varlığı da, işi tamamlayan bir etken olmaktadır. Bu yolla, yirminci yüzyıl başında Georg Simmel'in vurguladığı gibi bireyin karşısında güçlü bir yapı olarak duran kent ile kurulan ilişkiler, 'yer'in kavramsallaştırılması aracılığıyla, 'süreç' içermesi ve değişken bir ilişki olması bakımından tartışılabilir. Dolayısıyla, her kent için geçerli olacak bir kent tarifinden bahsedilemeyeceği gibi, küresel kentler başlığı altında sıklıkla sıralanan özellikler de her kent ve toplum ve hatta birey için aynı olamamaktadır.

¹⁵ Bknz. Özsoy H., (26 Ağustos 2009). Sarkis ile Mekân ve Sanat Üzerine. NTVMSNBC Kültür Sanat. Erişim: 2 Ekim 2013. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp>.

Sanat yapıtı, soyut bir imgeden somut bir imgeye geçme aşamasında ipuçları sunmaktadır. Aydan Murtezaoğlu'nun bu makalede yer verilen işlerinde, hareketli, batan ya da frekans ayarı yapılması lazım gelinen kentle uzaktan bakarak kurulan ilişki ve özel alanla kentsel mekân arasındaki gerilim, Banu Cennetoğlu'nun fotoğraflarında dikizleme yoluyla belirsiz, kimseye ait olmayan, durulan yerden ziyade geçilen bir mekân haliyle kentsel mekân ele alınmıştır. Bu makalede, Cennetoğlu'nun fotoğrafları kentsel mekân ile girilen ilişkiyi yok- yer ya da yersizlik bakımından; Murtezaoğlu'nun işleri yersizlik ve yerleşme arasındaki gerilim bakımından ve Sarkis'in işi yerleştirme sürecine hatırlama yoluyla getirilen bir yaklaşım olarak tartışılmaya imkân verdiği için seçilmiştir. Bu işlerden her biri günümüzde bireyin kentsel mekânla ilişkisine yönelik olarak yorumlanabilmektedir.

Sanatsal ifade, güncel kent deneyimini aktarır ve bazen de üzerinde uzlaşmış bakış açılarına karşı yeni bakış açılarını devreye sokar. Dikkatin farklı unsurlarla sürekli dağıldığı günümüz kentsel deneyimine dair eleştirel bir farkındalık getirir. Bu makalede ele alınan sanat yapıtları, kentsel mekânla kurulan ilişki biçimlerini olduğu kadar, tek biçimli kent imgesinin yerine, çoğul bakış açılarıyla oluşan yeni kent imgelerini tartışmaya yönelik ipuçları sunmaktadır. Aynı zamanda, burada sanat yapıtı üzerinden örneklenen 'yer'leştirme süreçlerinin, kente biçim verirken yeniden devreye girdiği söylenebilir.¹⁶

¹⁶ Burada 'kente verilen biçim' ifadesi ile, sadece mimarların ya da kent plancılarının değil, aynı zamanda kentte yaşayan herkesin dahil olduğu bir süreç kastedilmektedir.

Kaynakça

- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cennetoğlu, B. (8 Ekim 2013). Elektronik posta yazışması.
- Castells, M. (1992). *The Informational City: Economic Restructuring and Urban Development*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Clarke, G. (1997). *The Photograph, Oxford History of Art*. Oxford ve New York: Oxford University Press.
- D'Andrea, A. (2006) Neo- Nomadism: A Theory of Post- Identitarian Mobility in the Global Age. *Mobilities*, 1:1, 95-119.
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. London ve Berkeley, USA: University of California Press.
- Fernandez, J. (1977). *Fang Architectonics*. Philadelphia: ISHI.
- Kortun, V. (2004). Aydan Murtezaoğlu'yla Söyleşi: İstanbul'u Latife Tekin üzerinden Yeniden Okumak. *İstanbul*, 50, 84 – 88.
- Kosova, E. (2003). İçtenliğin Olabilirliği: Aydan Murtezaoğlu ile Söyleşi, *art-ist*, 6, 14 – 25.
- Lee, Y. and Brenda S. A. (2004). Introduction: Globalisation and the Politics of Forgetting. *Urban Studies*, 2004, 41: 12, 2295-2301.
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*. London: Blackwell.
- Low, S. (2003). *Locating Culture*. S. M. Low ve Denise Lawrence-Zúñiga (Ed.). *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* (1-47). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Murtezaoğlu, A. (18 Aralık 2013). Elektronik posta yazışması.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, *Representations*, 26, 7-24.
- Özsoy H. (26 Ağustos 2009). Sarkis ile Mekân ve Sanat Üzerine. NTVMNSNBC Kültür Sanat. Erişim: 2 Ekim 2013. <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp>.
- Sarkis, Ballads, Erişim: 22 Eylül 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=oslQ9dhZASM>.
- Simmel, G. (1996). Metropol ve Zihinsel Yaşam. *Cogito: Kent ve Kültürü*, 8.
- Tekin L. (2012). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şen, S. (2012). Kentlilik Üzerine Düşünmek. *Toplum ve Bilim*, 124, 103 – 125.
- Zabunyan, E. (2010). *Sarkis: Ondan Bize / From Him to Us*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sansasyonel Bir Sergi: Sansasyon

A Sensational Exhibition: Sensation

Doç. Necla Rüzgar Kayıran

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
neclaruzgar@gmail.com

Öz: *Sansasyon geçtiğimiz on yılda adını sıkça duyduğumuz, etik ve estetik açıdan olumlu-olumsuz birçok eleştiriye uğramış olan bir serginin adıdır. Sansasyon sergisi, Charles Saatchi'nin koleksiyonunda yer alan Genç İngiliz Sanatçılarının yapıtlarından oluşan bir seçkidir. Londra Royal Academy of Art'ta (1997), Berlin Hamburger Bahnhof Müzesi'nde (1998), New York Brooklyn Müzesi'nde (1999) gerçekleşen sergide yer alan yapıtlar, sergilendikleri hemen her ülkede ahlaki, dini, vicdani, etik, estetik, kültürel ve politik açılardan skandallar yaratmış, tartışma konusu olmuştur. Sansasyon sergisi tabuları kırmayı, yeni toprakları fethetmeyi hedefleyen bir sergi olmuştur. Tabuları yıkma misyonunu sanatçılara yükleyen sergi, izleyicilerden de izleme ölçütlerini değiştirmelerini ve yükseltmelerini talep etmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Sergi, Sansasyon Sergisi, Genç İngiliz Sanatçıları, Charles Saatchi.*

Abstract: *Sensation is the name of an exhibition that we have heard about many times in the last decade and that received positive and negative criticism in terms of ethics and esthetics. Sensation exhibition is an anthology consisting of Charles Saatchi's collection of the art works of Young British Artists. The art works that were exhibited in London, Royal Academy of Arts (1997), Berlin, Hamburger Bahnhof Museum (1998) and New York, Brooklyn Museum (1999), became a scandal and a matter of debate in term of morals, religion, conscience, ethics, culture and politics in almost every country in which they were exhibited. Sensation exhibition has aimed to break taboos and conquer new territories. The exhibition, which delegates the mission of breaking taboos to the artists, also demands from the audience to change and improve the standards of viewing.*

Keywords: *Exhibition, Sensation Exhibition, Young British Artist, Charles Saatchi.*

Sansasyonel Bir Sergi: Sansasyon

Sensation/Sansasyon geçtiğimiz on yılda adını sıkça duyduğumuz, sanat dünyasının yeni yıldızlarını yaratmış, etik ve estetik açıdan olumlu-olumsuz birçok eleştiriye uğramış olan bir serginin adıdır. 44 sanatçının yapıtlarının yer aldığı Sansasyon sergilerinin ilki 18 Eylül-28 Aralık 1997'de Londra Royal Academy of Art'ta, ikincisi, 30 Eylül 1998 - 30 Ocak 1999'da Berlin Hamburger Bahnhof Müzesi'nde ve üçüncüsü de 2 Kasım 1999 - 9 Ocak 2000 tarihlerinde New York Brooklyn Müzesi'nde gerçekleşmiştir.

Sansasyon sergisinde sergilenen eserler, Young British Artists/Genç İngiliz Sanatçıları olarak bilinen ve birçoğu 1987 - 90 yılları arasında Goldsmiths BA Fine Art'tan mezun olan bir sanatçı kuşağına aittir. Sansasyon sergisiyle dünyaya tanıtılan Genç İngiliz Sanatçıları'nın belleği, Damien Hirst'ün, Goldsmiths'te henüz ikinci sınıf öğrencisiyken "Freeze" sergisini organize etmesine uzanır. Goldsmiths öğrencilerinin katıldığı 1988 tarihli bu sergiyi ziyaret eden ve çok etkilenen Charles Saatchi, bu tarihten sonra başta Hirst olmak üzere, diğer birçok genç sanatçının hem sponsoru hem de koleksiyoneri olur. (http://en.wikipedia.org/wiki/Young_British_Artists) Sansasyon başlığı altında sergilenen çalışmalar da Freeze'le başlayan ve yıllar içinde Saatchi'nin sanat okullarını, genç sanatçı atölyelerini ziyaret ederek satın aldığı eserlerden oluşturduğu koleksiyondan bir seçkidir.

Sansasyon sergisi, yarattığı tartışmalar ve rekor izleyici sayısı ile adının hakkını veren bir sergi olarak belleklere kazınmıştır. Sergi, sanatın sansasyonla kazandığı değerini yanı sıra, son yıllarda sanatın toplumdaki rolünü tartışmaya açan, koleksiyonerlerin sanat endüstrisi içindeki rolünü gözler önüne seren, sanat ve etik konularını gündeme taşıyan tartışmaların kıvılcımlarını ortaya atmayı başarmıştır. Gösterildiği her ülkede skandallar yaratan Sansasyon sergisinin sanatçı listesi şöyledir: Darren Almond, Richard Billingham, Glenn Brown, Simon Callery, Dinos & Jack Chapman, Adam Chodzko, Mat Collishaw, Keith Coventry, Peter Davies, Tracey Emin, Cerith Wyn Evans, Paul Finnegan, Mark Francis, Alex Hartley, Marcus Harvey, Mona Hatoum, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Langlands and Bell, Sarah Lucas, Martin Maloney, Jason Martin, Alain Miller, Ron Mueck, Chris Ofili, Jonathan Parsons, Richard Patterson, Simon Patterson, Hadrian Pigott, Marc Quinn, Fiona Rae, James Rielly, Jenny Saville, Yinka Shonibare, Jane Simpson, Sam Taylor-Wood, Gavin Turk, Mark Wallinger, Gillian Wearing, Rachel Whiteread.

Sansasyon - Londra

Genç İngiliz sanatının yükselişinin habercisi olan Sensation-Londra sergisinin skandal yaratan eseri, Marcus Harvey'in "Myra Hindley" portresi olur (Görsel 1). Myra Hindley, (sevgilisi Ian Brady'le birlikte) 1963-1965 yılları arasında, 10 ila 17 yaşları arasında 5 çocuğa cinsel istismarda bulunarak öldüren bir katildir. Myra Hindley, İngiltere basınında, "İngiltere'nin en kötü kadını" (http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/661139.stm) olarak isimlendirilmiştir. Marcus Harvey'in büyük boyuttaki "Myra Hindley" portresi, Hindley'in tutuklandığı gün çekilen ve İngiltere basınında çok tanınan bir fotoğrafından üretilmiş bir eserdir. Uzaktan bakıldığında siyah-beyaz dijital bir portre fotoğrafıymış gibi görünen bu resim, yakından

bakıldığında hem teknik hem de içerik olarak başka bir anlama bürünür; çünkü gerçekte bir çocuk istismarcısı ve katili olan Hindley'in portresi yüzlerce çocuğun avuç içi baskısıyla boyanarak oluşturulmuş akrilik bir resimdir.



Görsel 1. Marcus Harvey. (1995). Myra Hindley (http://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Harvey).

Sansasyon Londra sergisi, başta "Myra Hindley" portresi olmak üzere, açılış anından başlayarak, bittiği güne kadar yoğun tepkilerin hedefi olur. Bir izleyici Hindley'in duvarda asılı portresini tekmeler ve resme kırmızı-mavi mürekkeple fiziksel saldırıda bulunur. Bir başka izleyici resme yumurta fırlatır. Bir başka protestocu açılışa gelen izleyici kitlesine; "Hiç kimseye ölü çocukların bedeni üzerinden para ve ün kazanma izni verilmemelidir" diye haykırır. Bu süreçte uğradığı fiziksel saldırılardan dolayı zarar gören "Myra Hindley" portresi bir süreliğine sergiden kaldırılır. Ancak temizlenip restore edildikten sonra, koruyucu cam bir panel arkasında ve çevresindeki güvenlik görevlilerinin sayısı arttırılmış olarak yeniden sergilenir.

Ancak fiziksel ve sözel saldırılar hem içerden hem de dışardan devam eder. Sergi salonunu hedef alan protestocuların dışarıdan Royal Akademi'nin penceresine attıkları taşlar kazara Jeoloji Topluluğu'nun penceresine denk gelir ve Jeoloji Topluluğu Royal Akademi'den

tazminat talebinde bulunur. Sergiyi izlemek için uzun kuyruklar oluşturan izleyiciler, Mothers Against Murder and Aggression/Cinayet ve Saldırganlık Karşıtı Anneler topluluğunun protestolarına maruz kalırlar. Aralarında Hindley'in bazı kurbanlarının annelerinin de bulunduğu Cinayet ve Saldırganlık Karşıtı Anneler Topluluğu, megafonlarla, izleyicilerin "Hindley'in portresini izlememelerini, darağacında asılması gereken bir katilin resminin, galeride gösterilmemesi gerektiğini" savunurlar (Blanchard, 1997).

Hindley'in portresine en sert tepkilerden biri de The Sun gazetesi editöründen gelir. Editör; "Royal Akademi'ye asılan Myra Hindley olmalıydı. Ama ne yazık ki asılan sadece onun bir resmi" der (Young, 2005, s.36). The Sun gazetesi gibi, diğer birçok gazete de "asılma" sözcüğü üzerinden kelime oyunu yaparak, "resmin duvara asılması" ile "Hindley'in asılması" kavramlarına gazetelerinde sıkça yer verirler. The Sun gazetesi, okurlarını "JÜRİ SİZSİNİZ" başlıklı bir ankete katılmaya davet eder. Cevaplanması gereken soru: "Royal Akademi Myra Hindley'in portresini sergileme hakkına sahip midir, değil midir?". Ankete katılanlardan 4621 katılımcı, resmin sergiden çıkartılmasını isterken, 111 katılımcı resmin sergide kalması gerektiğini savunur. Giderek büyüyen tartışmalar üzerine bir basın açıklaması yapan Royal Akademi, niyetlerinin şiddeti idolleştirmek ya da güzel göstermek olmadığını, kendilerinin de kurban ailelerinin bakış açısını dikkate alarak bir oylama yaptıklarını, bu oylama sonucunda da 26'ya 19 oyla Myra Hindley'in portresinin sergide kalması lehinde bir sonuç çıktığını ifade ederler. Ancak Royal Akademi'nin açıklaması, Akademinin de kendi içinde ikiye bölünüşünü daha fazla görünür hale getirir; dört akademisyen resmin sergide kalmasını protesto etmek için istifa ederler (Young, 2005, s. 34).

Dinmek bilmeyen tartışmalara Myra Hindley'in kendisi bile dahil olur. Hindley hapisshane-den yazdığı mektupta, portresinin sergide yer almasını, onun suçunu öven, kendi kurbanlarının ve diğer tüm çocuk kurbanların acılarını, travmalarını önemsizleştiren bir durum yarattığını ifade eder ve bu nedenle de portresinin sergiden kaldırılmasını ister (Lyll, 1997).

Londra Sansasyon sergisi, sadece çağdaş sanatın ahlaki yönünü skandal konusu yapmaya yatkın magazin basının değil, aynı zamanda sanat eleştirmenlerinin, akademisyenlerin ve dikkate değer sanat takipçilerinin de tartışma konusu olmuştur. Sanat eleştirmenlerinin Sansasyon sergisine yaklaşımları, eleştirmenler için en çarpıcı, en şok edici bağlama göre değişiklik gösterir. Örneğin, Richard Cork (Cork, 1990, s.178) Sensation sergisi için "İsyan-cılar muhafazakârlığın kalesine hücum etti... Enerjik yeni kuşak Royal Akademi'nin heybetli kapılarını istila ediyor " yorumunu getirir. Sarah Lyall (Lyll, 1997) bu tartışmaların diğerlerini kitlesel bir ortak düşünce olarak şu başlıklar çevresinde toparlar: bu Akademi için uygunsuz bir sergidir; eserlerin bazıları iğrenç ve saldırgan; sergi çok aşırı bir eğilimle, bir koleksiyonerin, Saatchi'nin bakış açısını sunuyor; Akademi bu sergiye ev sahipliği yapıyor, çünkü geçen yıl yaşadığı finansal problemlerin üstesinden gelmek için bu sergiyi bir reklam kampanyası olarak kullanıyor.

Bu tartışmalara cevap olarak, 16 Eylül 1997 tarihinde bir açıklama yapan Royal Akademi Başkanı Sir Philip Dowson, bu serginin yapılması kararının, Akademinin ilgili kurullarının

onayını alarak ve bir dizi demokratik prosedür izlenerek gerçekleştirildiğini ifade eder. Sansasyon sergisinden sonra sergileyecekleri "Art Treasures of England/İngiltere Sanat Hazinele-ri" sergisinin, tamamen bambaşka bir sergi olduğunu belirten Dawson, büyük ustaları sergileme yükümlülüklerinin yanı sıra, geniş bir perspektifle bakmaları gerektiğini belirtir ve "kışkırtıcı da provakatif, her tür sanatı göstermek bizim yükümlülüğümüzdür" der (<http://www.artdesigncafe.com/sensation-royal-academy-of-arts-press-conference-1997>). Akademi Sekreteri David Gordon ise özellikle Myra Hindley'in portresini sergileme kararını çok uzun ve dikkatli bir tartışma sürecinden sonra aldıklarını belirtir ve şöyle devam eder:

Akademinin içinde gördüğünüz Myra Hindley imgesi, mağazinde ve gazetelerde milyonlarca ve milyonlarca kez yeniden üretildi. Katiller hakkında kitaplar yazıldı. Televizyon programları yapıldı. Hindley'in imgesi, bilincimizin bir parçası olmuş kamusal bir imgedir; yakın zamanda gerçekleşmiş sosyal tarihimizin korkunç bir bölümüdür; basın için meşru bir konudur -ve sanat için de öyledir (<http://www.artdesigncafe.com/sensation-royal-academy-of-arts-press-conference-1997>).

Sansasyon sergisi hakkında yazdığı kapsamlı makalede sergiyi birçok boyutuyla tartışan Theodore Dalrymple (Dalrymple, 1998), makalesinde Royal Akademi'in sergi şefi Norman Rosenthal'la yaptığı konuşmayı da aktarır. Dalrymple, Rosenthal'a skandal yaratan Marcus Harvey'in "Myra Hindley" portesi hakkında sorulması gereken belki de en önemli soruyu sormuştur: "Birileri bir çocuk katilinin portresini yapmak için, çocuğun neye avucunu bastığının öneminin farkında olmadan avucunu basması eyleminin de bir istismar biçimi olduğunu söyleyebilir?". Rosenthal bu yargıya cevaben; "Eğer öyleyse, toplumun geri kalanında olagelen şeylerle karşılaştırdığımızda bu çok minör kalır" der.

Norman Rosenthal, sergi nedeniyle hakarete, eleştiriye maruz kalan isimlerin başında gelir. Çünkü Rosenthal da Saatchi kadar bu serginin provakatörü olarak görülmektedir. Rosenthal'ın Sansasyon sergisi kataloğu için yazdığı yazının başlığı da en az sergilenen işler kadar kışkırtıcıdır. "The Blood Must Continue to Flow/Kan Akmaya Devam Etmeli" başlıklı makale, sergideki işleri, yaklaşımları ve yeni kuşak sanatçıların sanat tutumlarını yücelten bir anlayışın heyecanı ile yazılmıştır:

Yüzyılın büyük sanat hareketlerini, toplumun istediği ya da beklediği temaları değil, modernitenin kaçınmayacağı konular ele alarak, kabullenilmesi zor yapıtları üreten sanatçılar oluşturmuştur... Uygun ve doğru, iyi veya güzel olarak yerleşik bir beğeniye, ön kabule sahip olan şeylere alışık olmak doğal ve kolaydır, ama yeni sanatın görevi bu konformist hisleri rahatsız etmektir.

Açık zihinli ve yaşama karşı iyi geliştirilmiş antenleri olan bir izleyici, bu serginin gençlerin bakış açısıyla oluşturulmuş, çağdaş sorunları ve takıntıları alışılmadık açıklıkta gösteren bir ayna olduğunu algılayacaktır. Ciddiyeti ve mizahı (genelde kara mizah), geleneksel ya da sıra dışı çeşitlilikteki malzeme ve yaklaşımları, olağanüstü çeşitlilikte sunan bu eserler, günümüzün birçok yönüyle hatırlanmaya değer metaforlarına hizmet ederler. Bazı açılardan şok edici oldukları için, çok kolaylıkla durmaksızın aradığımız ve güzellik olarak adlandırdığımız yanıltıcı şeylerin metaforik halisinin altına süpürülebilirler.

Bir sanat galerisi halka açık bir yerdir. Bu nedenle bir kitabı okurkenki mahremiyete veya sinema ya da tiyatrodaki karanlığa benzemez, düşüncelerimizi ve utançtan yüzümüzün kızarmasını kolaylıkla saklayabileceğimiz bir yer değildir. Bunun gibi birçok nedenle, görsel sanatçılar kendine özgü özelliklere sahiptir. Dolayısıyla gerçeklik olarak isimlendirdiğimiz, anlaşılması zor şeylere dikkat çekme sorumluluğu, sanatçıların fantezi ve kişisel takıntılılarıyla kaynaştığında, sanat olarak kabul edilebilecek şeyi meydana getirebilir (Rosenthal, 1997, s. 10).

Rosenthal'ın yazısı izleyiciye, sergide; aşk, seks, moda, gıda, atık, bolluk, sıkıntı, heyecan, şiddet, çocuk istismarı, hastalık, tıp, ölüm, sığınak, açıkta olma, bilim, başkalaşım, basitlik ve karmaşa gibi çoğunlukla her çağın ve çağımızın etkili konularını izleyeceklerini, pozitif ya da negatif sansasyon metaforlarına tanık olacaklarını hatırlatarak devam eder.

Sansasyon - New York

Londra'dan sonra Berlin Hamburger Bahnhof Müzesinde sergilenen koleksiyon, yoğun izleyici talebi nedeniyle bir ay uzatılır. Sergi hakkında Londra'daki gibi bir tartışma ortamı oluşmaz. Ancak Berlin'den sonra New York'ta sergilenen koleksiyon, yine büyük tartışmaların merkezine oturur.

Londra sergisinde tartışmalar daha çok "Myra Hindley"nin portresi çevresinde dönmüşken, New York Brooklyn Müzesinde gerçekleşen Sansasyon sergisinde fırtına koparan çalışma Chris Ofili'nin "The Holy Virgin Mary/Kutsal Bakire Meryem" resmi olur (Görsel 2). Michele Robecchi (Robecchi, 2010, s.70-73), New York Sensation sergisinin başlangıçta kaliteden çok bilet satışına odaklı bir sergi gibi lanse edildiğini, Jerry Saltz gibi bazı sanat eleştirmenlerinin, sergiyi güzel düzenlenmiş, fakat Hirst, Harvey ve Chapmans'ların, Jeff Koons, Chuck Close ve Paul Mc-Carthy'nin solgun birer taklidi olarak tarif ettiklerini, basının geri kalanının ise sergiden çok Saatchi'nin finansal yeteneğine odaklı yazılar yazdıklarını belirtir. Popüler bir eleştiri ritmiyle karşılanan Sansasyon sergisinin kaderini değiştiren olay, New York Belediye Başkanı Rudolph Giuliani'nin, Chris Ofili'nin "The Holy Virgin Mary/Kutsal Bakire Meryem" resmini görmesi ve buna verdiği tepki olur. Chris Ofili, Meryem'i bir zenci olarak resmetmiştir ve Meryem'in portresinin çevresinde porno dergilerinden kesilip yapıştırılmış kolajlar vardır. Ofili, resmi duvara asarak değil, yere koyduğu fil dışkısı kütleleri üzerine yerleştirerek sergilemiştir. Tüm bunların bir araya gelmesi, Ofili'nin resminin dine küfreden bir resim olarak damgalanmasına yol açar. Rudolph Giuliani resmin sergiden hemen kaldırılmasını ister. Ofili'nin Katolik inancına olan bağlılığını, iyi niyetini ya da fil dışkısının Afrika sanatında meşru ve geleneksel bir malzeme olduğunu beyan etmesi işe yaramaz.

Başkan Giuliani, Brooklyn Müzesi'ni sergiyi ve hatta müzeyi kapatmakla, müzenin belediyeden aldığı bütçeyi kesmekle tehdit eder. Bir anda basının ilgi odağına oturan bu açıklamalar sonucunda sergi bir yandan izleyici akınına uğrarken, öte yandan da müzenin önu protestocu grupların gösterilerine sahne olmaya başlar. Büyüyen tartışmaya birçok ünlü ismin yanı sıra Hillary Clinton da dahil olur. Clinton, Giuliani'nin tutumunu eleştirir ve "Brooklyn Müzesi gibi yıllardır topluma hizmet eden bir kuruluşu cezalandırmak uygun bir davranış değil." açıklamasını yapar (Holman, 1999).

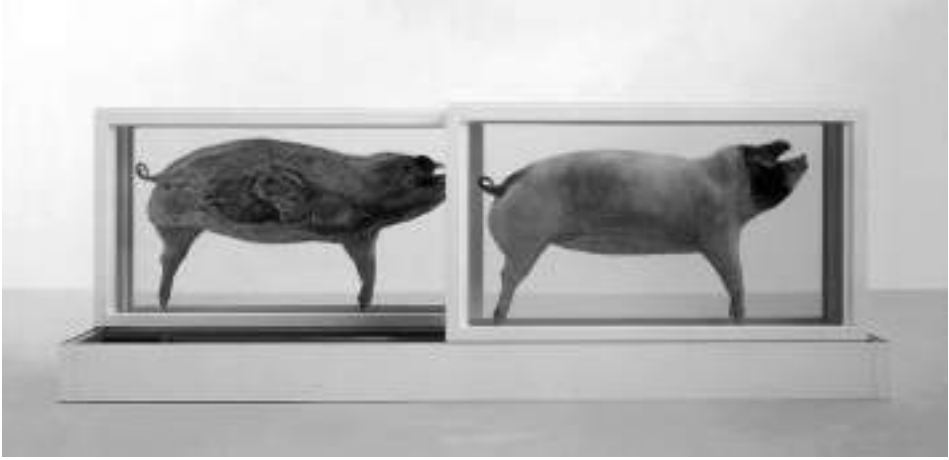
27 Mart 2000 tarihinde bir basın açıklaması yapan Brooklyn Müzesi, Müze ve Başkan Rudolph Giuliani ve New York şehri arasında bir anlaşma sağlandığını, daha önceden Müzeye ayrılan fonun devam edeceğini açıklar ve şöyle devam eder; "Müze bu sonuçtan son derece memnundur. Geçen altı ayda gerçekleşen olaylar, New York halkına eğitici, yenilikçi ve heyecan verici sergiler sunan kurumumuzu daha güçlü yapmış ve misyonumuza daha fazla adanmamızı sağlamıştır " (Brooklyn Museum Archives, 1995-2003).



Görsel 2. Chris Ofili. (1996). The Holy Virgin Mary/Kutsal Bakire Meryem (<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683/>).

Kuşkusuz ne Harvey'in ne de Ofili'nin resmi tartışma yaratan tek yapıttır. Serginin bütününe hakim olan sansasyonel tutum, gerek toplumsal ve ahlaksal, gerekse de sanatsal estetik açısından yeni tartışma başlıkları açmış, yeni imge formlarını tartışmaların gündemine taşımıştır. Örneğin, Andy Warhol'un öncüsü olduğu "girişimci sanatçı" profilinin yeni yıldızı olan Damien Hirst'ün eserleri de sergilendiği her yerde özellikle "Ethical Treatment of Animals/Hayvanlara Etik Muamele" savunucuları gibi aktivist grupların eleştirilerine, öfkesine

hedef olmuştur. Hirst'ün "This Little Pig Went to Market, This Little Pig Stayed at Home/Bu Küçük Domuz Markete Gitti, Bu Küçük Domuz Evde Kaldı" adlı düzenlemesi formaldehitli dolu tanklar içinde, ortadan ikiye kesilmiş olarak sergilenen gerçek hayvan bedenlerinden oluşmaktadır (Görsel 3). Bir başka formaldehitli tankta köpek balığı, bir diğerinde de dilimlenmiş bir ineğin beden parçaları yer alır. Sanatla vahşet arasındaki ince çizgide gidip gelen Hirst, hayvan hakları aktivistleri tarafından "barbar" ve "sadist" olmakla suçlanır.



Görsel 3. Damien Hirst. (1996). This Little Pig Went to Market, This Little Pig Stayed at Home/Bu Küçük Domuz Markete Gitti, Bu Küçük Domuz Evde Kaldı (<http://www.damienhirst.com/this-little-piggy-went-to-mark>).

Mark Quinn'in "Self/Kendi" adlı otoportre büstleri de Sansasyon sergisi izleyicilerinde tepki ve şaşkınlık yaratan işlerinden bir diğeridir (Görsel 4). Quinn bu büstleri oluşturmak için her altı haftada bir doktor gözetiminde kan vermiştir. Kendi kanını bu şekilde düzenli aralıklarla toplayan Quinn, kendi yüzünün kalıbını almış, topladığı kanlarla bu kalıptan döküm yapmış dondurarak her beş yılda bir oto portresini oluşturmuştur. Donmuş kan kütlesine bakmanın iticiliği ile gerçekçi bir portreyi izlemenin çekiciliği arasındaki gerilim yadsınamaz bir enerji yaratmıştır. Kendi kaydını ya da belgeselini oluşturmak niyetini taşıyan Quinn, işini şu sözlerle tarif eder; "Her zaman kendime ait formu olan, ama benden oluşan bir otoportremi yapmak istedim. Bu mantıksal olarak sınırları zorlayan, absürtlüğe iten bir heykel" (Brown, 2009).

Sergide yer alan Ron Mueck'in "Dead Dad/Ölü Baba" adlı çalışması gerçek insan boyutundan küçük, ama tüm detaylarıyla gerçek bir insan anatomisine sahip bir heykeldir (Görsel 5). Ayrıntıların üst düzeyde gerçek kıldığı heykel, bu gerçekliğinin tam tersine ölü bir beden gerçeküstülüğünü temsil eder. Boyutlarından dolayı çocuklukla, yaşlılık arasında "minyatür" bir imge olarak duran bu ölü beden Mueck'in babasına ait olması da ayrı bir gerilim noktasıdır. Tanıdık birinin babası, çıplak ve ölü halde, ayaklarımızın önünde, yerde yatmaktadır... Teşhircilik, röntgencilik ve en uç noktada da nekrofilik göndermelere açık

bir estetik anlayış mevcuttur işin doğasında. Ya da ölü bir bedenin sergilenen çıplaklığı, insanlığın kendine duyduğu narsistik ve marazi merakın yansıması gibidir.



Görsel 4. Mark Quinn. (Her 5 Yılda Bir-Sürmekte Olan Proje). Self/Kişisel (<http://www.marcquinn.com/work/view/subject/selected/#/3203>).



Görsel 5. Ron Mueck. (1996). Dead Dad/Ölü Baba. Getty Images.

Tracey Emin'in sergide yer alan çalışması "Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995/Yattığım Herkes 1963–1995" adını taşır (Görsel 6). Çalışma bir çadırın içine patchwork tarzında işlenmiş isimlerden oluşur. Bu isimler Tracey Emin'in 1995 tarihine kadar birlikte yattığı yüz iki kişinin ismidir. Birçok kaynakta çadırda yer alan isimlerin Tracey Emin'in seks yaptığı isimler olduğu bilgisi yer almakla birlikte, bazı kaynaklarda da Emin bu isimlerin, babaannesi gibi elini tutarak uyumaktan mutlu olduğu, birlikte içki içtiği ya da radyo dinlediği dostlarının isimleri olduğunu söyler (<http://kaikotulloch.wordpress.com/contextual-studies/young-british-artists/>). Kuşkusuz işin adı daha en baştan yanlış anlaşılmaya, skandallaşmaya açıktır ki, bu açıklık kendine basında sıkça yer bulmuş ve Emin'in yaşam tarzıyla birleşerek sansasyonel bir aura oluşturmuştur.



Görsel 6. Tracey Emin. (1995). Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995/Yattığım Herkes 1963–1995 (<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683/>).

Jake 8Dinos Chapmans'ın çocuk heykelleri de serginin kışkırtıcı deformasyonlarla inşa edilmiş bir diğer yapıtıdır. Vitrin mankeni benzeri birçok kız çocuğu heykeli, birbiri içine geçerek bütünleşmiştir. Tek bir bedene dönüşen bu beden kütesinden çıkan bacaklar ve kollar, kırkayak gibi bir hayvanı anımsatmakla birlikte, daha rahatsız edici, karmaşık ve tanımsız bir yaratık etkisi yapar. Çocukların kafasındaki peruk ve ayaklarındaki spor ayakkabıların eklektik görünümü, ağzın anüse ve burnun da penise dönüşmesiyle daha uç noktaya taşınan bir imge yaratır. Royal Akademi sekreteri Gordon (Gordon, 1997), sergi öncesi gerçekleştirdiği basın konferansında, Jake 8Dinos Chapmans'ın "Zygotic Acceleration/Zigotik Hızlanma" adlı çalışmanın, ayrı bir galeride sergileneceğini ve 18 yaş altı izleyicilerin ziya-

retine kapalı olacağını duyurur (Görsel 7). Gordon, ebeveynlerin sergi konusunda bilinçli olmaları gerektiğini önerir ve tüm sanatın herkes için uygun olmadığını uyarısını yapar.



Görsel 7. Jake & Dinos Chapmans. (1997). Zygotic Acceleration/Zigotik Hızlanma (<http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683/>).

Sonuç

Yukarıda birkaç örnekle değindiğimiz üzere, Sansasyon sergisi her imgenin uç noktalara taşındığı bir sergi olmuştur. İngiltere sanatının yüzlerce yıldır neredeyse steril denilebilecek sanat anlayışı tersyüz olmuş ve adeta o güne kadar, damarlarında, bağırsaklarında, kalbinde, midesinde biriktirdiği ne varsa, bunu en uç malzeme ve imgelerle dışarı dökmüştür. Sergi tuhaf, gizemli, normal anormallik ve anormal normalite, bilim fantazisi gibi konulara odaklanan tabuları kırmayı, yeni toprakları fethetmeyi hedeflemiştir. Tabuları yıkma misyonunu sanatçılara yükleyen sergi, izleyicilerden de izleme ölçütlerini değiştirmelerini ve yükseltmelerini talep etmiştir.

Sansasyon sergisinin ya da sergideki sansasyonel işlerin umulduğu şekilde zamana direnip direnmeyeceği bilinmez, ancak, serginin dünya sanat pazarında İngiltere'nin sanat kariyeri açısından tarihsel bir dönüm noktası olduğu bir gerçektir. Yapıtlar üzerinden gerçekleşen tüm ahlaki tartışmalara rağmen, sansasyon başarılı bir strateji olarak sanat dünyasında yerini bulmuş ve Young British Artists/Genç İngiliz Sanatçıları dikkatleri üzerine çekmiştir. Dola-

yısıyla denilebilir ki, Sensation sergisi, sansasyon yaratacağı öngörülerek ya da planlanarak gerçekleştirilmiş bir sergidir. Ki bu planlama Amerikan Soyut Ekspresyonizminin dünyaya lanse edilme stratejilerini hatırlatır. Bir bakıma Amerika’da Clement Greenberg ve Peggy Gugenheim’in Amerikan sanatçıları dünyaya tanıtmak için harcadıkları çabanın, izledikleri yolun benzerini İngiltere’de Charles Shaatchi ve Royal Akademi uygulamıştır.

Royal Akademi sergi şefi Norman Rosenthal, Sansasyon sergi kataloğunda bu stratejinin işaretlerini şu sözlerle verir:

Öyle görünüyor ki, uluslararası ün söz konusu olduğunda, son kuşak sanatçılar, kendinden önceki kuşaklardan daha dikkate değer bir etkiye sahipler. Ve belki bu serginin cevaplayacağı sorulardan biri; hiçbir zaman ne Avrupa kültürel deneyimi, ne de büyük Amerikan sanatı tecrübesi radikalliğinde olmayan İngiltere sanatı, şimdi kendini hepsinden daha iyi bir noktada tutabilecek mi? Londra çağdaş sanat uygulamaları ve sunumları için tartışmasız bir merkezi olabilir mi? Eğer Londra bu konumda iddialı olsaydı, bu kesinlikle kutlanacak en iyi neden olurdu (Rosenthal, 1997, s. 11).

Charles Shaatchi’nin girişimleriyle başlayan İngiltere’yi sanat merkezi yapma, İngiliz sanatçıları da dünyanın yeni sanat yıldızları yapma hedefine ulaşmak için, en büyük desteğin Royal Akademi’den gelmiş olması dikkat çekici bir noktadır. Münferit çıkışları bir yana bırakırsak, sanat akademileri tarihin hiçbir döneminde onları destekleyen kurumlara, kendi üyelerine ya da topluma sırt dönecek radikal çıkışlarda bulunmamış, onları karşılığın almamıştır. 1768’den bu yana varlık gösteren Royal Akademi’nin kendisi de tarihsel süreçte teamüllere öncelik vermiş, çeşitli sebeplerle birçok sanatçıyı ve yapıtı reddetmiştir (Hutchinson, 1968, s. 58). Örneğin, 18. yüzyılın en büyük sanat skandalı olarak anılan Nathaniel Hone’un “The Conjuror /Hokkabaz” adlı resmi Royal Akademi’nin 1775 tarihli yıllık sergisine kabul edilmez. Resmin reddedilme gerekçesi, resimde yer alan çıplak figürlerden birinin Angelica Kauffman’a benzemesidir. Angelica Kauffman hem Akademi’nin kurucu üyesidir hem de Akademi başkanı Sir Joshua Reynolds’ın eski sevgilisidir (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hone-sketch-for-the-conjuror-t00938>).

Akademi’nin reddettiği yapıtlardan hatırlanabilecek olan bir diğeri de James Abbott McNeill Whistler’in “The Woman in White/Beyazlı Kadın”dır. Whistler’in Royal Akademi tarafından reddedilen resmi 1863’te “Salon des Refusés / Reddedilenler Salonu”nda sergilenir (<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.12198.html>). Nathaniel Hone’un “The Conjuror / Hokkabaz” resmi şu an TATE’de, Whistler’in “The Woman in White/Beyazlı Kadın”ı ise The National Gallery of Art Washington’dadır.

Bu tarihsel bellekle bakıldığında, Sansasyon sergisinin en radikal ayağının Royal Akademi olduğu söylenebilir. Royal Akademi, sanat geleneğini “koruyup, kollama” misyonunu sanat akademilerine ve akademisyenlerine yükleyen anlayışta bir kırılma noktası yaratmış, teamüllerin aksine davranmış, risk almıştır. Ancak bilindiği üzere sanat tarihi, sanat çevrelerini öfkelen diren, ahlaki, politik, kültürel, estetik ve toplumsal skandallar yaratan eserlerin, bir zaman sonra başyapıt oldukları bir belleğe sahiptir. Ve kuşkusuz Royal Akademi bu tarihin

bilgisine en çok sahip olan kurumlardan biridir. Ve kuşkusuz ki Royal Akademi Sansasyon sergisinin yaratacağı skandalları, bu skandal yapıtların tarihsel süreçteki yerini ve daha da önemlisi İngiltere sanatının yükselişinde kendilerine düşen tarihsel payeyi hesaba katmıştır. Buna bağlı olarak, Royal Akademi gibi geleneksel eğilimleri ve kökleri güçlü bir kurumun desteğini almak, Young British Artists/Genç İngiliz Sanatçıları'nı ve sansosyonel yapıtlarını büyük ölçüde meşrulaştırmıştır. Serginin Akademinin çatısı altında gerçekleşmesi, yaşanan tüm tartışmalara rağmen, sansasyonel yapıtların "marjinallikten" uzaklaşıp, "yenilikçi" bir anlayışla kabul görmesine, benimsenmesine zemin hazırlamıştır.

Kaynakça

- BBC News. (2000). Erişim: 08/03/2013, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/661139.stm
- Blanchard T. (1997). Arts: Sensation as Ink and Egg Are Thrown at Hindley Portrait. Independent, September (19).
- Brooklyn Museum Archives. (1995-2003). Records of the Department of Public Information, Press Releases. *Brooklynmuseum.org*. Erişim: 05/02/2013, https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/683/Sensation%3A_Young_British_Artists_from_the_Saatchi_Collection
- Brown M. (2009). Artist's Frozen Sculpture Goes on Show. *The Guardian*, September (10).
- Cork R. (1997). *Everyone's Story is so Different: Myth and Reality in the YBA/ Saatchi Decade* in Young British Art: The Saatchi Decade. London: Booth-Clibborn.
- Dalrymple T. (1998). Trash, Violence, and Versace: But Is It Art? *City Jurnal*, Winter (1998).
- Gordon D. (1997). Press Conference. *Artdesigncafe.com*. Erişim: 05/02/2013, <http://www.artdesigncafe.com/sensation-royal-academy-of-arts-press-conference-1997>
- Holman K. (1999). The Art of Controversy. *PBS News Hour*, October (8). Erişim: 05/02/2013, http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec99/art_10-8.html
- Hutchison S. C. (1968). *The History of the Royal Academy, 1768-1968*. New York: Taplinger Publishing Co.
- Kaikotulloch W. (2010). Erişim: 30/02/2013, <http://kaikotulloch.wordpress.com/contextual-studies/young-british-artists/>
- Lyall S. (1997). Art That Tweaks British Propriety. *The NewYork Times*, September (20).
- Robecchi M. (2010). Sensation Controversial And Memorable. *Flash Art*, October (n.274), 70-73.
- Rosenthal N. (1999). *The Blood Must Continue to Flow. Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* s: 10-11). London: Thames and Hudson.
- TATE Museum. (2013). Erişim: 02/03/2013, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hone-sketch-for-the-conjuror-t00938>
- The National Gallery of Art. (2013). Erişim: 05/02/2013, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.12198.html>
- Young A. (2005). *Judging the Image: Art, Value, Law*. USA and Canada: Routledge.
- Wikipedia. (2013). Erişim: 12/02/2013, http://en.wikipedia.org/wiki/Young_British_Artists

Heykel Sanatında Kamusal Yıkım ya da Resmi Vandallık

Public Demolition or Official Vandalism in Sculpture

Arş.Gör. Alaattin Kirazcı

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
akirazci@gmail.com

Öz: Kavram olarak “vandalizm”, kamu mallarının ve insanların ortak kullanımına açık eşyaların, birey ya da gruplar tarafından tahribi şeklinde açıklanır. Oysaki Türkiye’de, özellikle kamusal alanlardaki sanat eserlerine, kamu kurum ve kuruluşları tarafından yapılan tahribatlar küçümsenemeyecek boyuttadır. Bu sebeple sanat eserlerinin tahribatını incelerken kabul görmüş “vandalizm” teriminin dışına çıkmak, yeniden tanımlamak ve daha bütüncül yaklaşmak gerekir. Bu makale, Türkiye’de kamusal sanata uygulanan kamusal vandallığın boyutunu inceler, diğer yandan da vandallığın oluşmasında hem kamu kurum ve kuruluşlarının hem de kamusal alana eser hazırlayan sanatçının sorumluluğunu sorgular.

Anahtar Sözcükler: Vandalizm/Tahripçilik, Kamusal Sanat, Kamusal Alan, Heykel.

Abstract: As a concept “vandalism” is usually defined from the perspective of destruction or defacement of public or private properties by a group or an individual. On the other hand, public art destroyed by public offices or institutions has no small quantity in Turkey. This seems has not been considered as vandalism. For that reason, when vandalized public artworks are on a subject of a study there is a need to see the vandalism from a broader perspective and go beyond the mainstream definition of “vandalism”. This article will focus on the public art which destroyed by public institutions in Turkey and will also discuss the role and responsibility of artists working in public space.

Keywords: Vandalism, Public Art, Public Space, Sculpture.

Heykel Sanatında Kamusal Yıkım ya da Resmî Vandallık

Tahrip edilen heykeller, güncel bir tartışma konusu, Türkiye’de de heykel sanatının tarihsel gelişimi bakımından kronikleşmiş bir konudur. Bu durum, kamusal alanlarda heykellerin uygulanmasına yönelik etiksel sorular sorma gereğini doğurur. Bu yazıda kamusal alanda vandalizme uğramış, yani tahrip edilmiş heykeller “resmî vandallık” kavramı çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Vandallık, sokakta, parkta, açık alanlarda, binalarda ve şehirde, kamu mallarının, ortak kullanıma ait malların ve eşyaların tahrip edilmesi olarak tanımlanır. Vandallığın diğer bir adı da tahripçilik ve yapanlara tahripçi ya da vandal denir. Banklar, çocuk parkı oyuncakları gibi şehir mobilyalarını kullanılmayacak hale getirmek, belediye otobüslerini yakmak, zarar vermek tahrip örneklerindedir.

Tahripçilik genelde, birey ya da grupların kamu mallarına uyguladığı şiddet, yıpratma ve zarar verme gibi saldırganlıkların tümü diye tanımlansa da, özellikle sanat eserleri bağlamında resmî kurum ve kuruluşların verdiği zararların da göz önünde bulundurulması gerekir. Örneğin belediyelerin ve belediye çalışanlarının, sanat eserlerinin tahrip olmasına bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde göz yumması, fiziki koşulların yarattığı yıpranmaları önlemeye yönelik tedbirleri almaması, gerekli bakımı yapmaması ya da sanat eserlerinin onarımına, temizliğine izin vermemesi de bir tür vandallık değil midir?

Cumhuriyet Türkiye’sinin bilinen önemli tahrip örneklerinden birisi Kuzgun Acar’ın Ankara’daki Kızılay Emek İş Hanı’nın duvarına yerleştirilmek üzere, 1967’de tamamladığı “Türkiye” adlı duvar heykelidir (Görsel 1). “Türkiye”, Orta Anadolu’nun çoraklaşarak kaybolan toprağını simgeleyen, 13 metre boyunda, 5–6 metre eninde soyut bir heykeldi (Ural, 2004, s. 100-101). Kuzgun Acar’ın bu heykeli belki de Atatürk heykelleri dışında, kamusal sanat alanında tahribe uğramış ilk eserdir.

“Heykelin yaşamasına sadece birkaç yıl izin verilir ve 1974 yılında Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü tarafından, sanatçının haberi olmadan, heykel bulunduğu yerden parçalara ayrılarak kaldırılır. Sonrasında, hurda fiyatına satıldığı kurum yetkililerince itiraf edilir” (Ural, 2004, s. 111). Aslında bu uygulama Türkiye’de kamusal sanat eserlerine ve dolayısıyla kültürümüzün geleceğine vurulan bir darbedir. Türk Sanatı, kamusal alanda, bugün bile malzemenin kullanımı ve çevreyle ilgili bir konunun ele alınışı açısından örnek olarak gösterebilecek çağdaş bir eserden yoksun bırakılır. Elimizde sadece kalitesiz fotoğraflarının kalmış olması, Türk kültürü açısından çok acıdır.

Türk sanat tarihinin en büyük sanat tahripçiliği 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında yaşanır. Türkiye’de ilki Kuzgun Acar tarafından 1975 yılında gerçekleştirilen ve 1979’a kadar süren heykel sempozyumlarıyla, Antalya şehrine 200’e yakın eser kazandırılır. Darbe sonrası bu heykellerden ancak birkaçı sağlam kalır. Yine Semahat Acuner’in Turan Emeksiz anısına 1960 yılında yaptığı, Beyazıt meydanına dikilen “Hürriyet” adlı heykel, darbe döneminde Kenan Evren’in emriyle kaldırılır. DİSK’e bağlı Gönen tesislerinde bulunan Kuzgun

Acar'ın diğere bir eseri de asker görevliler tarafından sökülür (Ural, 2004, s. 100-109). Bir taraftan nitelikli ve çağdaş heykeller yok edilirken diğere taraftan birbirinin aynısı, aynı kalıptan çıkma yüzlerce Atatürk heykeli sipariş edilir. Bunlar Türkiye'nin birçok iline ve ilçesine dağıtılır, okullara, meydanlara yerleştirilir (Tekiner, 2010, s. 187-214).



Görsel 1. Acar, K. (1966). Türkiye. Ankara, Türkiye.
(<http://ewel.org/m-aksoyun-insanlik-aniti-ve-k-acarin-turkiye-rolyefi>).

Cumhuriyetin 50. yıl kutlamaları nedeniyle, 1973 yılında İstanbul'un çeşitli yerlerine yerleştirilen 20 heykelden günümüze, sadece 8 tanesi kalmıştır. Araştırmacı yazar Ferda Çağlayan bu heykellerden varlığını sürdürmeyi başarmış olanlarının çoğunun bakıma ve tamire muhtaç olduğunu belirtir (Çağlayan, 2010, s. 35; Çağlayan, 2008a, s. 195). Çağlayan'ın araştırmalarına göre 12 heykelden biri olan, Namık Denizhan'a ait "İkimiz" adlı heykel onarım gereğiyle 1980 darbesi döneminde kaldırılır ve bir daha yerine yerleştirilmez. Bihrat Mavitan'ın "Yükseliş" adlı heykeli, 1984 yılında tercihi yol çalışmaları sırasında yok edilir. Mehmet Uyanık'ın "Birlik" adlı heykeli, 1986 yılında dönemin belediye başkanı Albay Mümtaz Kola tarafından "gereksiz ve anlamsız" bulunarak ortadan kaldırılır. Seyhun Topuz'un 4. Levent'te bulunan soyut heykeli, üst geçit yapımı sırasında kaybolur. Füsün Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki heykeli park düzenlemeleri sırasında kayıplara karışır. Yine park düzenlemesi gereğiyle Kamil Sonad'ın "Çıplak" adlı heykeli kamu kurumları tarafından "kayıp" edilir (Çağlayan, 2010, s. 35; Çağlayan, 2008a, s. 195; Çağlayan, 2008b, s. 201; Çağlayan, 2008c, s. 202; Çağlayan, 2009, s. 206).

Türkiye'de sıklıkla gündeme gelen sanat eserlerinin bu şekilde tahrip edilmesine "resmi vandallık" denilse yanlış olmaz. Yıllar sonra yine bir kamu kuruluşunun, Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin yeni seçilmiş belediye başkanı Melih Gökçek bir dizi resmi tahripçilik hareketi başlatır. İlk iş olarak 1994 yılında Mehmet Aksoy'un Altın Park'ta bulunan "Periler Masalı" adlı heykeli "tükürülerek" kaldırılır. Mehmet Aksoy'un belediye aleyhine açtığı dava,

2002 yılında sonuçlanır. Melih Gökçek ve Ankara Büyük Şehir Belediyesi Başkanlığı, yasal faiziyle birlikte, o günün para birimiyle 20 milyar Türk Lirası maddi ve manevi tazminat ödemek zorunda kalır. Belediye Aksoy'un "Gökkuşağının Altında" ve "Nergis" isimli heykellerinin yerlerine konulmaması nedeniyle açılan davayı da kaybeder (Arkitera, 2005). Aslında bir anlamda Ankara Büyük Şehir Belediyesi'nin kaybettiği bu davalar resmileştirilmiş kamusal tahripçiliğin tescilidir.

Hasan Bülent Kahraman bu durumu, "kasabalılaştan" kentlinin "cumhuriyet seçkinciliğine" karşı kendi tercihlerini aynı biçimde dayatması ve "bale-opera-çok sesli müzik-yoğru (heykel) sanatları ekseninde gelişen Batılı seçkinciliğe tabii bir darbe" olarak değerlendirir (2002, s. 284). Ankaralının belleğine yer etmiş birçok heykel ve çevre düzenlemesi 2000'li yıllarda kaldırılır. Belediye başkanı Gökçek daha güzellerini dikeceği iddiasında bulunmasının ardından Kütahya seramiğiyle kaplanmış devasa sürahiler, kahve fincanları, cezveler şehrin değişik yerlerinde görülmeye başlar. Yıllar geçtikçe Ankaralılar bile Ankara'nın yeni çehresini tanıyamaz olur.

2010 yılı ve 2011 yılı başlangıcı Türkiye kültür ve sanatında iller dönemi olur. İstanbul 2010 yılı başında, Türkiye'nin ilk Avrupa Kültür Başkenti ilan edilir. İstanbul'un Avrupa Kültür Başkenti olmasının birkaç ay öncesinde heykel sanatçısı Ümit Öztürk'ün 1993'te kıtaları birleştiren İstanbul'u anlattığı, "İstanbul" adlı eseri (Görsel 2) İstanbul Büyük Şehir Belediyesi'nin iş makinelerince yıkılır. Heykellerin, anıtların kamusal tahribatına "alıştık" diyebileceğimiz bir dönemde daha da garip ve şaşırtıcı bir olay yaşanır. Ahu Antmen'in söylemiyle, ilk defa bir belediye "heykeltıraşlığa" soyunur (Antmen, 2010, s. 10). Belediye sanatçınının telif hakkını iki kez ihlal eder. Eseri hem sanatçınının haberi olmadan yıkar, hem de sanatçınının iznini almadan heykelin bir benzerini (Görsel 3) yaptırır. Bu sebeple sanatçı İstanbul Büyük Şehir Belediyesi'ni iki kez mahkemeye verir. Heykel hiç yıkılmamış gibi eski yerine sessizce dikilir ve böylece İ.B.B. Başkanı Kadir Topbaş'ın heykeli yeniden dikeceğine yönelik verdiği "söz" yerine getirilmiş olur (Cumhuriyet Kültür Servisi, 2010, s. 17).



Görsel 2. Öztürk, Ü. (1993). İstanbul. İstanbul, Türkiye. Sanatçınının arşivinden.



Görsel 3. Belediye tarafından dikilen Ümit Öztürk'ün heykeline benzetilen heykel. (2010). Sanatçının arşivinden.

Zeynep Yasa Yaman, Mehmet Aksoy'un Selçuk'taki "Kurtuluş Yolu" (Görsel 4) adlı açık alan heykeline herhangi bir zarar verilirse, bu eylemin heykеле yönelik bir vahşet olduğunu belirtir. Yaman bu heykel için "ulusal kimliğe sığınan alışıldık görSELLİKLERDEN/İLETİLERDEN UZAK OLMAMASINA, BİLİNDİK İMGELERİ KULLANMASINA..." rağmen, yenilikçi bir ifadeyle şiirsel bir oyun alanı kurduğunu söyler (Yaman, 2008, s. 54–59). Seyirci pozitifine negatife, diğer bir deyişle dışbükeyi içbükeye çeviren biçem ile bu oyun alanına katılır. Heykel üzerindeki ışık-gölge süzmelerini anlamaya katılan seyircinin dokunuşları, heykelin yüzeyinde gezinir.



Görsel 4. Aksoy, M. (1998). Kurtuluş Yolu. Selçuk, Türkiye.
<http://guven-guven.blogspot.com/2010/08/ordular-ilk-hedefiniz-akdeniz.html>.

Ne yazık ki Yaman'ın söylediği bu "vahşet" durumu, Aksoy'un başka bir "insanlık dramı" için diktiği, Kars'taki "İnsanlık Anıtı" için yaşanır. 2011 yılında, bir sanat eseri, ilk defa bir Başbakan tarafından "ucube" olarak nitelendirilir ve kaçak inşaatmışçasına yıkılması istenir. Bu durum büyük yankı uyandırır da, mahkeme kararı beklenmeksizin heykel parçalara ayrılarak kaldırılır. Bu yaşanmışlık ister istemez birçok açıdan "zoraki tanıklıklar" yaratmaktadır. Bu tanıklığın en önemlisi, ne şekilde yapılmış olursa olsun bir heykelin parça parça kesilip yıkılışına tanıklık etmektir. Bir diğer zoraki tanıklık ise Türk insanını ilgilendiren ve uluslararası boyutlu çok önemli bir "insanlık dramını" konu edinmiş bir heykelin, Van şehrine sadece bir ihale sonucu dikilmiş olmasıdır. Bu heykelin dikilmesi, yıkılması gibi aslında yöntem olarak birbirine benzer dayatmacı bir tavır içermektedir. Hasan Bülent Kahraman'ın da dediği gibi "heykellerin yerleştirilmesinde de kaldırılmasında da toptancı ve hiyerarşik bir mantık vardır." (2002, s. 288). Bence bu durum heykellere uygulanan Vandalizm açısından da önemlidir. Acaba kamusal alanlara dikilen heykellerin "nasıl" dikildiğiyle ve dikiliş yöntemleriyle, vandalizme uğramaları arasında bir bağlantı var mıdır?

Sanatçının Sorumlulukları ve Vandalizm

Bir heykelin kamusal alana yapılırken mesleki açıdan yeterli kriterlerin ve yöntemlerin oluşturulması gerekliliği bir sorun olarak gündeme getirilmelidir. Sanatın, özellikle kamusal alanlardaki heykellerin tahribe ya da yıkıma uğratılmasında sanatçıya düşen pay nedir? Sanatçıların sorumlulukları yok mudur? Sorumluluğu sadece belediyelere ve kamusal kurumlara yüklemek doğru mudur? Ortak kullanım alanları için gerçekleştirilecek sanat eserleri için sanatın ve sanatçının özerkliği dışında, farklı kriterlerin varlığı göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu ülkede kamusal alanlara öyle heykeller yapıldı ki her şeyden önce heykeltıraşların özelleştireceği yapıyı, mesleki yöntemler ve kamusal alanda çalışma etiği geliştirebilmesi açısından gereklidir. En az dört yıl mesleki, kültürel ve sanatsal eğitim almış sanatçıların ortaya çıkardığı heykel örneklerinden bazılarında ne demeli? Ne yazık ki birçok genç heykeltıraş ve sanatçı ekonomik koşulların ağırlığına yenilip sanatsal kaygılardan ödün vermektedir. Nilüfer Ergin'e göre erken kuşak heykeltıraşların aksine, sonraki nesil heykeltıraşların yapmış olduğu Atatürk anıtları "Cumhuriyetin düşünsel temellerinin yaygınlaşmasına" ve de "heykel sanatının Atatürk heykelleri aracılığıyla toplumda benimsenmesi" amacına yardımcı olmamaktadır (2010, s. 60-63). Umulanın aksine, farklı heykeltıraşların elinden çıkmış olmasına rağmen, biçimi ve içeriği değişmeyen kalıplaşmış ve kişiliksizleştirilmiş bu heykeller iki amaca da zarar vermektedir. Bu durum hem Cumhuriyetin düşünsel temellerini sıradanlaştırmakta hem de Türkiye kamusal sanat anlayışında yanlış bir imaj doğurup, heykel sanatını duygusuz şablonlara, hayal gücünden yoksun tekrarlara dönüştürmektedir. Halkın gözünde heykel sanatı pek çok kez tekrarlanan kalıp modeller ve sadece anıtsal yapılar haline gelmektedir. İşin gerçeği ise bu anıtlara heykel denmesi bu sanatın doğasına aykırıdır. Günümüzde kamusal alan için heykel yapan sanatçıların çoğu artık, genç ve ekonomik durumu iyi olmayan kişiler değildir. Aksine buradan önemli gelirler elde edilmektedir. Ya-

pılan heykeller de sadece Atatürk heykelleriyle sınırlı değildir. Ama son yıllarda yapılan, kurtuluş savaşı kahramanlarını, şair ve yazarları, gazetecileri, bilim ya da müzik insanlarını konu edinen heykellerde de aynı ruhsuz tekdüzelik söz konusudur. Bu heykellerden pek çoğu ne yazık ki, yeni bir şey yaratma kaygısından ve heyecanından yoksundur ve elleri- ne bir kalem ya da kitap tutuşturulmuş, kaidelerin üstüne oturtulmuş kesik gövde ya da başlardan ibarettir. Bu durumda sanatçıların ucuz taleplere boyun eğmediğini söyleyebilir miyiz? Aydın ve sanatçı insanların bu talepleri yönlendirmeleri, yaratıcı ve katılımcı fikirlere yol açmaları beklenemez mi?

Kamusal alanda sanat yapma etiğinde ve yönteminde eksiklik vardır. Bazı durumlarda çıkan sonuçlar, yapılan işlerin ve uygulamaların yöntemi açısından sanatçıların bile sanatçıya destek veremeyeceği düzeydedir. İnsan hakları, barış, kahramanlık gibi evrensel konularla ilgili olsa bile, sanatçının kendisi kamusal alana dikilecek heykel projelerine başlarken danişmadığı, paylaşmadığı kamuoyundan heykeli yıkılacakken ya da yıkıldıktan sonra destek arayabilir mi?

Kahraman'a göre sanat eserinin varlığı ve sergilenmesi sanatçının bireysel iradesiyle gerçekleşir ve bu sergileme geçicidir. "Oysa herhangi bir yapıtın kentsel mekanda sergilenmesi, onunla bütünleştirilmesi, apayrı bir anlam taşır. Yeri gelir bu özelliği nedeniyle yapıt kendisini de, onu üreteni de aşar" (2002, s. 286-287). Sanat ve kamusal alan kulağa hoş gelebilir, ancak sanatçının tekil düşüncelerinin meşrulaştırılması can alıcı ve tehlikelidir (Wulffen, 2009, s. 53). Bir sanat eserinin tahrip edilmesi de bir sanat eserinin yapılması ve kamusal alana dikilmesi de çok boyutlu bir sorundur. Ahu Antmen'e göre bu sorunun "sosyal, kültürel ve hatta siyasal temelleri..." vardır (Antmen, 2005, s. 19). Örneğin sanatçıların hem kendi içlerinde hem de meslektaşlarıyla benimsediği bir tutarlılıkları yoktur. Bugüne kadar yapılanlar, sanatçıların aslında pek de birlikte hareket etmek istemediklerini düşündürüyor. Konuya çoğu sanatçı kişisel açıdan bakıp kendilerine bir heykel sipariş edilmesini sadece yılların hakedilmiş tecrübesi ya da piyasa meselesi olarak görüyor. Elbette sanatçının tecrübesi ve ustalığı bir sanat eserinde önemli bir rol oynar, öte yandan Kahraman'ın da belirttiği gibi kamusal alanda gerçekleştirilecek kalıcı bir eserin dikilmesinde pek çok faktör göz önünde bulundurulmalıdır (2002, s. 287). Bu karar bir merkezi otoritenin başkaları adına bir 'estetik' tercih kullanması biçiminde olmamalıdır. Kitlelerin, grupların ve örgütlerin de içinde bulunduğu bir sivil anlayışın bu kararda rol oynaması gerekir. Ancak, bu şekilde oluşturulan bir kamusal eser kalıcı ve yerleşik hale gelebilir (Kahraman, 2002, s. 287).

Sanatçılar çoğu zaman ihale usulü çalışabileceklerini, kamusal alana uygun olmasa da yarışma yoluyla seçilmiş işlerini açık alanlara uygulayabileceklerini varsaymaktadır. Oysaki şimdiye kadar yaşanan tecrübeler, daha demokratik ve katılımcı bir ortamın gerekli olduğunu göstermektedir. Aksi takdirde ne yazık ki ihale ile dikilenin, "ihaleyle" yıkılmasını da kabullenmek ve katlanmak zorunda kalırız.

Kahraman (2002, s. 287) ve Bakçay'ın da (2005, s. 54-55) belirttiği gibi kamusal alana yapılacak heykeller merkezi idare ve sanatçı dar kapsamından çıkarılmalı, yerel halkın belki de

şehir bölge planlamacıların, sosyolog ve mimarların da içinde bulunduğu sivil inisiyatifler de bu süreçte yer almalıdır.

Katılımcı ve Şeffaf Bir Yaklaşımın Gerekliliği

Kamusal alana dikilecek bir sanat eseri için, sanatçının, o çevrenin insanıyla iletişime geçmemesi, yapılacak eseri tanıtmaması, insanları bilgilendirmemesi büyük bir eksiklik. Sanat eserlerinin yerleştirilmesi düşünülen bölgelerde yerel halkın fikirlerinin de alınacağı ortamlar oluşturulmalıdır. Yetkili bir jüri tarafından seçilecek eserler o bölgenin insanının da beğenisine neden sunulmasın?

İngiliz televizyon kanalı, Cannel 4'un katkılarıyla, İngiltere'nin bir çok şehrinde kamusal mekanlarda gerçekleştirilen "The Big Art" (Büyük Sanat) adlı proje bu tarz işler için başarılı örnekler içerir (The Channel 4 Big Art Project, 2005). Örneğin İspanyol sanatçı Jaume Plensa'nın İngiltere'nin Lancashire şehrinde gerçekleştirdiği ilk heykelin maketi o bölgede yaşayan halk tarafından geçmişî hatırlatması nedeniyle beğenilmez. Bunun üzerine sanatçı ikinci bir öneri maketiyle gelir ve "Rüya" (Dream) adlı heykelin (Görsel 5) yapılması kararı alınır. Sanatçı, yeni önerisinin kendisi için bile daha tatmin edici olduğunu söyler.



Görsel 5. Plensa, J. (2009). Rüya (Dream). Lancashire, İngiltere. (<http://katedaviesdesigns.com/2009/06/07/ex-terra-lucem/>).

Özellikle, bu tarz uygulamaların ülkede kamusal sanat anlayışına yönelik tartışmaların yaratılmasını sağlaması ve işin en başından, sanatçıların bir sanat eserini düşünme aşamasından uygulama aşamasına kadar, yerel halkın desteğini bulma çabası içinde olması sanat eserini toplumsallaştırır. Tabii buradaki toplumsallaşma sanat eserinin özerkliğini kaybetmesi anlamına gelmez. Aksine bu tür uygulamalar Türk sanat ortamına yeni bir soluk ve anlayış getirecektir. Bir yerel yönetim değişince ya da başka bir sorun çıktığında o heykele sahip çıkacak olan o yöre halkıdır. Türkiye’de de uygulanacak bu tür bir değerlendirme etiksel olarak da çok yerinde olacaktır.

Sonuç olarak sanatçılar da kendi kişisel sınırlarını aşmak ve kamusal alanlara, mekanlara sanat eserleri yapmayı planlarken daha kamusal düşünmek zorundadır. Sanatçı eserini yapıp teslim ettikten sonra, sanat eserlerini koruyacak olan yine yerel yönetimler, kamu kuruluşları ve kanunun kendisidir. Son birkaç yılda yaşanan örneklerde olduğu gibi yıkma-ya bu kadar hevesli olunması, sadece ulusal kültür açısından değil uluslararası boyutta da kapanması zor bir yara oluşturmaktadır.

Kamusal sanat eserinin karar verme sürecine farklı sivil inisiyatiflerin de dahil olması sanat eserini sıradanlaştırmaktan çok kapsamını geliştirir ve tabanını güçlendirir. Kamusal alanda uygulanan bir sanat eseri başından beri o alanı kullanacak insanlar tarafından benimsenirse hem resmi hem de kişisel vandalizmin uzun vadede önüne geçilmesin yönünde önemli bir adım atılmış olur.

Kaynakça

- Alkaya, O. (29 Temmuz 2010). Kültür Sanat. *Radikal*, s. 22.
- Antmen, A. (2005). Heykellerle "Heykel"leri Ayırmak. N. Atalay (Haz.). *Günümüz Türk Heykel Sanatı'nın Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*: Eylül 2005 - Kocaeli-Hereke (s.17-22). Kocaeli-Hereke: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Antmen, A. (27 Ekim 2010). Belediye Heykeltraş Oldu. *Radikal Hayat*, s. 10.
- Arkitera. (2005). Tükürülen Heykelin Dönüşü. Erişim: 06 Kasım 2010, <http://www.arkitera.com/h611-tukurulen-heykelin-donusu.html>
- Bakçay, E. (2005). Türkiye'de Açık Alan Heykelinin Gelişimi. N. Atalay (Haz.). *Günümüz Türk Heykel Sanatı'nın Sorunları, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*: Eylül 2005 - Kocaeli-Hereke (s. 43-55) Kocaeli-Hereke: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Cumhuriyet Kültür Servisi, (05 Ocak 2010). İstanbul'un Yerinde Yeller Esiyor. *Cumhuriyet*, s. 17.
- Çağlayan, F. (2008a). İstanbul'un Sabır Taşları Heykeller. *Evrensel Kültür*, 195, 41-44.
- Çağlayan, F. (2008b). İstanbul'un Heykel Gündemi. *Evrensel Kültür*, 201, 41-43.
- Çağlayan, F. (2008c). İstanbul'un Heykel Gündemi – 2. *Evrensel Kültür*, 202, 37-39.
- Çağlayan, F. (2009). İstanbul'un Heykel Gündemi – 6. *Evrensel Kültür*, 206, 30-31.
- Çağlayan, F. (2010). İstanbul'a Tutunmaya Çalışan Heykeller. *Mimarist*, 35, 86-91.
- Ergin, N. (2010). Kentin Heykeli Üzerine Bir Analiz. *Mimarist*, 35, 60-63.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Tekiner, A. (2010). *Atatürk Heykelleri: Kült Estetik, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- The Channel 4 Big Art Project. Erişim: 09 Mayıs 2011, <http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/about.html>
- Ural, M. (2004). *Kuzgun Acar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Wulffen, S. S. (2009). Büyükşehir Kültürü, Sanat ve Kamusal Alan Paneli. Kent ve Sanat Forum. (s. 45-65). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yaman, Z. Y. (2008). Kent Kültürü ve Kamusal Alanda Heykel Uygulamaları: Selçuk "Atatürk ve Kurtuluş Savaşı" Düzenlemesi, *Rh +Sanat Sanat*, 54, 54-59.

Seramik Sanatında Yüzeylerde Transfer Baskı Yöntemlerinin Tarihsel Gelişim Süreci ve Günümüzde Elek Baskı Tekniği ile Yapılan Çağdaş Uygulamalar

Historical Progress Period of Transfer Printing Techniques in Ceramics Art and its Contemporary Applications of Serigraphy

Doç. Ezgi Hakan Verdu Martinez

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
ehakan@anadolu.edu.tr

Öz: Elle ya da çeşitli araçlarla yazı, desen, doku gibi unsurları bir yüzeyden diğerine aktarma yöntemi olan baskı, tarih boyunca yüzeylerin biçimlendirilmesinde araç olmuştur. Farklı medeniyetler, bu tekniği geliştirerek günümüzdeki transfer baskı tekniklerinin temellerini atmışlardır. Ağaç, metal, ipek, taşbaskı yöntemleri geliştirilirken, dekor yöntemi olarak baskı, seramik alanına da uyarlanmıştır. Seramik sanatında ilk uygulamaları 18. yy.'da görülmeye başlanan baskı, teknolojiyle birlikte geliştirilmiştir. 20.yy'da çağdaş sanattaki gelişmeler seramik sanatına da yansımış, elek baskı tekniği, seramik endüstrisinde yaygın olarak kullanılırken, çağdaş seramik sanatının da vazgeçilmez teknikleri arasında yer almıştır. Sanatçılar tekniği kendine özgü biçimlerde kullanarak olanakları geliştirirken, pratik çözümler ve deneysel yöntemlerle zenginleştirmeye devam etmektedirler.

Anahtar Sözcükler: Seramik, Transfer Baskı, Serigrafi, Elek Baskı.

Abstract: Printing has been tool for centuries to give form to surfaces as a technique which is used for transferring inscriptions, designs and textures from one surface to another. Various civilisations used printing and develop it up today. Printing has been integrated to ceramics, first applications in ceramics have been implied in 18th century, in time parallel progress have been made by technology. In the 20th century the serigraphy has been widely used in the ceramic industry and became inevitable technique in contemporary ceramic art. The artists widen the possibilities and enrich the technique with practical solutions and experimental techniques today.

Keywords: Ceramics, Transfer Print, Serigraphy, Silk Screen.

Transfer Baskı Tekniği ve Seramik Alanındaki Uygulamalarıyla Tarih İçinde Gelişimi

Yöntem olarak baskıdan söz edildiğinde ilk olarak akla MÖ 4000'lerde Mezopotamya'da Sümerler ile görölmeye başlanan silindirik mühürler, MÖ 2500'lerde Mısır'da şablon tekniği ile yüzeylere aktarılan desenler gelmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. MÖ 2.Bin ilk çeyreği, Kültepe Silindirik Mühür
Anadolu Medeniyetleri Müzesi Kataloğu (94),Ankara. (1997).

M.S.221 yılı civarında ilk defa Çin'de kumaş üzerine desen aktarmak için geliştirildiği bilinen ahşap baskı yöntemi daha sonra Japonlar tarafından basit şablon yöntemleri geliştirilerek parşömen, kâğit ve insan saçından örölmüş ağdan şablonlar kullanılarak sürdürölmüşdür. Şablon baskı, Mısır, Roma, Çin ve Japonya'da duvar, yer, tavan kaplamaları, dokuma ve çömlek gibi çeşitli malzemeler üzerinde uygulanmış bir tekniktir. Aslında kâğit, karton, deri, plastik, metal levha gibi yüzeylerde oyma ve kesme suretiyle oluşturulan şekiller üzerinden boya geçirilerek yapılan baskı türü olan şablon, elek baskı tekniğinin de temelini oluşturan yöntem olmuştur (Pekmezci, 1992, s. 9). 18. yy'da Japonya'da su geçirmez iki kat kâğit üzerinde desen kesilerek şablonlar oluşturulmuş, boşluklara insan saçından yapılan ince örgü katmanı yapıştırılmış, böylece ilk defa elek mantığına en yakın uygulama yapılmıştır (Wandless, 2006, s. 8-10).

Seramik yüzeylerde baskı yöntemiyle ilk defa yapılan renk transfer örnekleri 1400-1500'lerde Miken ve Minos çömlerinde rastlanan sünger dekorlar olarak bilinmektedir (Görsel 2). Daha sonra malzemeler çeşitlenerek seramikte baskı uygulamaları da çoğalmıştır.



Görsel 2. Miken Çömlöği (MÖ. 1400-1450) Knossos
Londra, İngiltere: British Museum, fotoğraf: Ezgi Martinez.

15. yy'da ağaç baskı tekniği Batı dünyasında ilk defa görülmeye başlanırken, ahşap oyu- larak oluşturulan desenlerin renkli boya larla ya da zemine zıt renkte astar larla karolar üzerine yüksek baskı tekniği ile aktarıldığı bilinmektedir (Görsel 3). Avrupa'da görülen bu yeni yöntemin bugünkü karo baskı sistemlerinin ilk başlangıcı niteliği taşıdığı söylenebilir.



Görsel 3. Sır İçine Mühür Baskı İle Transfer Edilmiş, Majolica Yer Karoları (1600)
Delft, Hollanda: Museum Lambert van Meerten, fotoğraf: Ezgi Martinez.

Bu teknikte boya ağacın kazınan değil yüksek alanları tarafından aktarıldığından, boyanın ağaç tarafından tutulması kolay olmamaktadır; burada malzemenin avantajı daha geniş yüzeylerin boya aktarımı için basılabilir olmasıdır. Bu teknik tekstil boyamada yaygın olarak kullanılmıştır. Fakat başlıca problem seramik boyalarının geniş ağaç yüzeyler tarafından tutulması için daha fazla miktarda boya kullanımı gerektirmesidir. Organik linolyum malzemesi kullanılan linol baskı da yöntem olarak aynı olup, basılacak desen dışında kalan alanlar oyularak, boya transfer olması istenen yerler yüksek bırakılmak suretiyle uygulanmaktadır (Scott, 1994, s. 21).

17. yy'da kullanılmaya başlanan ve oyma baskı yöntemi olarak bilinen en erken çağdaş transfer baskı yöntemlerinin örnekleri metal plakalar aracılığıyla yapılan gravürlerdir. Bu üretim desenin ustaca oyularak plakaya uygulanması ve çukurlara mürekkep doldurularak pres aracılığıyla kağıda ya da diğer yüzeylere aktarılması üzerine kurulu çukur baskı yöntemidir. Metal gravürde asfalt, reçine ve balmumu karışımından oluşturulan lak'ın metal plaka üzerine sürülüp, desenin kazınması veya asitte bekletilerek indirilmesi söz konusudur (Petrie, 2011, s. 19). Bu tür teknikler fotoğrafın yaygınlaşmasından önce illüstrasyonların ve görsellerin çoğaltılmasını sağlayan temel teknik olmuş, Durer, Rembrant gibi baskı resmin öncü ressamları tarafından geliştirilerek kullanılmıştır (Scott, 1994, s. 15) (Görsel 4).



Görsel 4. Rembrandt, H. (1638). Portre, Gravür
Londra, İngiltere: British Museum/2012 Baskı sergisi, fotoğraf: Ezgi Martinez.

Bu gelişmelere paralel olarak seramik üretiminde de baskı teknikleri kullanılmış, ilk defa 1750'lerde John Brooks sırüstü emaye baskı, Robert Hancock porselen baskı, John Sadler ise earthenware ürünler ve karo gibi sırlı ürünler üzerine baskı konusunda gelişmelere öncülük etmişlerdir (Aav, 2009, s. 86). 1749'da Liverpool'da John Sadler seramikte baskı yöntemlerinin en erken geliştiricisi olarak anılırken (Görsel 5), Robert Copeland'ın 1980'de yazdığı kaynakta (Spode's Willow Pattern) Doccia firmasının Stoke on Trent'te aslında beyaz Çin porselen tabaklarında kullanılan motifleri sıraltı transferlerde kullandığını ve 18.yy. sonunda bakır plakalar üzerinde bu tür baskı tekniğinin Avrupa'da yaygın olarak kullanıldığını kanıtlamaktadır (Scott, 2009, s. 19) (Görsel 6). Bu dönemde desenlerin ağırlıklı olarak manzara ve figürlü sahnelerden oluştuğu dikkat çekmektedir.



Görsel 5. Sadler, J. (1758-60) Bucks Topluluğu armalı transfer baskı kupa, Samuel Gilbody Fabrikası, Londra, İngiltere:Victoria and Albert Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.



Görsel 6. (1815 civarı) Çin manzarası desenli sıraltı mavi baskılı tabak, Stoke on Trent, Özel koleksiyon.

Gravür tekniği sıraltı ya da sırüstü uygulamalar için kazıma ya da asitle indirgeme yöntemleri ile yapılabilmektedir. Ayta gravür deseninin hazırlanmasını şöyle açıklamıştır:

...çok hassas bir işlem gerektiren metal plak baskılarının hazırlanması, son derece uzun ve güç işlemlerin ötesinde, usta ve becerikli gravürcülere gereksinme duyulan bir çalışmadır. Bu çalışmada hazırlanan desenler büren gibi gravür aletleri ile kazınır (1976, s. 10).

Tarihi açıdan incelendiğinde en basit yöntemle seramik yüzeylere desen aktarılması da bu gravür yöntemlerinden sonra kopya kâğıdı ya da İngilizcede bat printing olarak adlandırılan şablon baskı yöntemi ile yapılarak seri hale getirildiği bilinmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. (1805) Sır üstü bat şablon baskı yöntemi, dekorlu fincan, Staffordshire, Stoke on Trent, İngiltere: Potters Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.

Bat şablon baskı yöntemi sırlı seramik yüzeylere baskı konusunda 1800'lerde ilk kez yapılan uygulama türü olmuştur. Uygulamasında desenin oyulduğu levha şeklinde metal plaka

yumuşak bir bez yardımıyla keten tohumu yağı ile kaplandıktan sonra yüksek kalan desen iyice temizlenip, plastik, kauçuk, silikon gibi bükülebilir ve yağ tutucu özelliği olan jelatin bir şablon plaka üzerine basılmaktadır. Bu işlem sırasında intaglio (çukur) çizgilerden çekilen yağ bu kaliba geçmekte, daha sonra desen iz olarak sırlı seramik yüzeye transfer edilmektedir (Görsel 8-9-10).



Görsel 8. Metal plaka üzerinde büyüteç altında çalışan gravürcü.



Görsel 9. Büren ve diğer gravür aletleri. Londra, İngiltere: Victoria and Albert Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.



Görsel 10. Aletler: Çekiç , delici noktalama aletleri , ayırıcı , çizici çelik kazı kalemi, sistre, bileği taşı Stoke on Trent, İngiltere: Potters Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.

Sırlı yüzeye aktarılan yağ tabakası şeklindeki desen üzerine toz halindeki boya serpilerek üzeri kaplanır ve yağlı kısımlara tutunan boya yüzeye sabitlenir (Görsel 11). Pamuklu bir yün parçası ile boya fazlası alınarak pişirim sırasında yağın yanmasıyla sırlı yüzeyde kalacak olan son desen oluşturulmaktadır. Boyanın fazlası alındıktan sonra ürün pişirilir. (Copeland, 1980, s. 28-29).



Görsel 11. Silikon lastik, metal kalıp, sırlı bardak, yağ transfer edilmiş hali, toz boya serpilmiş hali, pişirim sonrası desen, Londra, İngiltere: Victoria and Albert Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.

İleriki tarihlerde kâğıt yapımındaki gelişmeler ve transfer baskıda kullanılacak kopya kâğıdının yapımını mümkün kılmış, böylece lastik kalıp yerine kopya kâğıdı ile uygulanan bir diğer benzer yöntem daha gündeme gelmiştir. Sır altında bisküvi yüzeye de uygulanabilen bu teknikte öncelikle aktarılmak istenen desen metal plakadan kopya kâğıdına basılmaktadır. Daha sonra kopya kâğıdının arkasından süngerle ovalayıp, sert fırça yardımıyla desen seramik yüzeye transfer edilmekte ve yüzeye aktarılan desen pişirilmektedir (Görsel 12-13-14).



Görsel 12. Sıralı kopya kâğıdı ile transfer baskı aşamaları
Soldan sağa; Bisküvi Tabak, Kopya Kağıdı Transfer Edilmiş tabak, Kahverengi Kobalt Pigmentli Desenli Tabak, Düşük Derecede Pişirilmiş ve Pembe Renk Almış Desen, Pişirim Öncesi Şeffaf Sırlanmış Tabak Londra, İngiltere: Victoria and Albert Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.



Görsel 13. Leppanen, H. (1909-1931) Bakır plaka üzerinde kazınmış Art Nouveau temalı desen "Arne"



Görsel 14. Sıralı Bakır Baskı, Yemek Takımı Helsinki, Finlandiya: Fotoğraf: Arabia Müzesi, Ezgi Martinez.

15. yy'da tahta blokların seramik yüzeylere baskı için kullanımı yaygınken, metal plaka kullanımı, kopya kâğıtlarına transfer, döner baskı makinasının icadıyla kolaylaştığından 17. yy'dan sonra 20. yy'a kadar yaygın kullanılmıştır (Görsel 15).



Görsel 15. Seramik İşçileri Baskı İşleminde, Stoke On Trent
D.Sekers. The Potteries (23) London: Shire Library Printing (2011).

Metal plakaların kullanıldığı transfer baskı dışında litografi yani taş baskı yöntemi de ilk örnekleri 17. yy'a dayanan bir başka düz baskı yöntemidir. Ayta 1976'da bu yöntemin renkli sır-üstü seramik dekorlarının hazırlanışında kullanıldığını (Sevres Fabrikaları) ancak çok geleneksel porselen modellerinin renkli baskıları dışında yaygın olmadığını belirtmiştir. Ayrıca Ayta tekniğin uygulanışını şu şekilde açıklamıştır:

Litografi dekorlarının yapıldığı lito taşları doğada bulunan ince pürüzlü, homojen bir kireç taşıdır. İlk olarak yağlı bir kalem ya da özel çizgi mürekkebine batırılan çelik iğneli kalemle taş üzerine istenilen desen çizilir. Çizimi tamamlanan lito taşı, hazırlanan klorhidrik ya da nitrik asit katılmasıyla bir arap zamkı -asit karışımı ile örtülür. Daha sonra yıkanan taş yüzeyindeki asitli arap zamkı desenin üzerinden kayarak akar. İşlenmemiş kesimler arap zamkı asit karışımını emdiği için nemlenir. Bu şekilde lito taşı baskıya hazırlanmış olur. Baskı için, bir palet üzerinde sır-üstü boyası ezilir. Ezilerek yayılan boyaya, gezdirilen bir merdane önceden hazırlanmış olan taş üzerinden geçirilir. Merdaneyle geçirilen boya tabakası desenin üzerine yapışıp kaldığı halde, taşın nemli kesimleri boyayı tutmaz ve kaydırır. Sonra, hazırlanmış lito taşı baskı yapılacak (pres) basım makinası altına yerleştirilir ve ince baskı kâğıdı konulur ve preslenir (1979, s. 151).

Gravür ve litografi gibi düz baskılardan sonra malzeme ve teknikler gelişmiş, 19. yy'da İskoçya'da endüstride sünger mühürlerin yanı sıra düz ya da döndürülerek basılan lastik mühürler 1890'larda ortaya çıkmıştır (Görsel 16). Bu aletler önceleri ürünlerin altına firma mührünü basmak için kullanılırken, ileri tarihlerde altın ve lüster desen baskıları için de kullanılmaya başlanmıştır (Scott, 2009, s. 25).

Bernard Leach baskı tekniğinin seri üretim için gerekli olduğunu ancak tamamlanmış sanatsal ürünün yorum biçimini ve kavramsal uyumunu yok ettiğini söylemiştir. Ama bu dönemde seri üretim yöntemleri zaten el dekorlarını kenarda bırakmış, dekorlu ürünlerin çoğaltılmasını sağlayan yöntem olarak seramik sektörüne girmiştir (Scott, 2009, s. 116).



Görsel 16. Döner Lastik Mühür Örneği
M. Aav, Arabia Ceramics Art Industry (115) Helsinki (2009).

1930'larda baskı alanında mum ve uhu metotları icat edilmiştir. Bu teknikte desen mumlu kalemlerle elek üzerine çizildikten sonra tüm elek uhu solüsyon ile kaplanmaktadır. Daha sonra mumlu malzemeyi çözücü bir tiner uygulanarak, mürekkebin geçeceği boşluklar oluşturulmaktadır. İşte bu, günümüzdeki elek baskı tekniğinin basit halidir.

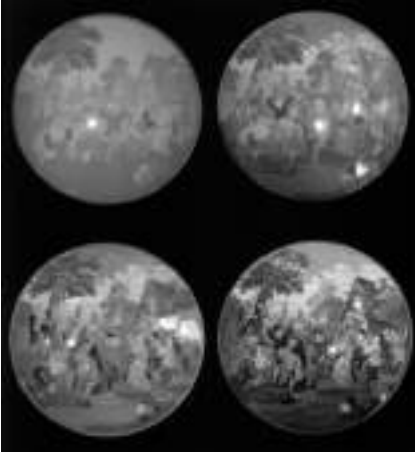
Fotoğrafik imajların yüzeylere aktarılması, ancak ışığa duyarlı emülsiyon malzemesi geliştirildiğinde mümkün olmuş, bu tarihe kadar yüzeylere sadece elle oyularak yapılan çizimler ve kesilerek oluşturulan desenler aktarılabilmıştır. Bundan sonra elek baskı tekniğinin yanı sıra çıkartma (decal) tekniğiyle de fotoğrafik imajlar sırüstü tekniği ile yüzeylere aktarılmaya başlanmış, bu yöntemle fotorealistik görüntüler ticari endüstriyel ürünlerin yanı sıra artistik seramiklerde de 1960-70'lerde çok popüler olmuştur. Zamanla alçı üzerine, çıkartma kâğıdına, deri sertliğindeki çamur üzerine bile baskı yapılmaya başlanmış, böylece fotoğrafik transferler günümüze kadar geliştirilerek gelmiştir (Wandless, 2006, s. 10).

İlk defa fotoğrafik imajları seramik yüzeye basma işlemi Fransa'da Lafon de Camarsac tarafından 1854'te geliştirmiştir. Işığa duyarlı potasyum bikromat kimyasalını arap zamkı ile karıştırarak seramik yüzeye süren Camarsac, karanlık oda mantığında şeffaf pozitif bu yüzeye ışık ile pozlamıştır. Yüzeye sabitlenen gizli transparant fotoğraf tabakası üzerine toz halinde seramik boyaları uygulanarak görünür hale getirilmiştir. Bu teknik geliştirilerek moda haline gelmiş ve porselen tabaklar üzerine uygulanırken (Görsel 17), mezar taşlarında da kullanılmaya başlanmıştır (Paul, 1997, s. 27).



Görsel 17. Josiah Wedgwood ve Oğulları Firması (1892)
Fotoğrafik Aile Portresi, Stoke on Trent, İngiltere: Potters
Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.

Bu yöntemler arasında orijinal bat şablon baskı yöntemiyle, 1830'lardan sonra renk ayrımları yapılarak çok renkli baskılar da uygulanmaya başlanmıştır. Bunun için desende yer alan basılacak her renk farklı plakalara kazınarak ayrı ayrı basılmaya başlanmıştır (Görsel 18). Bu yöntemlerin geliştirilmesi sayesinde meşhur Staffordshire seramikleri görsellerin gravür tekniğiyle seramik yüzeylere aktarılması suretiyle çok sayıda üretilmiştir. "Stoke on Trent'te bu yöntemle üretilen seramikler F&R Pratt Company tarafından ilk defa geliştirildikten sonra yaklaşık 200 yıl sonra bile hala üretilmektedir" (Scott, 1994, s.17-19).



Görsel 18. (1883) Sarı mavi kırmızı ve siyah renk ayrımı, gravür tekniği- kopya kağıdı ile sıraltı transfer Stoke On Trent, İngiltere: Potteries Museum.

Zaman içinde bakır plakalarda preslemeden kaynaklı olarak oluşan aşınmalar dikkat çekmeye başlamış bu durum desenin gravür uygulamasının yenilenmesi gereksinimini doğurmuştur. Bu nedenle 1830'larda silindir bakır kalıpları kullanılmaya başlanmıştır (Leppanen, 2009, s. 89) (Görsel 19-20).



Görsel 19. Staffordshire, mavi İtalyan patern işlenmiş bakır silindir kalıp; krom kaplı bakır, Spode Firması, (1975) kopya kağıdı üzerine kobalt mavi baskı yapılmış desen, sıraltı baskı transfer yöntemi ile dekorlanmış tabak.



Görsel 20. Aynı yöntemle sephia kontür basılmış tabak. Anja Juurikkala (1960-66) Akvaryum serisi Leppanen, Arabia Ceramics Art Industry (112) Helsinki (2009).

Bakır kalıplara göre daha etkili ve hızlı baskı yapılmasını mümkün kılan bu yöntem daha sonra 1950'lerde Murray Curvex baskı makinasının icadıyla da mekanize edilmiştir. Bu yöntemde makinalar transfer sırasında ısınan bakır kalıp üzerindeki sıcak boyayı alan lastik ya da silikon stampa aracılığıyla deseni soğuk seramik yüzeye aktarmaktadır. Bu bat şablon baskı tekniğinin gelişmiş halidir. Bu yöntem sadece düz ve hafif bükey yüzeylere uygulamaya elverişli iken sırüstü ve sıraltı uygulamalara da adapte edilebilmektedir (Görsel 21).



Görsel 21. Porselen Tabak Üzerinde Murray Curvex Yöntemiyle Yapılmış Desen ve Metal Kalıbı Londra, İngiltere:Victoria and Albert Museum, Fotoğraf: Ezgi Martinez.

İleri tarihlerde kauçuk malzemenin yerini silikon almıştır. Silikon baskı ve elek baskı yöntemleri birleştirilerek ofset elek baskı makinaları geliştirilmiştir. Bu yöntemde imaj elekten düz bir transfer plakasına basılıp daha sonra bu plakadan kaldırılıp ürüne silikon keçe aracılığıyla aktarılmaktadır.

Düz baskı tekniği olan ve transferde aracı malzeme gerektirmeyen elek baskı ve ofset elek baskı yöntemleri, dezavantajları olan gravür plaka gereksinimini ortadan kaldırmıştır. Gravür desenler hala geleneksel desenlerin kullanıldığı bazı sektörlerde kullanılmaktadır.

Isı ile transfer olan otomatik yöntemlerde ise desen özel mürekkep formülleriyle mumlu kâğıtlara basılarak ve lak ile kaplanarak uygulanmaktadır (Petrie, 2011, s. 20).

1940 ve 50'lerde İngiltere'de seramik seri üretiminde baskı desenler konusunda öncü olmuş Spode, Minton ve Wedgwood fabrikaları için sanatçıların yapmış olduğu litografi baskı desenleri serigrafi ve çıkartma teknikleri ile de uygulanmış, arada desenlerde suluboya gibi farklı boyama tekniklerinin etkilerinin verilebildiği ancak boyanın bu etkiyi verebilmesi için tram yani (half tone) tonlama yapıldığına dikkat çekilmektedir (Görsel 22-23).



Görsel 22. Çıkartma tekniğiyle uygulanmış geleneksel takvimli tabak, (1981) Wedgwood, Özel koleksiyon.



Görsel 23. (1984) Çıkartma tekniğiyle uygulanmış nokta tramlı takvimli tabaktan detay (K. Petrie Ceramic Transfer Printing (39) London: A&C Black (2011)).

Elek Baskı (Serigrafi) Tekniğinin Tarihsel Gelişimi

Aslen Japonya'da insan saçı kullanılarak çok basit yöntemlerle geliştirilen elek baskı yöntemi Avrupa'nın Japon kültürüne olan ilgisi sonucu 19.yy'da Avrupa'ya da getirilmiştir. "Hatta rakle (sıyrgac) ve çerçeveye gerilmiş eleğin patentinin ilk defa İngiltere'de Samuel Simon tarafından 1907'de, daha sonra San Francisco'da 1915'te alındığı bilinmektedir" (Petrie, 2011, s. 22). 20. yy'da hızlı gelişmeler kaydedilmiş, metal çerçevelere saf ipek dokumalar gerilerek elekler yapılmaya başlanmış, 1929 yılında geliştirilen şablon film Joseph Umano tarafından günümüzdeki filme en yakın hale getirilmiştir. Bu teknik ipek baskı adı ile de anılmaya başlanmış ve Pablo Picasso gibi sanatçılar tarafından da sanatsal ifadelerde kullanılmıştır (Wandless 2006, s.10).

1915'te Amerika'ya Uzakdoğulu göçmenler tarafından getirildiği bilinen elek baskı hızla yayılmış, 1. Dünya Savaşında direnişleri duyurmak için el ilanları, afiş, flama ve bayrakların çoğaltılmasında basit el tezgâhları işlev görmüştür. Reklam, tanıtım, propaganda amaçlı baskılar ekonomik krizde piyasaları harekete geçirme amacıyla kullanılmış, Antony Weltonis'in öncülüğünde bir proje kapsamında baskı bölümü kurularak çalışmalar yapılmış, bilimsel eserler yazılmış, büyük gelişimler sonucu zamanla işlevsel amaçlı üretimlerin yanı

sıra baskı tekniğiyle yapılan sanat eserleri de sergiler aracılığıyla çağdaş sanatta yerini bulmaya başlamıştır (Pekmezci, 1992, s. 13).

Basit el tezgahlarından sonra otomatik serigrafi makinalarından 1960'larda bahsedilmeye başlanmıştır. Bunlar sayesinde süsleme ve bezeme türü dekoratif unsurlar tekrarlanabilirken, ticari ürünlerin çoğaltılmasına yönelik bazı gereksinimlere de cevap bulunmuştur (Pekmezci, 1992, s. 10).

Philadelphia sanat müzesinde baskı bölümü müdürü Carl Zigrosser elek baskı tekniğinin gelişmesi ve yayılmasında büyük katkılar sağlamış, Antony Wellonis, Guy Maccoy ve Elizabeth Olds gibi öncü olan sanatçıların açtıkları sergiler ve çabalarıyla bu yöntem sanat ortamına taşınmıştır. Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Tom Wesselman gibi Pop Art sanatçıları da özgür görsel üretimlerinde etkin şekilde elek baskı tekniğini kullanmış, böylece serigrafi adını verdikleri bu teknik yenilikçi yaklaşımlarıyla sanatsal ifadelerde kullanılan heyecan verici bir yöntemle dönüşmüştür (Görsel 24). Öncü sanatçılar 1950'lerde kurdukları baskı atölyelerinde öğrenciler yetiştirerek bu tekniği daha da yaygınlaştırmışlardır. Avrupa'da Francois Carr, Fritz Winter bu yöntemi yenilikler katarak geliştiren önemli sanatçılar olmuş, Matisse Jazs kitabında Hans Arp, Mortenscu, Wasarely, Leger eserlerinde bu yöntemi kullanmıştır (Pekmezci, 1992, s. 14-15).



Görsel 24. Warhol, A. (1964) Jackie Triptych, Kanvas Üzerine Serigrafi, 53x124 cm. Köln, Almanya: Ludwig Müzesi, fotoğraf: Ezgi Martinez.

Seramikte Elek Baskı Tekniğinin Kullanımı ve Gelişimi

Seramikte baskı, yüzeylere estetik değerler katmak için desen görsel ve yazıların aktarılmasında kullanılan bir yöntem olarak günümüze kadar gelmiş bir tekniktir. Başlangıçta sünger, mühür gibi araçlarla uygulandığı bilinirken zamanla şablon tekniğinin baskı için kullanılmaya başlanmasıyla elek baskı yöntemi seramik yüzeylerin oluşturulmasında da kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri ilkel yöntemler kullanılırken, zaman içinde tüm gelişmeler seramik üretimine de yansımıştır; örneğin rakle icat olana kadar boyanın fırça yardımıyla eleğin diğer tarafına geçmesi sağlanıyordu. Günümüzde elek baskı makineleşme ile endüstride çok gelişmiş yöntemlerle uygulanmaktadır.

“İlk defa 1930’larda İngiliz firma Johnson Matthey tarafından kullanılan elek baskı seramik transfer metodu 1940’larda seramik endüstrisine girmiştir. İlk serigrafi karo örnekleri olarak Cartes de Poole’in 1950’de ürettiği ürünler bilinmektedir” (Scott, 1994, s. 28). Bakır kalıplarla seri üretimde kullanılan transfer baskı yöntemi serigrafinin yaygınlaşmasıyla yeni teknolojilerin uyarlanması sağlamış, işçilik ve zaman açısından büyük kazanç sağlamıştır (Görsel 25).



Görsel 25. Serigrafi düzeneği Almanya: Westerwald Seramik Müzesi, fotoğraf: Ezgi Martinez.

1994 yılında Paul Scott tarafından yazılan “Ceramics and Print” kitabı bu alanda temel bir kaynak olmuş ve seramik yüzeylerde baskı tekniklerinin yaratıcı yöntemler geliştirilmesi için öncülük etmiştir. Böylece endüstrinin yanı sıra sanatçıların da artistik çalışmalarında kullandığı bir yöntemle dönüşen serigrafi, farklı kullanımlar ve buluşlarla çeşitlenerek günümüze kadar geliştirilerek kullanılmıştır.

Bu alanda öncü bir araştırmacı olan Profesör Kevin Petrie de 1988 yılından itibaren İngiltere’de öncü akademilerde cam ve seramikte baskı üzerine gördüğü eğitim ve yaptığı araştırmalar sonucunda “Ceramic Transfer Printing” adlı kitabını yazmış ve bu alandaki son yayını yapmıştır. North Nottinghamshire Sanat Okulu, University of West England, Westminster, Royal College of Art’da baskı üzerine odaklanarak aldığı eğitimlerin ardından Sunderland Üniversitesinde eğitimci olarak kadrosunu almıştır. University of West England’da Öğretim Üyesi olan ve “*The Art Teachers Guide To Water Based Screen Printing*” adlı kitabın yazarı David Fortune tarafından 1989 yılında Bristol Baskı araştırmaları merkezinde başlatılmış olan proje çalışmalarına katılmış, böylece kendisini geliştirerek çalıştaylar yapmaya başlamıştır.

Seramikte Elek Baskı Tekniği Uygulama Süreci

Elek baskı, çoğaltma ve tekrarlamaya elverişli pratik bir teknik olmasının yanı sıra işlem basamakları ve yapılması gereken aşamalarıyla dikkat edilmesi gereken incelikli bir yön-

temdir. Bu nedenle her aşaması dikkat ve hassasiyet gerektirmektedir. Desenin çalışılması, film hazırlanması, eleğin temizlenmesi, desenin eleğe pozlanması, boyanın hazırlanması, baskı ve pişirim gibi birçok detayı olan aşamaları bulunmaktadır.

Desenin Hazırlanması

Elek baskı tekniğinde pozitifler elle çizilmiş, fotokopiyle aktarılmış desenler olabileceği gibi bilgisayar ortamında üretilmiş desenler de olabilir. Önemli olan bu desende siyah opak lekeler bulunmasıdır. Çünkü pozlamada ışık kaynağı film üzerinde siyah leke ya da lekesiz alan olarak iki tür görüntü algılamaktadır. Bu nedenle hazırlanan filmde desenler siyah renkte olmalıdır. Eğer desen tonlar içeriyorsa, siyah ve beyaz noktasal ya da çizgisel birimlerin sık seyrek ilişkisinde bir araya gelişinden oluşacak şekilde tram verilerek tonlandırılmış halde pozlamaya hazır olur (Görsel 26). (Petrie, 2011, s. 75-76)



Görsel 26. Noktasal Tram Örneği*

*Siyah ve ara ton gri görünen alanlar tramlar arasındaki farklı sıklık ve seyreklikten kaynaklıdır.

Elek Hazırlama

Elekler çeşitli malzemeden ilmekli ağ örgünün belirli bir esneklikte gerilerek metal ya da ahşap çerçevelere yapıştırılmasıyla hazır hale getirilir. Kullanılan malzeme saf ipek olabileceği gibi metal, naylon, polyester gibi yapay malzemeler de elek yapımında kullanılmaktadır. Günümüzde endüstride polyester ve silikondan tambur elekler de kullanılmaktadır. Eleklerde mesh boyutu önemlidir. "Mesh, cm kareye düşen delik sayısıdır; 20 ve 200 arası değişen mesh lik elekler arasında sırtı, sıraltı boya baskılar için 62-100 arası, sırüstü boyalar için 77-150 arası, tramlı baskı ve altın yıldız baskılar için ise 100-200 arası mesh değerinde elek kullanımı idealdir" (Sevim, 2007, s.120).

Yapılacak uygulamaya en uygun malzeme seçilerek çerçeve hazırlandıktan sonra elek öncelikle pozlama için sıvı halde ışığa duyarlı emülsiyon ile ince bir film tabakası halinde loş bir ortamda kaplanmalıdır (Görsel 27). Bu malzeme ışığa duyarlı olduğundan pozlama

sırasında sabitlenerek elekte desenin dışında kalan boş alanlarda deliklerin kapanmasını sağlamaktadır.



Görsel 27. Eleğe emülsiyonun çekilmesi
Bristol, İngiltere: University of West England, Dave Fortune
Baskı Atölyesi.

Pozlama

Pozlama işlemi için eleklerin ve pozlanacak filmin hazır olması gerekir. Pozitif desen çıkışı lazer yazıcıdan ya da fotokopi aracılığıyla aydınlar, asetat kâğıdı gibi şeffaf, ışığı geçirebilecek yüzey üzerine alınır; alınan çıktı pozlanacak olan filmdir. Burada amaç sadece siyah olarak belirlenen desenlerin pozlanmasını ve eleğe aktarılmasını sağlamaktır.



Görsel 28-29. Pozlama cihazında ve film ve eleğin yerleştirilmesi
Bristol, İngiltere: University of West England, Dave Fortune Baskı Atölyesi.

Pozlama cihazlarında ultraviyole ışınli lambalar, karbon ark lambaları, opal 300/500 watt normal lamba, aynalı yansıtım lamba, metal halojen lamba, floresan lambalar seçilerek bunlara göre mesafe ve pozlama süresi belirlenmektedir.

Pozlama süresi elekte delik boyutuna göre belirlenir. Örneğin 90'lık bir elek ortalama 60 saniye pozlanır. Elek boyutu küçüldükçe pozlama süresi artar. Pozlamada ışık uygulanırken renkli alanlar yani siyah opak lekeler uv ışını bloke ederek elek üzerindeki emülsiyonun sabitlenmesine engel olarak şablon oluşmasını sağlamaktadır. Işık boş alanlarda eleğin yüzeyindeki emülsiyonu sabitleyerek deliklerin tıkanmasını sağlar. Daha sonra elek tazyikli su ile yıkanarak desenin olduğu alanlardaki ışıktan etkilenmeyen deliklerden emülsiyon dökülür ve dik vaziyette süzölmeye bırakılır (Görsel 30-31). Elek daha sonra kurutma kabini içinde ortalama 20 dakika 40 C'de kurumaya bırakılır.



Görsel 30-31. Pozlanan eleğin temizlenmesi ve açılması
Bristol, İngiltere: University of West England, Dave Fortune Baskı Atölyesi.

Baskı Aşamasında Kullanılan Materyaller ve Elek Baskının Kullanıldığı Alanlar

Elek baskıda ahşap ya da metalden çerçeveye gerilmiş ipek polyester ağ (mesh) şablonlar kullanılmaktadır. Bu çerçeveler elek baskı tezgâhlarında sabitleneceği basit bir menteşe sistemi ile hareketli kollu bir düzeneğe gerektirmektedir (Görsel 32).



Görsel 32. Hazır eleğin tezgâhta sabitlenmesi
Bristol, İngiltere: University of West England, Dave Fortune Baskı Atölyesi.

Baskı sırasında elek yüzeye 70-45 derece arasında eğimle bastırılarak kullanılan rakle, elek baskının temel araçlarından biridir. Rakle ihtiyaca göre farklı ağız profillerinde kesilmiş kauçuk ya da lastikten, ahşap ya da alüminyum gibi metalden tutacakla sıkıştırılmış sıyrığaçtır. Seramik, cam ve metal gibi yüzeylere kenarları dik açılı profil kesimli rakle kullanılır.

Tekstil, emaye, seramik, porselen ve cam sanayi serigrafi tekniğinden en çok faydalanan sektörler olarak karşımıza çıkarken, özellikle dekoratif desenlerin oluşturulmasında pano, yerduvar karosu, sofraya eşyaları ve mutfak gereçlerinde yaygın olarak kullanılmakta olan pratik bir yöntemdir. Elek baskı metal, fiber, pleksiglas, porselen cam polyester karton ahşap gibi çok çeşitli yüzeylere de uygulanabilmektedir. Baskı aşamasında ne tür boya kullanılacağı ve desenin hangi yüzeye nasıl tatbik edileceği iyi hesaplandığında en doğru sonuca ulaşılır.

Düz yüzeylere elek ile direk transfer baskı yapılabilirken, üç boyutlu karmaşık formların eğimli kavimsiz yüzeylerine desen ve dekor uygulamaları için indirekt çıkartma (dekal) tekniği kullanılmaktadır.

Boyanın Hazırlanması ve Baskı Aşaması

Seramikte serigrafi tekniğinde kullanılan boya medyum ile valslerden geçirilerek ya da spatula ile ezilerek hazırlanması gerekmektedir. Aksi takdirde elek deliklerinde tıkanmaya yol açabilir. Sıraltı, sıriçi, sırustü boyalar ya da oksitler baskı medyumunu ile karıştırılarak hazırlanır. Boya yoğunluğu yoğurt kıvamına gelene kadar medyum ile spatula yardımıyla elle de ezilerek karılabilir.

Boyaları su bazlı medyum yerine TW Flat clear Base ile karıştırarak kullanan Petrie yoğunluk yoğurt kıvamına gelene kadar toz boya kardiğini belirterek baskıdan sonra boyanın kalınlığı ince ise, renklerin pişirim sonrasında da ton olarak açık kalacağını belirterek, dik kat edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Petrie, 2011, s. 53). Desenler tek renk olabileceği gibi, çok renkten de oluşabilir. Renklerine göre ayrılan desen her renk için ayrı film hazırlanarak eleklerle pozlanır.

Öncelikle elek baskıda kullanılacak boya yaklaşık 2 cm genişliğinde, raklenin uzunluğuna uygun olarak ve desenin kısa kenarı boyunca eleğe akıtılır (Görsel 33). Elek kaldırılarak, rakleyle üzerinden bir kez geçilerek boyanın eleğin arka yüzeyine geçmesi sağlanır (Görsel 34). Daha sonra elek yüzeyin üzerine oturtularak eleğin arka yüzeyine geçen boyanın yüzeye transfer olması için bir kez daha rakle ile yüzeye bastırılarak sıyrılır (Görsel 35).

Baskı işlemi tamamlandığında başka desenler için kullanılmak üzere pozlanan elek özel kimyasal içerikli emülsiyon çözücü jel ya da sıvı malzemeler (Pergasol) ve tazyikli su kullanılarak temizlenir (Görsel 36-37).



Görsel 33. Boyanın eleğe akıtılması.



Görsel 34. Rakle ile elekten boyanın geçirilmesi.



Görsel 35. Elekten boyanın yüzeye basılması Bristol, İngiltere: University of West England, Dave Fortune Baskı Atölyesi.



Görsel 36. Eleğin emülsiyon çözücü ile temizlenmesi.



Görsel 37. Eleğin tazyikli suyla yıkanması. Bristol, İngiltere: University of West England, Dave Fortune Baskı Atölyesi

Çağdaş Seramik Sanatında Elek Baskı Tekniğini Kullanan Seramik Sanatçıları ve Uygulamaları

Elek baskı günümüzde, seramik bünyelerde çok çeşitli tekniklerle uygulanan yaygın bir yöntem haline gelmiştir. Bisküvi ya da sırlı pişmiş yüzeylerde uygulanabildiği gibi deri sertliğinde bünyelerde de çok değişik uygulamalarına rastlamak mümkündür. Astarlarla, sıraltı ve sırüstü boylarla, hatta sır ile de yapılmış elek baskı örnekleri görülmektedir. Hatta bu yöntemleri deneysel olarak çoğaltmak mümkündür.

Bu teknikler seramik sanatında uygulama çeşitliliği oluştururken, sanatçıların farklı, özgün ifadeler yakalamasına da olanak sağlamaktadır. Aslen seri üretime dayalı endüstriyel bir yöntem olan transfer baskı, çağdaş sanatta orijinal ifadeler için alternatif bir yol olurken aynı zamanda tekrarlanabilir olması nedeniyle eserlerin çoğaltılmasına ve yeni, sürprizli çeşitlendirmelere gidilmesine olanak sağlamaktadır.

20. yy'da baskı yöntemleri sanatçıların yaratıcılık olanaklarını geliştirme serüveninde başvurduğu tekniklerden olmuştur. Elek baskı bu tür endüstriyel tekniklerin başında yer almış, böylece sanatçılar arasında yaygınlaşarak malzemeleri de kolay erişilebilir hale gelmiştir. Hatta eserlerini elek baskı tekniği ile sonuçlandırarak kimlik kazandıran ve bu anlamda öncü olmuş sanatçılar bulunmaktadır. Seramik ve baskı alanında uzmanlaşarak çalışmalarını bu çizgide özgünleştiren ve ismi bu tekniklerle bütünleşen sanatçılar bulunmaktadır. İngiltere'den Paul Scott, Robert Dawson, ABD'den Richard Shaw, Les Lawrence, Scott Rench, Norveç'ten Ole Lislerud, Macaristan'dan Maria Geszler bunlardan bazılarıdır.

Paul Scott seramik ve baskı disiplinlerini teknik ve sanatsal yönleri ile birleştiren yaklaşımıyla araştırarak kaleme almış, "Ceramics and Print" kitabını yazmıştır. Çalışmalarında özellikle serigrafi- çıkartma tekniklerini kullanarak ülkesi İngiltere'de baskı transfer yönteminin ilk ortaya çıktığı döneme ve o dönemin önemli öncü firmalarına gönderme yapacak bir dille karakteristik geleneksel desenleri yeniden yorumlamaktadır. Pastoral bir havadan uzak yorumu ile fabrikanın ürünleri üzerinde fabrikanın kendisini canlandıran desenleri kimi zaman filtre kim zaman da sadeleştirerek ya da başka elemanlarla birleştirerek kullanmakta fabrikanın başlıca karakteristik renkleri ile geleneğe yorum getirmektedir (Görsel 38-39).



Görsel 38. Copeland, W.T. (1949) 1816 tarihli Spode Italian isimli motif.



Görsel 39. Sır içi baskı Scott, P. (2009) 1970'lerde kapanmış Spode Fabrikası bölgesini canlandıran desen Stoke on Trent, İngiltere: Potteries Museum.

Sanatçı Robert Dawson, İngiltere'de 1800'lerde ortaya çıkan Willow Patterni dijital teknoloji aracılığıyla biçimsel bozulmaya uğratarak bu ikonik desenden elemanlar seçerek, fragmanlara hareket çağrışımı yeni boyutlar kazandırarak bu tanıdık imgeyi hatırlatacak, fakat farklı yeni bir bakış sağlamaktadır (Görsel 40).



Görsel 40. Dawson, R. (2006). After Willow, Londra, İngiltere: Victoria and Albert Museum, Londra, Fotoğraf: Ezgi Martinez.

Ole Lislerud ve Scott Rench bu teknikleri bilgisayar destekli olarak üreten ve bu etkiyi seramik yüzeylere elek baskı ve çıktıma (dekal) yöntemleriyle taşıyan diğer önemli seramik sanatçılarıdır. Ole Lislerud geleneksel desen ve imajları manipüle ederek yorumladıktan sonra serigrafi tekniği ile yüzeylere transfer ettiği karolardan oluşan yüzey tasarımları ile tanınmaktadır. Desenleri basarak yüzeylere aktardıktan sonra elle çeşitli müdahalelerle çağdaş yorumlar sunmaktadır (Görsel 41-42). Scott Rench bilgisayarda oluşturduğu yüzey tasarımlarını elek baskı ve çıktıma teknikleri ile seramiğe aktarırken, dijital ortamın çeşitli unsurlarını ve ara yüzlerini de desenlerine yansıtmakta ve grafik etkiler yaratmaktadır.



Görsel 41. Lislerud, O. Duvar Karosu Üzerine Serigrafi Çalışmaları Oslo Üniversitesi.



Görsel 42. Lislerud, O. Mimar Sinan Üniversitesi Çalışması.

Scott Rench seramiklerinde yeni ifade biçimleri ararken bilgisayarda illüstrasyon ve dijital elemanlar tasarlayarak oluşturduğu kompozisyonları seramik yüzeylere adapte etmektedir. Özellikle çok renkli bilgisayar destekli imajlarını direkt olarak plakalar halinde çamur yüzeylere aktardığı çalışmalarında sıraltı, sırla ya da indirekt olarak çıktıma ile baskı uygulamaları ile özgün çizgisini oluşturmuştur (Görsel 43).



Görsel 43. Rench, S. Earthenware üzerine serigrafi ile sır baskı (<http://www.yosoh.com/artwork/spoils/>).

Serigrafi tekniğini seramiğe başarılı bir şekilde uyarlayan bir diğer seramik sanatçısı da Maria Geszler'dir. Tasarımcı olarak endüstride çalıştığı dönemde edindiği deneyim sonucu, fabrika ortamındaki makine üretimini sanatsal çalışmalarına adapte ederek seramik yüzeylerde baskı tekniğini uygulamaya başlayan Geszler, hem fotoğraf hem de çizimlerini şekillendirdiği deri sertliğinde porselen plakalara elek aracılığıyla bastıktan sonra, bu çamur plakalara şekil vererek heykelsi formlarını oluşturmaktadır (Görsel 44-45). (<http://www.ceramics-aberystwyth.com/maria-geszler.html>)



Görsel 44. Geszler M. Porselen serigrafi baskı 73 cm. Hergranzhausen, Almanya: Westerwald Seramik Müzesi, fotoğraf: Ezgi Martinez.



Görsel 45. Geszler M. (2010). Inside Voice, (Circuit Ceramique International Ceramic Academy (s: 5) Paris.

Richard Shaw "Trompel'oeil" isimli seri heykel çalışmalarında 4 renk sırüstü çıkartma kullanımını geliştirerek büyüü ve nostaljik etkiler elde etmektedir. Konserveler, ambalajlar ve boya kutularından kalıp alarak döküm tekniğiyle elde ettiği porselen figürlerinde yaygın günlük yaşam nesnelere kullanmaktadır. Gerçeküstü bir yaklaşımla ebru deseni kaplı eski bir kitabın üzerinde batan, kağıt para deseni ile kaplı geminin sadece bir illüzyon olarak algılanmasını, çamurdan şekillendirilmiş olduğunun sonradan fark edilmesini istemektedir (Görsel 46).

Les Lawrence ise Amerika'nın sosyal yapısını canlandıracak kadın portreleri, manzaralar kullanarak ince plakalardan oluşturduğu seramik heykellerinin yüzeylerinde mono transfer elek baskı tekniğini kullanmaktadır. George Washington, Mona Lisa gibi imajlar, ponpon kızlar, köpekler gibi temalarla kompozisyonlar oluşturmaktadır (Görsel 47).



Görsel 46. Shaw, R. (2008) Streets of Apathy, Sırüstü transfer uygulanmış sırlı porselen (http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_artist_display.asp?ArtworkID=2095).

Charles Krafft çalışmalarında transfer baskı yöntemini kültür ve içerikle oynayarak isyankar bir tavır sergilemek için araç olarak kullanmaktadır. Sanatçı klasik İngiliz hediyelik tabaklarını yeren bir dille felaket kapları serisini oluşturmuş, Titanik'in batması, 2. Dünya Savaşı bombalamaları gibi konuları ele almıştır. 1998'de Doğu Avrupa silahlarının beyaz replikaları üzerinde klasik mavi dekorları serigrafi tekniğiyle aktardığı çıkartmalarla grafiksel olarak transfer ederek bu evcimen desenleri bu çizgiden tamamen uzak ölüm teması ile bir araya getirmiştir (Görsel 48). Farklı objeler üzerinde serigrafi tekniği ile yarattığı bu zıt etki, ironik yaklaşımının sonucudur.



Görsel 47. Lawrence, L. (<http://artportal.hu>).



Görsel 48. Charles Krafft. (2001). (M. Vecchio, Postmodern Ceramics (111) London: Thames and Hudson.

İzleyici ile direk iletişim sağlayan fotoğrafik imajlar seramik yüzeylerde anlam yükleme açısından istek uyandıran taraflarıyla cazip olmaktadır. Bilgisayar ortamında ya da pozlama sırasında yapılan çeşitli müdahaleler, grafiksel etkiler ya da çeşitli filtre etkileri fotoğrafik imajlarda yüzeylerdeki anlatıma özgünlük ve heyecan katmaktadır. İmajdaki ifadeler

imgesellikten uzaklaştıkça soyut desenlere dönüşüp farklı çözümlene ve yorumlamalara dönüştürülebilmektedir (Görsel 49-50).



Görsel 49. Makela, M. (1996), seramik yüzey üzerine astar serigrafisi, Helsinki (M. Mäkelä. Doktora tezi (63) Helsinki. (1996).



Görsel 50. Martinez, E. (2002). Cumhuriyet Kadınları Konulu Proje, Seramik Yüksek Lisans Programı Cahide Sonku, Serigrafisi Baskı, Sırla karışık siyah boya ile baskı, Şamotlu Çamur, 1200°C.

Photoshop programı bu anlamda çok pratik ve yaratıcı olanaklar sunmaktadır. Adobe Photoshop, güzel sanatlar eğitimi veren kurumlarda da önerilen, başlıca program olmuştur. Bu program imaj yaratmaya ya da var olan görsel materyaller üzerinde düzenlemeler yapmaya yarayan yani görüntü işleme ve özel efekt yazılımıdır. Photoshop sayesinde seramik yüzeylere transfer etmek ve mesajı güçlendirmek için hazırlanan desenler ışık, renk, leke değeri

olarak istenilen efekte kolaylıkla getirilirken, transfer baskı tekniklerinde vazgeçilmez unsur olan renk ayrımları pratik şekilde yapılabilir. Negatif pozitif, açık koyu değerleri, leke miktarları, kontrast seviyeleri, doku ilaveleri gibi her türlü değişiklik yapılmasında ve sonucu inceleyip düzeltme yapılmasında hızlı karar verme ve kolay uygulama sağlamaktadır. Kesme, kopyalama, kaydırma ve çoğaltma, üst üste bindirme, birleştirme gibi opsiyonlarla hızlı çizim yapmayı da sağlamaktadır. Doku oluşturma ve yaratıcı olanaklar elde edilmesinde sonsuz alternatif sunmaktadır.

Ayrıca serigrafi tekniğinde desen hazırlığı sırasında çok önemli bir aşama olan renk ayrımının pratik yollarla yapılmasına olanak sağlamaktadır. Serigrafi bu anlamda seramik yüzeylerde tekrar eden dokuları ve zeminler yaratmak için de ideal bir tekniktir. Bu tür dokular seramiğin doku ve sıcaklığıyla birleşerek ilgi uyandırdığı ölçüde farklı hikayesel yorumlara yol açmaktadır (Görsel 51-52).

Photoshopta ölçü birimi olan pikseller tasarım sürecinin başlangıcı ve ilk elemanı olan nokta gibi temel öğedir. Görüntüler birçok pikselin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Alana düşen nokta sayısına bağlı olan piksel yoğunluğu yani çözünürlük denilen görüntü kalitesi desen hazırlığında iyi kavranması gereken bir konudur.



Görsel 51-52. Martinez, E. (2007). "Sen Ne Düşünüyorsun?" Yaş Çamur Üzerine Astar ile Elek Baskı Dekor, Şamotlu Çamur, 1200°C.

Dış mekanda ve çeşitli cephelerde serigrafi tekniği ile basılmış yüzeylerin doğa ile ilişkilendirilerek sergilendiği örnekler de bulunmaktadır. Kullanıldığı mekana göre işlenen bazı imajlar ya da desenler karolar üzerine basılarak uygulandığında, bina cepheleri ya da dış mekanda yerleştirilen çeşitli formların yüzeylerinde dekoratif etkisinin yanı sıra bulunduğu ortam ve çevreye vermek istediği mesaj ile sanatsal katkı da sağlamaktadır. Fotoğrafik etkilerin seramik yüzeylere farklı tekniklerle nasıl adapte edilebileceği konusunda çeşitli sanatçıların yaptığı enstalasyon çalışmaları örnek gösterilebilir (Görsel 53-54-55).



Görsel 53. Makela, M. Johanna Rytkölä and Päivi Kiuru, Arabianranta, Helsinki.



Görsel 54-55. Stump, A. (2003). Slippery Slope. Eskişehir Eti Parkı.

Sonuç

Baskı çeşitli teknikleriyle tarih öncesi çağlarda bile kullanılmış, yüzeylerin belli amaçlar doğrultusunda iletiler sunmak üzere ya da dekoratif amaçla değerlendirilmesine olanak sağlayan pratik ve zevkli bir alandır. Günümüz seramik sanatçıları başta elek baskı olmak üzere baskı tekniklerini kendilerine özgü biçimlerde kullanarak olanak ve olasılıkları geliştirmekte, her geçen gün gelişen teknoloji sayesinde daha pratik çözümler ve orijinal yöntemlerle zenginleşmektedirler. Görsel, desen, hatta fotoğrafik imajların çeşitli yöntemlerle çoğaltılabilecek şekilde farklı yüzeylere aktarılması için günümüzde bilgisayar desteğiyle hızlı, basit ve kolay yönetilebilir yöntemler üretilmiş, böylece baskı tekniğinin gelişmesi ve seramik alanında da alternatiflerin çoğalması sağlanmıştır.

Baskı teknikleri çağdaş sanat yaklaşımında sanatçıların uygulamalarının yanı sıra sanat eğitimi gören öğrencilerin de deneysel olarak fikirler üretmesine ve yaratım sürecinde farklı etkiler elde etmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla aslen seri üretim mantığında çoğaltılan desen uygulamalarına yönelik olarak ortaya çıkmış bir teknik olmasına rağmen, özellikle elek baskı tekniğinin günümüzde sanatsal çalışmalarda da gittikçe popülerlik kazandığı gözlemlenmektedir. Denenmemiş deneysel birçok yeni yöntemin ortaya çıkmasına da yol açan baskı transfer yöntemleri heyecan verici sonuçlar ile yeni etkiler elde edilmektedir. Son 30 yıldır yapılan uygulamaların farklı disiplinlerden sanatçılar ve araştırmacılar tarafından ileri noktalara taşındığı, baskı sanatları, grafik, cam ve seramik gibi farklı disiplinlerde çok çeşitli tekniklerin geliştirildiği bilinmektedir. Ortaya çıkan özgün eserler

bu alanda müze arşivlerinde de yer alan zengin ve seçkin bir arşiv oluşturmuş ve yeni nesillere ilham veren, yol gösteren ve açılım sağlayan öncülerin ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Diğer taraftan bu alanda atölyelerde sağlık koşulları da dikkate alınarak tekniklerin insan sağlığına zarar vermeyecek şekilde kullanılması gerekliliği de gündeme gelmektedir. Bu duruma dikkat edilerek kurulacak ya da yeniden yapılandırılacak atölye koşullarında başta elek baskı olmak üzere baskı yöntemlerinin yeni tekniklerle çeşitlendirilmesi, yeni nesillere kullanımının önerilmesi mümkündür.

Bu alanda yayınlanan makale, kitap gibi yayınların dışında düzenlenen etkinlikler de yeni gelişmelere zemin hazırlamakta, baskı tekniklerinin olanak ve olasılıklarının paylaşarak yaygınlaşmasına fırsat vermektedir. Organize edilecek yeni etkinlikler şüphesiz, seramik sanatına özgün çalışmaların katılmasına olanak sağlayacak ve yeni buluşlarla bu tekniklerin zenginleştirilmesine imkan verecektir. Açılımı çok geniş olan bu bir alanın varlığı konusunda farkındalık yaratmak çağın olanakları ve gereksinimlerini eğitim programlarına adapte etmeyi amaç edinmiş güzel sanatlar eğitimi veren kurumlar için çok önemlidir.

Kaynakça

- Ayta, T. (1976). *Toprak Sanatlarında Dekoratif Uygulama Yöntemleri*. İstanbul.
- Copeland, R. (1990). *Spode's Willow Pattern And Other Designs After The Chinese Studio*. Londra: Vista Print.
- Fortune, D. (2006). *The Art Teachers Guide To Water Based Screen Printing*. London: Daler Rowney.
- Henrywood, R.K. (2009). *Jugs*. London: Shire Library.
- Lawrence, L. (1994). Viewpoint Ceramics: The Photographic Image. National Council On Education For The Ceramic Arts Konferansı, ABD.
- Leppanan, H., Aav, M. (2009) *Arabia Ceramics Art Industry*. Helsinki.
- Pekmezci, Hasan. (1992). *Tüm Yönleri İle Serigrafi İpek Baskı*. Ankara: İlke Yayınevi.
- Petrie, Kevin. (2011). *Ceramic Transfer Printing*. A&C Black: London.
- Scott, Paul. (1994). *Ceramics And Print*. A&C Black: London.
- Scott, P. (2007). Propaganda, Politics And Porcelain, The Work of Scott Rensch. *Ceramics Monthly*, 34-36.
- Sekers, David. (2011). *The Potteries*. London: Shire Library Printing.
- Sevim, S. (2007). *Seramik Dekorları ve Uygulama Teknikleri*. İstanbul: Yorum Sanat.
- Vecchio, Mark D. (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Thames & Hudson.
- Wandless, Paul A. (2006). *Image Transfer On Clay*. NewYork: Lark Books.
- Wood, Cyril W. (1981). *English Transfer Printed Pottery And Porcelain*. London: Faber&Faber.
- Wolfe, Suzanne, (2007). Image Transfer Techniques For Ceramics. *Seres -IV. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır Ve Boya Semineri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi <http://www.ceramics-aberystwyth.com/maria-geszler.html>. Erişim: 17.11.2012.

Ek Kaynakça

- Hot of the Press (1998). Internatinoal Ceramics Studio, Kecskemet, Macaristan
- Internatinoal Ceramics Studio, Kecskemet ve Sergi Salonu Budapeşte, Macaristan
- Plastik Suretler Belgeseli, Andy Warhol, Çekirdek Film, Yazan, Yöneten: Durmuş Akbulut

Print Symposium. (2012). Intern.Ceramic Research Center, Guldagergaard, Danimarka.

Sirüstü Resimler Sempozyumu. (2011). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

<http://www.printandclay.net> / International Museum of Print and Clay Web sitesi.

Erişim: 23.04.2012.

www.richardshawart.com. Erişim: 12.10.2012.

Türkiye’de ve Dünya’da Endüstriyel Yapıların Yeniden İşlevlendirilmesinin Nedenleri ve Yapısal Farklılıklarının Analizi

Reasons for Renovating The Industrial Buildings in Turkey and Throughout The World and an Analysis of Their Structural Differences

Rıza Fatih Mendilcioğlu

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım Mimarlık Fakültesi
riza@baskent.edu.tr

Öz: Endüstriyel devrim ile beraber, zamanla sanayi yapılarının türleri teknolojiye paralel olarak artmıştır. Küçük ölçekli imalathaneler ve fabrikalar yerlerini yüksek kapasiteli üretim yapabilen büyük fabrikalara ve sanayi tesislerine bırakmaya başlamışlardır. Endüstriyel yapıların güçlü ekonomik nitelikleri, içinde buldukları çevreleri de etkilemiş, bu bölgelerin ekonomik ve sosyal açılarından gelişmelerini sağlamıştır. Zamanla teknolojik gelişmelerin bu yapılar üzerindeki etkileri artmış, önemli bir kısmı üretim teknolojilerinin gelişmesi, ekonomi merkezlerinin kayması gibi nedenlerden atıl duruma düşmüştür. Bu yapıların önemli bir kısmı, çeşitli nedenler yüzünden yıkılmayıp başta müze olmak üzere sanat galerisi gibi yapılara dönüştürülmüştür. Bu makalede, Türkiye ve dünyadan yeniden işlevlendirilmiş ve benzer fonksiyonlara sahip iki ayrı elektrik santralinin, yeniden işlevlendirme projeleri ve bu projelerin çevreleri ile olan ilişkileri irdelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Sanayi Yapıları, Yeniden İşlevlendirme, Teknoloji.

Abstract: Within the industrial revolution, in time number of types of industrial buildings have been increased in paralel with technology. Big factories and industrial facilities have began to lay instead of small scale workshops and factories. The powerful economical properties of industrial buildings have effected their enviroment and provided the economically and socially development of that areas. In time, technological developments influenced these buildings negatively, many of them has been mulfunctioned, due to the reason of this developments and shifting of the economical centers. This buildings that have been collapsed with their surroundings, have been trasformed to the buildings such as museums, art galleries. In this article, there will be examined that renovation projects and relations of projects within the their enviroment with two renovated power plants from Turkey and the world.

Keywords: Industrial Buildings, Renovation, Technology.

Giriş

Endüstri devrimi ile beraber değişen, sosyolojik, ekonomik ve teknolojik faktörler kentlerde yeni yapı biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Büyük atölyeler ve imalathane yapıları ile başlayan bu değişim zamanla fabrika, santral gibi üretim tesisleri ile devam etmiştir. Kentlerin içerisinde zamanla sayıları artan bu yapılar, gerek ekonomik gerekse diğer faktörlerle beraber çevrelerini doğrudan etkilemeye başlamışlardır. Ekonomik ve sosyal niteliklerinden endüstri yapılarının çevresinde hammadde gibi yan ürünleri üreten daha küçük ölçekli üretim yapıları açılmış zamanla bunları konutlar takip etmiştir. Kısacası endüstriyel yapılar buldukları alanları dönüştürmüş ve endüstri bölgeleri haline getirmişlerdir. Ancak teknolojik, ekonomik ve sosyal değişimlerle beraber endüstriyel yapıların önemli bir kısmı zamanla kullanılmamaya başlanmış ve atıl duruma düşmüşlerdir. Boyutları ve barındırdıkları sembolik anlamlar çerçevesinde ise zamanla yeniden işlevlendirilme projeleri ile gündeme gelmişlerdir.

Endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmelerine yol açan sebepler diğer yapılarla ilk başta aynı gibi gözükse de gerek işlevlendirme öncesinde gerek işlevlendirilme aşamasında gerekse sonrasında diğer yapılardan çok ciddi şekillerde ayrılmaktadırlar. Bu yapıların yeniden işlevlendirilme sebepleri ve buna bağlı olarak dikkate alınacak unsurlar, işlevlendirilme sonrasında karşımıza çıkabilecek muhtemel avantaj ve dezavantajların belirleyicisidir.

1) Endüstriyel Yapıların İşlevlendirilmelerinin Diğer Yapılardan Farkları

a) Teknolojik Değişimler

Endüstriyel yapılar, üretim teknolojisindeki değişimler nedeniyle işlevlerini çok çabuk kaybedebilirler. Makinelerin teknolojik değişimleri ve gelişimleri endüstriyel yapıların gerek sistemlerini gerekse iç mekânlarını etkileyebilir. Bununla birlikte ulaşım yapısı, kent ekonomik merkezinin kayması, üretilen ürünlerin artık kullanılmaması gibi birtakım etmenler endüstriyel yapıların işlevlerini kaybetmelerine ve terk edilmelerine yol açabilir. İstanbul'daki gazhaneler ve cephaner yapıları bunun örnekleri arasında sayılabilir.

b) Yapısal Tahribatlar

Sanayi yapıları işlevlerini kaybettikten sonra içlerindeki makine ve diğer parçalar sökülür. Bu sökümler esnasında, makinelerin büyüklüklerine göre binanın yapısı zarar görebilir. Bu yüzden yeniden işlevlendirme projelerinde endüstriyel yapılara diğer yapılardan daha farklı ve hassas yaklaşılması, önce bu tahribatların iyi analiz edilmesi, binanın strüktürünün ciddi şekilde elden geçirilmesi gerekebilir.

c) Ekonomik Farklar

Sanayi yapıları fonksiyonlarından ileri gelen çürüme, titreşim ve diğer dış etmenlere karşı oldukça sağlam ve güçlü strüktürlere sahip olarak inşa edilmişlerdir. Yapıların inşasında içerilerinde yer alan makine ve cihazların yapıya verebileceği zararlara, patlamalara (özellikle kimya ve cephaner fabrikalarında) karşı dayanıklı beton, çelik gibi malzemeler

kullanılmıştır ve bu yüzden çoğu endüstriyel yapı, kent ölçeğine göre çok büyük boyutlara sahiptir. Güçlü ve büyük boyutları yüzünden bu yapıların, işlevlerini kaybettiklerinde yıkılmaları oldukça maliyetli olabilmektedir. Buna yapıların yıkılmaları esnasında çevrede oluşabilecek tahribatların maliyetleri de eklendiğinde yeniden işlevlendirilmeleri daha ekonomik olabilmektedir.

Örneğin koruma komisyonu, Viyana gazometrelerinin yıkım maliyetinin yaklaşık 57 milyon euroya mal olabileceğini belirtmiştir. Buna karşılık resmi verilere göre, gazometrelerin yeniden işlevlendirme maliyeti 35 milyon eurodan fazla değildir.

d) Görsel Estetik ve Sembolik Değerlerin Oluşturduğu Farklar

Sanayi yapıları, günümüz toplum yapısını oluşturan endüstriyel gelişim sürecinin en önemli temsilcileri olarak sayılabilir. Teknolojik değişimlerin hızı ve bu hızın endüstriyel yapılara etkileri, tarihsel süreçte belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Daha da önemlisi bu yapılar gerek işlevlerinden gerekse boyutlarından hareketle buldukları kentlerde ikonik değerlere sahip olmaktadır. Yeniden işlevlendirilmelerinin sonucunda özellikle son yirmi senede artan “*endüstriyel turizm*” kavramını buldukları şehirlere taşımış, bu bölgelerin kültürel ve ekonomik olarak kalkınmalarını sağlamışlardır.

Ancak bu yapılar yeniden işlevlendirildikten sonra bile formları ve farklı mimari yapıları nedeniyle içlerinde buldukları çevre ile uyumsuz bir ilişki içerisinde olabilirler.

Bu yüzden endüstri yapılarının yeniden işlevlendirme projelerinde söz konusu yapıların farklı mimari formları göz önünde bulundurulmalı ve kent dokusuna uygun biçimde işlevlendirilmelidir.

e) Sosyo Ekonomik Farklar

Özellikle elektrik santralleri ve büyük fabrikalar içinde buldukları çevreleri sosyo ekonomik olarak etkiler. İşlevleri gereği genelde stratejik bölgelerde inşa edilen bu yapılar, çevrelerinde daha küçük üretim tesislerinin açılmalarına ve hatta zamanla konutların da o bölgelere yapılmalarına yol açabilirler. Böylelikle içlerinde buldukları bölgelerin sosyo ekonomik yapısı gelişebilir ve büyüyebilir. Ancak söz konusu bölgelerde merkezi konumda ki bir sanayi yapısı kullanım dışı kaldığında, bu durum konut ve diğer işyerlerini de olumsuz etkileyebilir. Bu yüzden sanayi yapıları yeniden işlevlendirilirken bu faktörlerin göz önünde bulundurulması gerekir.

2) Dünyadan ve Türkiye’den Yeniden İşlevlendirilmiş Sanayi Yapıları Örnekleri

2.1. Sanayi Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesi Işığında Banksıde Santrali ve Tate Modern

Dünyada elektrik enerjisi kullanımı 20. Yüzyılın başlarından itibaren yaygınlaşmaya başlamış; çoklu üretim alternatifleri, pratikliği, teknolojik değişimlere uyumluluğu ve ucuzluğu sayesinde dünyada en çok kullanılan enerji, elektrik olmuştur.

İlk elektrik santralleri 19. yüzyılın sonlarında kömürle üretim teknolojisine dayalı olarak kurulmaya başlanmıştır. Genellikle belli semtlere veya fabrikalara elektrik üretimi yaptıkları için bu santrallerin boyutları küçük tutulmuştur. Zamanla elektrik kullanımının yaygınlaşmasıyla bu santraller, yerlerini yine kömür kullanan fakat çok daha farklı yöntemlerle elektrik üreten termik santrallere bırakmıştır. Teknolojilerinin eskiliği ve şehir merkezlerine yakınlığı çevre kirliliğine yol açtığı için işlevlerini 1980'lere kadar sürdürebilmişlerdir. Günümüzde kömür santrallerinin çok azı kullanımda olup çoğunluğu tamamen yıkılmış veya yedeğe alınmıştır.

Dünyada ve Türkiye'de bulunan birkaç tanesi ise yeniden işlevlendirilmiştir. Bir kısmı kentsel dönüşüm projeleri kapsamında yeniden işlevlendirilmiş, özellikle turistik ve sanatsal kullanımlara açılmıştır.

Dockland Bölgesi ve Bankside

İkinci Dünya savaşında fiziksel olarak ciddi sayılabilecek tahribata uğramayan Londra, 1950'li yıllardan itibaren sosyal ve ekonomik değişikliklerle karşılaşmıştır.. Bu yıllardan itibaren kente yoğun göçler başlamış ve bunun sonucunda da kentte ekonomik merkezler kısmen de olsa değişmiştir. Buna paralel olarak eski yerleşim yerleri ise zamanla eskimiş ve çöküntüye uğramaya başlamıştır.

Evrensel anlamda kentsel dönüşüm projelerinin en önemli örneklerinden biri Londra'daki Docklands bölgesinin 1981-1995 yılları arasındaki dönüşümü sayılabilir.

19. Yüzyılda oldukça yoğun bir iş merkezi olan Dockland bölgesi, sadece Londra'nın en büyük endüstri ve taşımacılık bölgesi değil, aynı zamanda da kentin en büyük yerleşim yerlerinden biri olmuştur. Ancak savaşın etkileri ve Londra'nın endüstri ve iş merkezlerinin farklı bölgelere kayması, bu bölgenin zamanla etkisini yitirmesine neden olmuştur. Bölge 1960'lı yıllara gelindiğinde terk edilmiş binaların olduğu, yüksek suç oranına sahip bir yer haline gelmiştir (Görsel 1 ve Görsel 2).

Bu nedenlerden dolayı bölge, Londra'nın yeniden oluşturulmaya çalışılan yüzüyle uyumsuz kalmış, sosyal olarak da kent yapısına zarar verir hale gelmiştir. Bölgenin dönüşümüyle ilgili çalışmalar, 1970'li yıllarda hazırlanmaya başlanmıştır. Öncelikle bölgenin büyüklüğü ve stratejik önemi göz önünde tutularak, dönüşüm sonrası oluşabilecek sorunlar üzerinde durulmuş yine bu dönüşümün sosyal ve ekonomik yönleri değerlendirilmiştir. Tüm bu çalışmalar neticesinde oluşması düşünülen kültürel, ekonomik ve sosyal geri kazanımlar üzerinde iki ayrı üniversitede çalışmalar yapılması sağlanmış, dönüşümün fikrinsel kısımları tüm İngiltere'ye yayılmıştır. Ekonomik yapı belirlendikten sonra da dönüşümün çok hızlı olmaması için yapılacak projenin aşama aşama uygulanmasına karar verilmiştir. 1981 yılında uygulamalar öncelikle bölgenin belli yerlerinin aşama aşama yıkılması ile başlamıştır. Kademeli bir şekilde yerleşim yerleri, müze ve kütüphane gibi kültürel yapılar, sağlık yapıları, eğitim binaları, oteller ve son olarak da bir havalanı yıkılmış ve bu süreç 1995 yılına kadar devam etmiştir. Toplamda 17 milyar pound harcanan bu dönüşüm sayesinde bölge

günümüzde Londra'nın en turistik ve yoğun merkezlerinden biri haline gelmiştir. (Arkitera. <http://v3.arkitera.com/g162-fonksiyon-donusumu.html?year=8a1D=2885&o=2866>).



Görsel 1. Dockland Bölgesi (1957). Flickr. Erişim:25/10/2013 <http://www.flickr.com/photos/beeclights/3653257965/>.



Görsel 2. Dockland Bölgesi, yıkılmadan önce Modern British Architecture. Erişim: 25/10/2013 <http://brst440.commons.yale.edu/2007/08/14/the-london-docklands-and-canary-wharf>

Docklands bölgesinde yer alan Bankside semtinin kentsel dönüşümü ise aynı paralelliktedir. 1990'lı yıllarda bir varoş semti olan Bankside semti gerek yönetimin başarılı dönüş-türme ve yenileme projesi ile gerekse halkın destekleri ile değişmiştir. Bu değişimin sonucunda Londra, kültürel ve turistik olarak günümüzün en önemli eserlerinden sayılan Tate Modern Sanatlar Müzesi, Millenium Bridge gibi yapıları kazanmıştır (Görsel 3, Görsel 4).



Görsel 3. Docklands dönüşümden sonra-1 Apartime. Erişim: 25/10/2013, <http://www.apartime.com/barcelona/london-attractions/the-london-docks-history.html>.



Görsel 4. Docklands dönüşümden sonra-2 Greater London. Erişim:25/10/2013, http://www.webbaviation.co.uk/gallery/v/greater_london/Docklands/LondonDocklandsAir-cb32943.jpg.html.

Bankside (Battersea) Elektrik Santrali

Bankside Elektrik Santrali diğer adıyla Battersea elektrik santrali 1891 yılında çevresindeki atölyelere elektrik üretmesi amacı ile inşa edilmiştir. Sonraları üretim teknolojisi değiştirilen yapı, Sir Giles Albert Scott tarafından 1947-1963 tarihlerinde iki aşamalı olarak

tasarlanıp yapılmıştır. Bu süre sonunda yapı, 23000 metre kare kullanım alanına, 200 metre uzunluğa ve 99 metre baca uzunluğuna erişmiştir (Arkitera, <http://v3.arkitera.com/g162-fonksiyon-donusumu.html?year=8a1D=28678o=2866>).

İlk zamanlarda doğu ve batı yakası taraflarında çift bacaya sahip yapı, enerji üretim teknolojisinin değişmesi ile bir tek ana bacaya kavuşmuştur. 1955 yılında bugün Tate Modern'de de görülebilen ince çizgili pencereler tasarlanmıştır. Yapının, dış ve iç cepheleri tamamen tuğladan oluşmuş ve burada taşıyıcı sistem olarak yarı yağma yarı sonradan güçlendirilmiş çelik kirişlerden oluşan bir sistem kullanılmıştır. Binanın iç mekanları teknik amaçlı kullanıldığından binaya herhangi bir boyama veya kaplama işlemi yapılmamış, tuğla yüzeyler olduğu gibi bırakılmıştır.

Kullanıldığı yıllarda, yarı atık ham petrol Bankside yakınlarındaki Dockland limanına indirilmiş, santralin yakınlarında işlenmiş ve santrale yakıt olarak gönderilmiştir. Santralde kullanılacak yağın üretimi sonucu oluşan atık yan maddeler ise yine santral yakınlarında bulunan çeşitli tesislerde, diğer sektörlerde kullanılmak üzere işlenmiş, hem karayolu hem de su yolu ile Londra ve İngiltere'nin çeşitli bölgelerine dağıtılmıştır. Bu tesislere, hammadde ve diğer malzemeleri sağlayan irili ufaklı atölyeler ve konutlar eklendiğinde, 1970 yılında bölge 1855 yapıyı kapsar hale gelmiştir (Planlama. <http://www.planlama.org/index.php/planlama-guendemi/plan-oernekleri/99-londra-dok-alan-doenuuem-projesi-dockland>). Santral 1970'lerin sonlarına doğru Londra'daki yoğun hava kirliliği neticesinde, özellikle çevreci kuruluşların hedefi haline gelmiştir. Bu tarihlerde başlayan yoğun baskılar nedeniyle zaten yetersiz kalmaya başlayan ve işlevi tartışılan santral, yerini bir petrol santraline bırakarak 1983 yılında kullanım dışı kalmıştır (Görsel 5, Görsel 6).



Görsel 5. Bankside Santrali-20.yüzyılın başı <http://www.sunzu.com/company-adverts/Sunzu>. Erişim:25/10/2013 john-s-company -346346-9524/bricks-battersea-powerstation-battersea-london-68648/).



Görsel 6. Bankside santrali iç mekan-atıl duruma düştükten sonra türbin salonunun durumu Urban75. Erişim:25/10/2013, (<http://www.urban75.org/london/battersea-power-station.html>).

Bankside santralinin atıl duruma düşmesiyle beraber bu fabrikaların çoğu kapanmış veya yıkılmıştır. Bölge işsizlikle beraber göç vermeye başlamış ve zamanla da Londra'nın önemli suç bölgelerinden biri haline gelmiştir.

1990'larda Londra'nın varoş semtlerinden olan Bankside yeniden düzenlenme ve restorasyon projesiyle gündeme gelmiştir. Semtteki tüm yapıların restorasyonu, projesi kapsamında Bankside Enerji İstasyonunun akibeti sorgulanır olmaya başlamıştır. Bu sırada İngiltere'de başka sanat müzeleri de bulunan Tate Sanat Vakfı, bu binayı Londra Belediyesinden kiralamış ve bir modern sanat merkezi haline getirilmesine karar vermiştir.

Tate Modern Sanatlar Galeri ve Müzesi Konum ve Önemi

Tate Modern Binası, Bankside'de, Thames Nehri'nin güneyinde, St Paul's Kilisesinin karşısında ve Londra Köprüsüne 10 dakikalık yürüme mesafesinde bulunmaktadır (Görsel 7).

Tate Modern'in Bankside santrali üzerine yapılmasının en önemli nedeni sadece yapının tarihi önemi değil aynı zamanda Millenium köprüsünün eski Londra (Bankside) ve yeni Londra arasında kurduğu felsefi anlam olmuştur (Görsel 8).

Tate Modern, 2000 yılında kullanıma açılan Millenium köprüsünden geçen insanları, yeni ve çağdaş bir yapıya kavuşmuş tarihi bir bölgenin anlamını taşıyan bir giriş kapısı gibi karşılamaktadır. Binanın eski ama güçlü fiziksel yapısının üzerine yapılmış cam kafes yapının karşıdan bakıldığında tarihi ama modern yapısını güçlendirmektedir (Görsel 9).



Görsel 7. Tate Modern ve Çevresinin konumları. Tate.org. Erişim:25/10/2013 <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>.



Görsel 8. Tate Modern diğer müze ve galerilerin yer aldığı iki kıyıdaki aksın tam merkezinde konumlanmıştır. Tate.org. Erişim:25/10/2013 <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>.

Proje ve Dış Cephe

Tate Modern'in projesi bir yarışma çerçevesinde İsveçli mimarlık şirketi Herzog ve De Meuron isimli firmaya verilmiştir. Daha önce Almanya ve İsviçre'de sanat galerileri yapan şirket yarışma projesinde, yapının tarihi ve mimari niteliklerine saygı göstermiş ve

yeni tasarımı bu olgu üzerinden gerçekleştirmiştir. Binanın dış görünüşüne yani kabuğuna dokunulmamış, tuğla balkonlar ve baca olduğu gibi bırakılmıştır. Binanın cephesine tek müdahale sonradan eklenen iki cam yapı olmuştur (Görsel 10). Bu cam yapının amacı ise binaya ekleme yaparak onun eski görünümünü bozmak değil aksine farklı sanatsal objeler barındıran yeni galeriyi eskisi ile uzlaştırmak olmuş, böylelikle yapıda eskinin ve yeninin nerede başlayıp nerede bittiği gösterilmiştir. 1950 yılından sonra yapılan çizgisel nitelikte önde ve arkada üçer tane, yanlarda birer tane olan pencereler olduğu gibi bırakılmış ve bir sanat galerisinde olması gerektiği gibi doğal ışığın kontrollü olarak içeriye alınması sağlanmıştır. Binanın ana yapısını oluşturan tuğla duvarlar olduğu gibi bırakılmış, hatta eskiyenler tamir edilmiş ve yüzeyleri şeffaf mat epoksi koruyucu ile kaplanmıştır (Görsel 11). Dış cepheye ek olarak yapılan aydınlatma sistemleri ise binanın geceleri çok gösterişli bir biçimde görünmesine yol açmış böylelikle Tate Modern, yeni Bankside'in sembolik bir yüzü haline gelmiştir (Görsel 12).



Görsel 9. Tate Modern- Londra Kıyısından Görünüşü. Archinform. Erişim:25/10/2013 (<http://eng.archinform.net/projekte/3867.htm>)



Görsel 10. Tate Modern, havadan görünüşü Webbaviation. Erişim:25/10/2013 (www.webbaviation.co.uk)

İç Mekan

Tate Modern Müzesi, türbin salonunun kuzeyinde mevcut yapının içinde 3750 ton çelik kullanılarak oluşturulan 34 500 m² iç alana sahip yedi katlı bir yapı olarak tasarlanmıştır (Görsel 13).

Tate Modern'in iç mekan planlamasında kavram olarak "Sanatta Modernizmin Hikayesi" ele alınmıştır. Bunun sonucunda yapının iç mekanı dış cephesinden çok zıt olarak gelişmiştir. Yapının katı ve güçlü görünen dış cephesinin aksine, plan modernizmi yansıtmak için hareketli, dar ve keskin dönüşlere sahip biçimde tasarlanmıştır (Tate. <http://www.tate.org.uk/about/projects/constructing-tate-modern/facts-and-figures>).

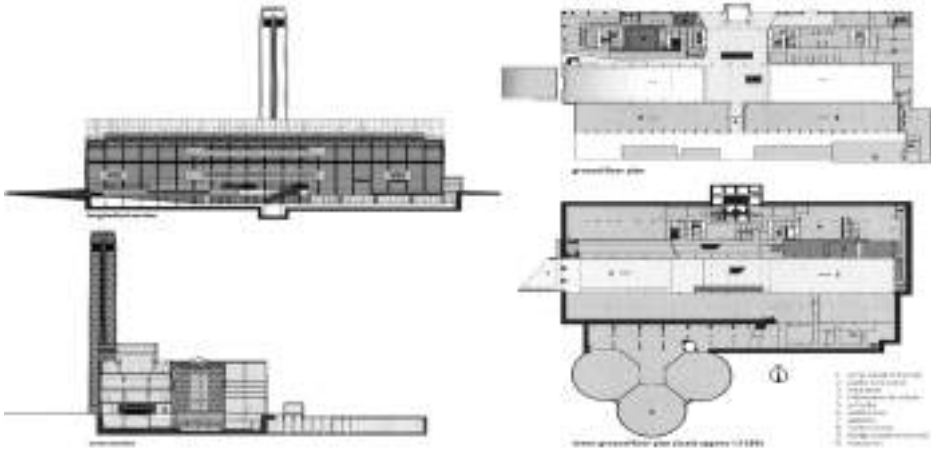
Cepheden de görülen iki katlı cam yapı, üst katlardaki galerilere ve girişe doğal ışık sağlayan ve bir kafe ile biten bir çatı haline getirilmiştir. Yapıya binanın batı ucunda uzun sayılabilecek bir rampadan girilmekte, bu rampa ziyaretçileri türbin salonuna yönlendirmektedir. Girişten itibaren beton zemin üzerinde yer alan kırıklıklar modernizmi betimlemekte ve

aynı zamanda da planı desteklemektedir (Görsel 15). Yine giriş kapısının üzerinde yer alan çizgisel pencerelerden giren gün ışığı özellikle öğleden sonraları girişi tanımlamaktadır.



Görsel 11. Tate Modern Giriş Cephesi tuğla baca ve dış cephe. MasterofLondon Erişim:25/10/2013 (http://masteroflondon.files.wordpress.com/2012/11/img_1276.jpg) (sol).

Görsel 12. Gece ışıklandırması, Tate Modern'in dış tasarımın en önemli parçasını oluşturmaktadır Architravel. Erişim:25/10/2013 (<http://www.architravel.com/architravel/building/tate-modern/>)(sağ).



Görsel 13. Tate Modern Plan ve Kesitler.Arch.mcgill. Erişim:25/10/2013 (<http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2001/htian1/drm/precedents/tatepage.htm>)

Zemini brüt beton kaplı olan salonun sonunda yapının eski işlevinden kalma büyük bir türbin yer almaktadır. Uzunluğu 155 m, genişliği 23 m yüksekliği 35 m olan salon, üstünü örten 524 cam levha sayesinde gün ışığı ile aydınlatılmıştır. Galerilere ve diğer alanlara geçişi sağlayan salon üstü kapalı bir yol gibi tasarlanmış, binaya ayrıca ikinci katta bacanın iki yanında bulunan, Millenium Köprüsü'nden doğrudan girişi sağlayan iki kapı eklenmiştir. Bu

katta binanın kuzey-batı ucunda bulunan kafeden de giriş mümkün kılınmıştır (Tate. <http://www.tate.org.uk/about/projects/constructing-tate-modern/facts-and-figures>).



Görsel 14. Tate Modern giriş- Galerisi kısmı daha şeffaf ve hafif iken karşı duvar tam tersi olarak daha katıdır. Archdaily. Erişim:25/10/2013 <http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron/> (sol).



Görsel 15. Tate Modern-Giriş 2 Kırılmış zemin Modernizmi temsil etmektedir Wikipedia. Erişim:25/10/2013 (http://en.wikipedia.org/wiki/File:shibboleth_Tate_Modern.jpg) (sağ).

Ana girişin sağ tarafında bulunan sağır duvar, brüt beton, beyaz epoksi boya ile kaplanmış ve siyah çelik strüktürlerle desteklenmiştir. Böylelikle yapının eski ve güçlü tarafı sembolize edilmiştir. Bunun tam aksi olarak girişin sol tarafında bulunan ve galeri katlarının yer aldığı bölümlerde cam ve çelik kullanılmış, karşı duvar ile bir zıtlık sağlanmıştır (Görsel 14). Salonun sonunda yer alan ve cam kapılarla ayrılan türbin kısmı ise yapının geçmiş işlevini hatırlatmakta aynı zamanda da ürkünç görüntüsü ile galerilerde yer alan sanat eserleri ile bir tezat oluşturmaktadır (Görsel 16).



Görsel 16: Tate Modern-Türbin Odası Chipsnorce. Erişim:25/10/2013 (<http://chipsnorce.wordpress.com/2010/05/26/tate-modern-london>).

Galeri katları ise önceden belirtilmiş kavramlarına göre yapısal farklılıklar gösterse de tamamının duvarları beyaz ile boyanmış ve zeminlerinde işlenmemiş ahşap kullanılmıştır. Galeriler duvarları hareketli olarak tasarlanmış, duvarlarda yer yer nişler açılmış ve karışık aydınlatma kullanılmıştır (Görsel 17).



Görsel 17. Tate Modern Galeriler- Archdaily. Erişim:25/10/2013
(<http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron/>).

Sonuç ve Yapının Yeniden İşlevlendirilmesinin İç Mimarlık Açısından Önemi

Tate Modern endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesindeki en önemli yapı taşlarından biri olarak görülebilir. Bir varoş bölgesinde tamamen kullanılmaz durumdaki bu yapının yeni kent projesi ile olan uyumu, bağlı bulunduğu çevreyi gerek sanatsal ve kültürel gerekse turistik açıdan olumlu anlamda etkilemiştir. Yapının yeniden işlevlendirilmesinde dış cephesine hiç dokunulmayarak kent dokusuna aykırı durmaması sağlanmış fakat sonradan eklenen modernist teras pencereleri ise yapının sanatsal niteliğini ön plana çıkarmıştır. Yapı konum olarak Londra'da eski ve yeni yerleşim yerlerini birleştirdiğinden ve önemli bir kentsel mimari örneği olan Millenium köprüsünün ağzında olduğundan yeniden işlevlendirilmesinde eskinin yeni ile olan bağıni pekiştirmiştir.

Dış cephesiyle tezat içinde olan iç mekan tasarımlarında ise yeniden işlevlendirilen yapılar nadir görülen ama yapının amacıyla da çok uyumlu olan bir kavramsal yönelime gidilmiştir. Proje aşamasında yapının yeni kavramı, yapının bu yeni niteliğinin çok farkında olan bir iç mimarla çalışılmıştır. Her ne kadar iç mekânlarda kullanıcıların yön bulmasını zorlayan dar köşe dönüşler, ara yollar olsa da endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesinde çok farklı ama çok önemli bir örnek ortaya konmuştur. Böylece endüstriyel yapıların işlevlendirilmesinde iç mimarların özellikle mekanın yeni anlamıyla özdeşleşmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

2.2 Silahtarağa Elektrik Santrali-Santral İstanbul Silahtarağa Elektrik Santrali

Silahtarağa elektrik santrali 1913 yılında İstanbul'un elektrik ihtiyacını karşılamak amacıyla Macar Granz şirketi tarafından Kağıthane ve Alibeyköy derelerinin ağzlarına kurulan Tür-

kiye'nin ilk elektrik santralidir. 1911'de inşasına başlanan santral, 1914 yılında kentteki tramvaylara, şebekelere ve abonelere elektrik vermeye başlamıştır. Bir yıl geçtikten sonra santral Soci t  Financi re de Transports et d'Entreprises Industrielles a Bruxelles  irketine devredilerek Osmanlı Türk Elektrik Anonim  irketi adı altında 1937 yılına kadar hizmet vermiştir. Aynı yıl içerisinde önce Nafia Vekaleti'ne sonra da İETT işletmesine devredilmiştir. Kağıthane ve Alibeyköy derelerin ağızında kurulan ve zamanla yapılan eklemelerle 118.000 m2'lik bir alana ulaşmıştır. 1956'da geliştirilen ve yenilenerek gücü arttırılan santral 1970 yılında TEK'e devredilmiştir (Görsel 18). Bu tarihten sonra alternatifleri bozulan ve çalışamaz hale gelen santral, gücü azalmış olarak 1982 yılına kadar faaliyette kalmış ancak fabrikanın artık çok eskimesi nedeniyle 18 Mart 1983'te fiilen kapatılmıştır. (Kaşlı, 2009, s. 49).



Görsel 18. Silahtarağa Elektrik Santrali'nin 1948 (sol görsel) ve 1972 (sağ görsel) yılındaki durumu. B. Kaşlı. *İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul  rneği.* (50), İstanbul: İTÜ. (2009).

Bir süre hiç kullanılmadan atıl durumda kalan Santral 2004 yılında Enerji ve Tabii Kaynaklar Bakanlığı tarafından arazisiyle beraber Bilgi  niversitesine kiralanmıştır.



Görsel 19. Silahtarağa Santraliniin Yerleşim Planı. B. Kaşlı. *İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul  rneği.* (51), İstanbul: İTÜ. (2009).

Silahtarağa elektrik santrali gerek santralde kullanılacak kömürün deniz yolu ile taşınacak olmasından gerekse sanayi merkezlerine yakınlığından Haliç civarında konumlandırılmıştır. Santralin kurulması ile beraber ilerideki yıllarda Alibeyköy ve Kağıthane  evresi önemli endüstri merkezleri haline gelmiştir. (Kaşlı, 2009. s. 50).

1910 yılından 1950'ye kadar önemli değişiklikler ve eklemeler geçirmiş santral tesisi zamanla iki ayrı alana ayrılmıştır. Bu alanlardan ilki enerji santralinin ve ek binalarının olduğu üretim tesisi, diğeri lojman ve diğeri sosyal yapıların yer aldığı alandır. Üretim tesislerinin yer aldığı alanda -iki tanesi sonradan eklenmiş- üç adet makine dairesi, kazan daireleri, bakım atölyesi ve yönetim birimleri bulunmaktadır. Diğeri ise lojman, sinema, market gibi sosyal alanlar bulunmaktadır (Görsel 19).

1940'lı yıllarda İstanbul'un nüfusuna paralel olarak elektrik ihtiyacının artması ile sant-rale bir takım teknolojik eklemeler yapılmıştır. 1944 yılında üçüncü makine dairesinin eklenmesi ile santralin kapasitesi artmış, 1952 yılına gelindiğinde ise İstanbul'un elektrik ihtiyacını tek başına karşılar duruma gelmiştir. Zamanla İstanbul'a daha büyük kapasiteli santrallerin yapıyla, Silahtarağa Santrali eski önemini yitirmiş, üretim teknolojisinin eski olması ve zamanla yenilenememesi gibi faktörlerle işlevini kaybeder olmuştur.

1980lere gelindiğinde 630bin kilovat kapasiteli, Türkiye'nin ikinci büyük elektrik santrali olan Ambarlı Elektrik Santrali'nin yanında yalnızca 80 kilovatı aktif olan 120 kilovat kapasiteli Silahtarağa Elektrik Santrali, elektrik üretimi açısından önemini yitirmiştir. Kirlenen ve ısınan Alibeyköy deresinden soğutma suyu temin edilemez hale geldiğinden ve tesisler çok eskidiğinden, Türkiye'nin ilk elektrik santrali Silahtarağa Elektrik Santrali 1983 yılında üretimini zorunlu olarak durdurur (Aksoy, 2009, s. 19).

Santralin zamanla önemini yitirmesi ve diğeri sebeplerden çevresindeki sanayi tesisleri de aynı biçimde azalmış ve yerlerini çok daha küçük ölçekli üretim yerlerine bırakmıştır. Buna paralel olarak santral çevresinde yaşayan insanların gelir durumları da düşmüş, sosyo ekonomik yönden çöküşler başlamıştır. Santral çevresinde bulunan semtler eskisine oranla daha düşük gelirli insanların yaşadığı ve sosyal imkanları kısıtlı bölgelere dönüşmüştür. (Kaşlı, 2009, s. 51).

Santral İstanbul-Modern Sanatlar Müzesi-Bilgi Üniverstesi Kampüsü

Uzun yıllar kullanılmayan ve atıl duruma düşmüş olan Silahtarağa Santrali, 2000'li yılların başında Bilgi Üniversitesine kiralanmıştır. Bilgi Üniversitesinin kampüs sınırları dahilinde kalan santralin durumu için tespit çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalar neticesinde, santral tesisindeki yapıların kullanılamaz durumda olanların yıkılmasına, diğeri kentin kültür yapıları olarak kullanılmak üzere restorasyonuna ve renovasyonuna karar verilmiştir. Proje sırasında ve sonrasında santral çevresindeki yerleşim yerleri için herhangi bir planlama yapılmamıştır. Yeniden işlevlendirme işlemleri için sadece kampüs içinde kalan santral ve yakın çevresi göz önünde bulundurulmuştur.

Silahtarağa Elektrik santralinin yeni fonksiyonu belirlendikten sonra, ana planlamayı Bilgi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dekanı Mimar İhsan Bilgin ve Emre Arolat, Nevzat Sayın ve Han Tümertekin ile birlikte gerçekleştirmiştir. Planlama üç yıl sürmüş ve 2004 yılında başlayan çalışma 8 Eylül 2007'de son bulmuştur. Bu çalışma sırasında bazı binalar baştan yapılırken bazıları bir takım müdahalelerle inşa edilmiştir. (Kaşlı, 2009. s. 58).

Enerji Müzesi ve Modern sanatlar Galerisi binaları mevcut kalıntıların restorasyonu ve strüktür eklemeleri ile yeniden inşa edilmiştir. Enerji müzesi, eski türbinlerin yer aldığı elektriğin üretildiği ana binanın üzerinde tasarlanmıştır (Görsel 20, Görsel 21). Çoğunluğu yıkılmış olan yapı mimar Han Tümertekin tarafından yeniden tasarlanmıştır. Yapının çok az bölümü ayakta kalmış olsa bile dokusunun korunmasına özen gösterilmiş, yapının dokusuna dair izler cam kullanımı ile ortaya çıkartılmış, cam ve strüktürel amaçlı kullanılan çelik yapının ana niteliğine zarar verilmemiştir.



Görsel 20-21. Tesisin eski türbin salonunun eski durumları. B. Kaşlı. *İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul Örneği.* (53), İstanbul: İTÜ. (2009).

Dış cephesinde beton ve çelik eklemelerle yapının orijinalinde bulunan bazı tuğla kısımlar restore edilmiştir. Bacalar sadece basit tamir işlemlerinden geçirilmiş ve olduğu gibi bırakılmıştır. Yapının çatısı eski halinde yıkık durumda olduğu için çelik strüktürle yeniden inşa edilmiştir.



Görsel 22. Türbin salonunun yenilenen hali ve yürüyen merdiven. B. Kaşlı. *İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul Örneği.* (57), İstanbul: İTÜ. (2009).

İç mekanda da binanın özgünlüğüne özen gösterilmiş, girişte yer alan yürüyen merdivenler artık kullanılmayan ama yapının eski niteliğine dair ipuçları veren eski kömür bantlarının yan taraflarına yerleştirilmiştir (Görsel 22). Türbin ve jeneratörlerin bulunduğu ana kısım detaylı bir restorasyondan geçirilmiş ve içerisindeki araçlar olduğu gibi bırakılmıştır (Görsel 23, Görsel 24).

Kontrol odası ise aynı biçimde detaylı ve hassas bir biçimde temizlenmiş ve restorasyon işleminden geçmiştir. Hasar görmüş ve işlevini kaybetmekte olan strüktür sistemi çelik

ve diğer elemanlarla takviye edilmiştir. Tüm bu işlemlerin ardından yapı, elektriğin Türkiye’de geçmişten günümüze kadar olan üretim sürecini ve tarihçesini anlatmak üzere yapılan Enerji Müzesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. İç mekanlarda malzeme olarak türbin ve kontrol odası hariç epoksi ve brüt beton kullanılmıştır. Restorasyon geçiren türbin ve kontrol odalarındaki zemin malzemeleri olduğu gibi bırakılmış ve özgün malzemeler tamir edilmiştir.



Görsel 23-24. Türbin salonunun ve kontrol odasının bugünkü durumu. B. Kaşlı. *İstanbul’da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul Örneği.* (58), İstanbul: İTÜ. (2009).

Modern Sanatlar Müzesi; önceki işlevi elektrik üretim tesisi olan yapının tasarımı Emre Arolat tarafından yapılmıştır. Neredeyse sadece temelleri kalan yapı, Enerji Müzesi’nde olduğu gibi çelik ve beton strüktürlerle güçlendirilmiştir. Tasarım aşamasında geçmişten kopma ve aynı zamanda güncel sırtını dönmeme gibi bir amaç güdülmüştür. Böylelikle toplam 5000 metrekareye yayılan yapının, içeride kalan eski duvarları sadece tamir edilerek olduğu gibi bırakılmıştır. Bununla beraber yapının tüm dış cephesi alüminyum ve camdan oluşan tüllerle kaplanmış içerisinin dışarıdan da rahatça görülebilmesi sağlanmıştır. Özel bir aydınlatma sistemi ile donatılan yapı alüminyum tüllerin etkisiyle de geceleri modern ve etkileyici bir görüntüye sahip olmuştur (Görsel 25).



Görsel 25. Enerji Müzesinin günümüzdeki durumu ve metal tül cephe. Santral İstanbul Erişim: 25/10/2013, (<http://www.santralistanbul.org/>).



Görsel 26. Enerji müzesi galeriler Arkitera. Erişim: 25/10/2013 (v3.arkitera.com).

İç mekan tasarımı sade bir anlayışla uygulanmış yapının eski kalıntılarının yanında malzeme olarak epoksi ve brüt beton kullanılmıştır. Diğer taraftan iç mekanlarda herhangi bir

taşıyıcılığı olmayan beton kaplı kolonlar ayırıcı eleman olarak kullanılmıştır. Sergi alanı olarak kullanılan koridorlar dar tutulmuş, fakat bu darlık özellikle öğleden sonra içeriye alınan yoğun güneş ışığı ile ferahlatılmaya çalışılmıştır (Görsel 26).

Kütüphane; eskiden kazan dairesi olan yapı proje dahilinde kütüphaneye dönüştürülmüş ve tasarımını Nevzat Sayın yapmıştır. Diğer yapılara göre daha iyi korunmuş olan kazan dairesinin duvarlarına ve diğer bölümlerine fazla müdahale edilmemiş, sadece strüktürü güçlendirilmiştir. Dış cephede özellikle pencerelerde fazla müdahale yapılmamış, yarısı hasarlı olan ön kısım cam ve çelik kullanılarak kütüphanenin girişini oluşturmuştur. Yapı aktifken kullanılan kazan bacaları tamir edilmiş ve yapının dışında eski fonksiyonunu hatırlatıcısına olduğu gibi bırakılmıştır.

Yapı içindeki duvarların önemli bir kısmı yıkılmış kütüphane için mümkün olduğunca geniş bir alan bırakılmaya çalışılmıştır. Böylelikle oluşturulan geniş hacimler kütüphane için gerekli alan ihtiyacını karşılamıştır. İç mekanda ağırlıklı olarak brüt beton ve epoksi kullanılmış, az sayıda kalan eski duvarlar beton renginde boyanmıştır (Görsel 27).



Görsel 27. Kütüphane iç mekan. İstanbul Kütüphaneleri.
Erişim: 25/10/2013 (<http://www.istanbulkutuphaneleri.org/bm.php?bmid=344&cmd=detail>)

Yenilenen diğer yapı; mimar Emre Arolat tarafından tasarlanan ve uygulaması yapılan atölyedir. Dış cephesine çok az müdahale edilen yapı sanat aktivitelerinin ve sergilerin yapıldığı bir mekan olarak tasarlanmıştır. Cepheye müdahaleler kısıtlı tutulmuş, orijinalina sadık kalınarak bir takım küçük değişiklikler ve sağlamlaştırma çalışmaları yapılmıştır.

Çelik makaslarla takviye edilen çatı eskisine göre daha fazla sağlamlaştırılmıştır. İç mekan gerek atölye kullanımına gerekse sergi ve ofis alanları olarak bölünmüştür. Malzeme olarak mekan fonksiyonlarına göre seramik, brüt beton ve epoksi kullanılmıştır.

Santral İstanbul'da projesi yapılan diğer önemli yapı, Silahtarağa santralinin eski lojmanıdır. Konuk evi ve otel olarak tasarlanan yapının dış cephesine ciddi müdahalelerde bulunulmuştur. Diğer binalara göre daha yeni olan yapının strüktürel sistemine sadece bazı eklemelerde bulunulmuştur. İç mekanları sade olarak tasarlanmış ve ağırlıklı olarak ahşap kullanılmıştır. Otel binası 38 oda ve üç katlı olarak tasarlanmıştır. (Kaşlı, 2009, s. 59).



Görsel 28. Emre Arolat tarafından tasarlanan atölye dış cephe. Emre Arolat Arşivi. Erişim: 25/10/2013. (<http://www.emrearolat.com>).



Görsel 29. Atölye tavan görünüşü cephesi Emre Arolat Arşivi. Erişim: 25/10/2013. (<http://www.emrearolat.com>).



Görsel 30. Eski Lojmanlar, günümüz otel binası. B. Kaşlı. *İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul Örneği*. (59), İstanbul: İTÜ. (2009).

Osmanlı Devletinin ilk elektrik santrali olan ve İstanbul'un elektriğini uzun yıllar boyunca tek başına üreten Silahtarağa Elektrik Santrali çevresinin de endüstriyel ve sosyal olarak gelişmesini sağlamıştır. Teknolojik değişimlere paralel olarak zamanla üzerinde yeni eklemeler ve değişiklikler yapılan santral 1980 yılına kadar kullanımda kalmıştır. Santralin devre dışı kalmasından çevresi de etkilenmiş, Alibeyköy ve Kağıthane gibi bir zamanların önemli üretim yerleri eski ekonomik ve sosyal yapılarından uzaklaşmışlardır.

Santral İstanbul'un kapsamında yer alan Silahtarağa santralinin yapılarına çok hassas ve özenli yaklaşılmıştır. Bazılarının temeli neredeyse tamamen yıkık binaların strüktürleri genellikle çelikte güçlendirilmiş ve takviye edilmiştir. Özellikle enerji müzesi olarak kullanılan santral binasında çok hassas restorasyon işlemleri yapılmış, binanın içerisinde yer alan elektrik üretim makineleri ve kontrol odası büyük oranda kurtarılmıştır.

Güzel sanatlar müzesi olarak projelendirilmiş enerji üretim binasında ise strüktür güçlendirilmiş ve yapının dış cephesini örten metal tül ile geçmiş-modern ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Önemli bir kısmı yıkılmış iç duvarlar olduğu gibi bırakılarak eskiye dair bir işaret amacı güdülmüştür. Kampüs içerisindeki diğer santral yapılarına da aynı biçimde yaklaşmış, yapıların eski işlevini kaybetmeden yeni fonksiyonları ile eski-yeni arasındaki ilişki vurgulanmıştır.

Ancak tüm bu işlemler yapılırken, santral çevresinden tamamen bağımsız düşünölmüş, tüm restorasyon ve yeniden işlevlendirme çalışmaları kampüs içerisinde sınırlı tutulmuştur. Tüm bunlar, sanayi yapılarının çevrelerini etkilemesi gerçeğini gözardı etmekte ve yapıyı çevresinden koparmaktadır. Batıda yeniden işlevlendirilen sanayi yapıları çevreleri ile beraber ele alınırken, Santral İstanbul'da çevre tamamen gözardı edilmiş, hatta yapı özellikle çevresinden izole edilmiştir.

3. Sonuç

Endüstriyel devrim ile beraber sayıları ve türleri artan sanayi yapıları, içinde buldukları alanların sosyo-kültürel ve ekonomik yapılarını değiştirmiş ve önemli birer merkez haline gelmişlerdir. Teknolojik değişimlere oldukça hassas olan bu yapıların bir kısmı üretim sistemleri değiştikçe yenilenmiş, yenilenemeyen veya işlevini kaybetmiş olan yapılar atıl duruma düşmüşlerdir. Başta strüktürel sistemlerinin büyük ve zor yıkılır olmasından ve bunun getirdiği maliyetlerden bu yapıların büyük kısmı yıkılamamış olduğu gibi bırakılmıştır. Bu etmenlerle beraber bu tür yapıların zamanla önemli bir merkez haline gelmeleri ve buldukları çevreleri etkilemeleri ve bir kısmının ikonik değerleri, yıkılmalarını zorlaştırmıştır. Enerji üretim tesisleri ve santraller bu konuda önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın sonu ile beraber elektrik kullanımı başta fabrikalar olmak üzere yoğun bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Sonraları gelişen elektrik altyapı sistemleri ile konutlarda da kullanımı yaygınlaşmış ve yirminci yüzyıla girildiğinde elektrik vazgeçilmez bir enerji türü haline gelmiştir. Diğer sanayi yapıları gibi çevrelerini doğrudan etkilemiş, liman vb gibi stratejik öneme sahip alanlarda yer alanlar kentler için vazgeçilmez unsurlar haline gelmişlerdir. Çevrelerinde sadece üretim yerleri değil aynı zamanda da konut ve küçük işyeri gibi yapılar yer almış, çevreleri ile beraber yaşayan yapılar olmuşlardır. Önceleri elektrik üretimi için kömür ve petrol gibi ana maddeleri kullanan ve daha küçük ölçekli olan bu yapılar zamanla yerlerini daha ileri teknoloji kullanan ve daha büyük santrallere bırakmışlardır. Bu santrallerin önemli bir kısmı, kapasiteleri küçük olduğu için zamanla nüfusları artan kentlere yetmemeye başlamışlardır. Bunların yanında kentlerin büyümesi sonucu bir kısmı zamanla yerleşim yerlerinin ortalarında kalmaya başlamış, fosil yakıt kullanımlarından çevre kirliliğine neden olmuşlardır. Bu yüzden gerek teknoloji ve kapasitelerinin düşüklüğü gerekse yol açtıkları çevre kirliliği nedeniyle pek çoğu zamanla kullanım dışı kalmış ve terk edilmişlerdir. Ancak kullanım dışı kalmaları, çevrelerindeki endüstri tesislerini ve konutları hem ekonomik hem de sosyal yönlerden doğrudan etkilemiş, söz konusu alanlarda zamanla çöküşe girmişlerdir. Bu konuda örnek olarak Londra'da Bankside Santralinin bulunduğu Docklands bölgesi ve İstanbul'da yer alan Silahtarağa Elektrik Santrali verilebilir.

Londra'da Docklands bölgesinde yer alan Bankside elektrik santrali, 1891 yılında faaliyete geçmiştir. Santralin yer aldığı Docklands bölgesi zamanında Londra'nın en büyük liman ve taşımacılık alanlarında biri olmakla beraber endüstri konusunda da en gelişmiş bölgeler-

den biriydi. Azımsanmayacak bir nüfusa sahip olan bölgede yer alan santral, zamanla çevreci kuruluşların hedefi haline gelmiş ve verimsiz üretimi nedeniyle 1983 yılında kullanım dışı kalmıştır. Bankside santrali ile beraber, Londra'nın ekonomi ekseninin kayması ile Docklands bölgesi de çökmeye başlamıştır. Zamanla pek çok iş yeri ve bölge sakini taşınmış, Docklands ve Bankside bölgeleri, suç merkezi haline gelmiştir.

1990'lı yıllarda Bankside ve Docklands bölgelerinin dönüşüm projesi ile beraber Bankside Santrali modern sanatlar müzesi olarak tasarlanmak üzere Tate Vakfına devredilmiştir. Yapının dışına cam kafes dışında müdehale edilmemiş, cephe olduğu gibi bırakılmıştır. İç mekanlarda ise ağırlıklı brüt beton ve epoksi kullanılmış fakat binanın tuğla kısımları açıkta bırakılmıştır. Yapının geçmişi kaybedilmemiş, modern öğelerle entegre edilmiştir. Yapı geçmişine ve niteliğine saygılı bir biçimde yeniden işlevlendirilmiştir.

Ancak diğer önemli nokta, Bankside Santralinin çevresi ile beraber tasarlanmış olmasıdır. Çevresi ile beraber çöken Bankside Santrali yine çevresi ile beraber hayata geçirilmiş ve bu bölge yapılan sanat galerileri, kafeler, müze ve kütüphane gibi kültürel yapılarla canlandırılmıştır.

Aynı zamanda turistik amaçlarla havalanı ve çeşitli oteller yapılmış ikonik bir niteliği olan Millenium köprüsü ile eski Londra bağlanmıştır. Bölge, bugün Londra'nın en fazla ziyaretçi alan bölgelerinden biri durumuna gelmiştir.

Silahtarağa Elektrik Santrali ise Türkiye'den Bankside ile aynı durumda bir örnek olarak ele alınabilir. Osmanlı'nın ilk elektrik santrali olan yapı müstemilatı ile beraber Haliç kıyısına yapılmıştır. Gerek konumu gerekse kömür ihtiyacından ortaya çıkan ticari nedenlerle zamanla çevresinde fabrika ve atölyeler açılmaya başlamış, bunu konutlar takip etmiştir. 1950'li yıllara gelindiğinde başta Kazlıçeşme olmak üzere santral ve çevresi İstanbul'un en önemli sanayi merkezleri haline gelmiştir. Zamanla daha büyük santrallerin açılması ile Silahtarağa Santrali 1980 yılında devre dışı kalmıştır.

Silahtarağa Santrali atıl duruma düştükten sonra çevresindeki fabrika ve atölyelerde İstanbul'un başka bölgelerine taşınmış ve bu durum orada yaşayanları da etkilemiştir. 2000'li yıllara gelindiğinde santral ve çevresi sosyal ve ekonomik yönden eskisinden daha zayıf duruma düşmüştür. Sonrasında santral ve çevresinin bir kısmının Bilgi Üniversitesi'ne kampüs olarak kiralanması ile beraber, Silahtarağa Santralinin kalıntılarının yeniden işlevlendirilmesine karar verilmiştir. Bir kısmı çok kötü durumda olan yapılar eski durumlarına saygı gösterilerek yeniden restore edilmiş, strüktürleri yenilenerek cam ve çelik kullanımı ile yeniden işlevlendirilmiştir.

Mimari açıdan bakıldığında yapı kalıntılarının korunduğu üzerlerine eklenen modern malzemelerle eski yeni ilişkisi sağlandığı görülmektedir. Başta müze, galeri, kütüphane gibi kültür yapıları olarak işlevlendirilen binaların bir kısmı da otel ve yönetim binası olarak tasarlanmıştır. Santral İstanbul, terk edilmiş ve kullanılmayan Silahtarağa Elektrik Santralinin tarihi ve işlev değerine zarar vermeden yeniden işlevlendirmesi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ancak Silahtarağa Santralinin yeniden işlevlendirilmesi projesi esnasında ve sonrasında çevresi dikkate alınmamış proje sadece kampüs içine odaklanmıştır. Yani santral kendisi ile beraber büyüyen ve gelişen çevresinden kopartılarak tek başına düşünölmüştür.

Dünyada sanayileşme tarihi için çok önemli yapılar olan enerji santralleri gerek tarihi gerekse ikonik değere sahip, önemli dönem yapıları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu niteliklerine yıkımlarının zorluğu gibi etmenler de eklendiğinde yeniden işlevlendirilmeleri kaçınılmaz olabilmektedir. Yeniden işlevlendirme projelerinde, yapının tarihi ve ikonik önemleri göz önünde bulundurulmalı, yapıya saygı gösterilmelidir. Ancak sanayi yapıları ve bu kapsama giren enerji yapılarının çevreleri ile beraber geliştikleri ve kullanım dışı kaldıklarında bunun çevrelerine ekonomik ve sosyal yönden olumsuz etkiledikleri gerçeği de ön planda tutulmalıdır. Böylelikle bu yapıların yeniden işlevlendirilmeleri sırasında, daha önceden başlatmış oldukları çevrelerini sosyo-ekonomik biçimde etkilemelerinin işlevlendirilme sonrasında devam ederek başka bir boyuta taşınması gerekmektedir.

Kaynaklar

Aksoy, A. (2007). *Silahtarağa Elektrik Santrali 1910-2004*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kaşlı, B. (2009). *İstanbul'da Yeniden İşlevlendirilen Korumaya Değer Endüstri Yapıları Ve İç Mekan Müdahaleleri: Santral İstanbul Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

Archdaily. Erişim: 25/10/2013, <http://www.archdaily.com/429700/ad-classics-the-tate-modern-herzog-and-de-meuron/>

Archinform. Erişim: 25/10/2013, <http://eng.archinform.net/projekte/3867.htm>

Architravel. Erişim: 25/10/2013, <http://www.architravel.com/architravel/building/tate-modern/>

Arkitera. Erişim: 25/10/2013, v3.arkitera.com

Apartime. Erişim: 25/10/2013, <http://www.apartime.com/barcelona/london-attractions/the-london-docks-history.html>

Chipsnorice. Erişim: 25/10/2013, <http://chipsnorice.wordpress.com/2010/05/26/tate-modern-london>

Arolat, E. Erişim: 25/10/2013, <http://www.emrearolat.com>

Flickr. Erişim: 25/10/2013, <http://www.flickr.com/photos/beechlights/3653257965/>

İstanbul Kütüphaneleri. Erişim: 25/10/2013, <http://www.istanbulkutuphaneleri.org/bm.php?bmid=344&cmd=detail>

Landsecurities. Erişim: 25/10/2013, <http://www.landsecuritieslondon.com/properties/bankside-123>

Londra Dok Alanı Dönüşüm Projesi. Erişim: 25/10/2013, <http://www.planlama.org/new/plan-ornekleri/londra-dok-alani-donusum-projesi-dock-land.html>

Master of London. Erişim: 25/10/2013, http://masteroflondon.files.wordpress.com/2012/11/img_1276.jpg

Mcgill. Erişim: 25/10/2013, <http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2001/htian1/drm/precedents/tatepage.htm>

Santral İstanbul. Erişim: 25/10/2013, <http://www.santralistanbul.org/>

Sunzu. Erişim: 25/10/2013, <http://www.sunzu.com/company-adverts/john-s-company-346346-9524/bricks-battersea-powerstation-battersea-london-68648/>

Tate. Erişim: 25/10/2013, <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern>

Urban75. Erişim: 25/10/2013, <http://www.urban75.org/london/battersea-power-station.html>

Webbaviation. Erişim: 25/10/2013, http://www.webbaviation.co.uk/gallery/v/greater_london/Docklands/LondonDocklandsAir-cb32943.jpg.html

Wikipedia.Erişim: 25/10/2013, http://en.wikipedia.org/wiki/File:shibboleth_Tate_Modern.jpg

Yale. Erişim: 25/10/2013, <http://brst440.commons.yale.edu/2007/08/14/the-london-docklands-and-canary-wharf/>

Ek Kaynaklar

Bilge, C.(2007). "Sürdürülebilir Çevre ve Mimari Tasarım: Mimariye Eleştirel Bir Bakış". Yüksek lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Bürkan ,E. (2008). "Sanayileşme ve Sanayi Yapılarının Yeniden İşlevlendirilmesinin İstanbul'dan Örnekler Üzerinde Analizi". Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Dağlık, F. (2012). "Sanayi Yapıları Hakkında...". TMMOB Güney Mimarlık Dergisi, 8.24-25.

Köksal, G. (2012). "Endüstri Mirasını Koruma ve Yeniden Kullanım Yaklaşımı" TMMOB Güney Mimarlık Dergisi, 8. 18-23.

Özer, N.D. (2000). "Tate Modern Sanat Galerisi". İstanbul, Yapı Dergisi, 228, 17.

Tümer , S. (2003). "Kentsel Alanda İşlevini Yitirmiş Sanayi Tesislerinin Dönüştürülme Sürecine Yönelik bir Model". Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Sürdürülebilir Mekânlar Yaratmada Tasarım ve Planlamanın Rolü

The Role of 'Design and Planning'
in Sustainable Interior Spaces

Öğr.Gör. Selin Mutdoğan

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
selinse@hacettepe.edu.tr

Öz: Sürdürülebilir yapılar tasarlamak için doğaya, yapının yakın çevresine zarar veremeyecek, az enerji ve kaynak tüketecek ve kullanıcının psikolojik, fizyolojik ve mekânsal ihtiyacına cevap verecek niteliklere sahip uygulamalar, sistemler ve malzemeler kullanılması bir gereklilik olarak görülmektedir. Bu yaklaşım inşaat aşamasından başlayarak bitirme işlerine kadar devam etmekte yapı kullanılmaya başlandığında da kullanıcı memnuniyeti ile ilgili değerlendirme yapılmaktadır. Bütün bu süreçte yapının ömrünü uzatmak için farklı kullanıcılar ve değişen işlevlere cevap verecek iç mekânlar tasarlamak önemlidir. Bu niteliklere sahip iç mekânlar ancak tasarım ve planlama aşamasında hayata geçirilen sürdürülebilirlik kriterleri ile mümkündür. Makale kapsamında sürdürülebilir yapıların tasarım ve planlamadaki kriterleri olan mekânsal stratejiler, sosyo-kültürel faktörler, evrensel tasarım ve deprem alt başlıkları incelenerek bu kriterlerin uygulandığı örnekler üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sürdürülebilir Mimari, Tasarım, İç Mekân.

Abstract: To design sustainable buildings, should be considered systems, applications and materials that consume less energy, respect to nature and meet the user's psychological, physiological and spatial needs. This approach starting from the construction site and will continue to the finishing materials of interiors. It is important that to design interiors which respond different users needs and different functions to extend the lifetime of the building. Only way to achieve these kinds of interiors is to consider sustainable criteria at design and planning stage of the building. These criteria are spatial strategies, universal design, socio-cultural factors and earthquake. In this work, analyze these criteria of sustainable buildings with the selected examples.

Keywords: Sustainable Architecture, Design, Interior Space.

Sürdürülebilirlik Kavramı

Sürdürülebilirlik, 1970'den beri gittikçe önem kazanan bir kavramdır. Temel anlamda sürdürülebilirlik, günümüzde sosyal, ekonomik, politik ve çevresel uygulamaların gelecek nesilleri ne kadar düşündüğü ve bu uygulamaların gelecek kuşakların da iyi koşullarda yaşayabilmeleri için nasıl olmaları gerektiği ile ilgilidir. Sürdürülebilirlik çalışmaları çevresel araştırmalarla başlamış fakat zaman içinde sosyal ve kültürel bağlamdaki araştırmalarla bütüncül bir yaklaşıma ulaşmıştır (Perkins & Thorns, 1999, s. 49).

Bu araştırmalar sırasında sürdürülebilir kalkınma kavramı ortaya çıkmıştır. Her türlü sistemin süresiz olarak üretim yapabilmesinin ön koşulu olarak görünen sürdürülebilir kalkınma kavramı resmi kaynaklarda ilk defa 1987 yılında Brundtland Komisyonu olarak bilinen Dünya Çevre Komisyonunun 'Bizim Ortak Geleceğimiz' adlı raporunda kullanılmıştır. Bu toplantıda çevresel sorunların politik platformlarda tartışılması gerekliliği ortaya konmuş, 'Çevre' ve 'kalkınma' kelimeleri ilk defa birlikte kullanılmıştır. Brundtland Komisyonu'nun başkanı Gro Harlem Brundtland sürdürülebilir gelişimin tanımını 'Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılamasını engellemeden kendi ihtiyaçlarımızı karşılayabilmek' olarak yapmıştır (United Nations, 1987, s.10).

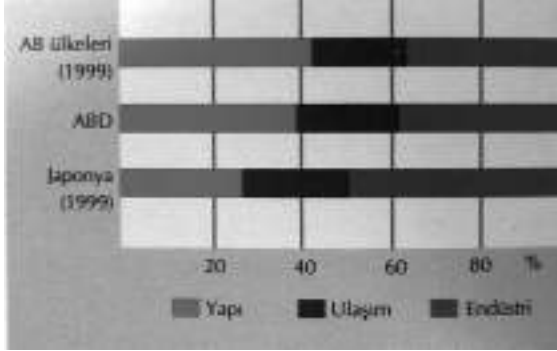
Aynı kaygıların dile getirildiği 1992 Rio Dünya Zirvesi'nde özellikle küresel ısınma, doğal kaynakların yok edilmesi ve ekosistemin hızla bozulması üzerinde durulmuş ve buradaki kaygılar ve tartışmalar 1997 yılında ortaya çıkan Kyoto Protokolüne zemin hazırlamıştır. Bu protokol kapsamında ozon tabakasına zarar veren sera gazlarının dünya çapında azaltılması öngörülmüştür. Bu yaklaşım arazi kullanımı, kentsel tasarım ve yapı tasarımı konusunda önemli kararlar alınmasını sağlamıştır (Mutdoğan & Wong, 2011, s. 241). Bundan sonra gerçekleştirilen toplantılar ve bu toplantılarda alınan kararlardan hiçbiri Kyoto Protokolü kadar kısıtlayıcı ve ülkelerin uymak zorunda olduğu bir yönetmelik haline gelememiştir.

Sürdürülebilir Mimarlık ve İç Mekânda Sürdürülebilirlik

Yapılı çevreler dünyanın ekolojik döngüsüne ciddi anlamda zarar vermektedir. Özellikle yoğun yapılaşma sonucu ortaya çıkan ısı adalarının yaşamsal etkileri, toprağın olumsuz anlamda yer ve hal değiştirmesi, yeni yerleşkeler aracılığıyla belirli bölgelerdeki kullanım yoğunluklarının ekolojik dengeleri bozacak oranda artması bu zararların en büyükleri arasında gelmektedir (Sev, 2009, s. 31; Yeang, 2006, s. 9). Yapı sektörüne bakıldığında ise üretim, taşıma, işletme, bakım-onarım ve yıkım faaliyetleri doğal çevre üzerinde olumsuz etki yaratmaktadır. Bu olumsuz etkilerin azaltılması için yapılı çevrenin yakın çevre, doğal çevre ve kullanıcılar üstündeki etkisi çok farklı açılardan incelenmektedir.

Ekolojik dengelerin bozulmasının yanı sıra dünya genelinde toplam enerji tüketiminin büyük bir kısmından da yapı sektörü sorumludur. Yapım faaliyetleri doğal kaynakların önemli bir kısmını tükettiği gibi, yapıların kullanım ve yıkım aşamasında da, enerji tüketimi sonucu çevresel zararlar oluşmaktadır. Yapı malzemelerinin üretim ve dağıtım sürecinde enerji kullanımı sonucu açığa çıkan zehirli gazlar ve katı atıklar çevre kirliliğine neden olmakta-

dır. Yapı malzemelerin yanlış seçimi sonucunda da iç mekânlarda oluşan kirlilik, ömrünü yaklaşık %70'ini kapalı mekânlarda geçiren insanların sağlığını tehdit etmekte ve üretkenlik düzeyini azaltmaktadır (Sev, 2009, s. 30, Winchip, 2007, s. 106-109). (Görsel 1).



Görsel 1. Dünya genelinde enerji tüketiminin sektörlere göre dağılımı. Sev, A. (2009) Sürdürülebilir Mimarlık. (30). YEM Yayınları, İstanbul.

“Sürdürülebilir mimarlık, içinde bulunduğu koşullarda ve varlığının her döneminde, gelecek nesilleri de dikkate alarak, yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanımına öncelik veren, çevreye duyarlı, enerjiyi, suyu, malzemeyi ve bulunduğu alanı etkin şekilde kullanan, insanların sağlık ve konforunu koruyan yapılar ortaya koyma faaliyetlerinin tümüdür”. (Sev, 2009, s. 31). Bu koşulların yerine getirilmesi için başta fosil yakıtların kullanılmaması, yapılarda tüketilen enerjinin, suyun ve kaynak kullanımının azaltılması gelmektedir. Ayrıca yapıların çevresiyle olan ilişkisi ve iç mekânların kullanıcıyla olan ilişkisi de o yapının uzun süre kullanılabilirliği için önemlidir.

Gündelik hayatımızın büyük bir bölümünün geçtiği iç mekânların tasarımı kullanıcısının konfor koşullarını yerine getirebilecek düzeyde ve sürdürülebilirlik kriterlerine uygun şekilde gerçekleşmelidir. Bunun için iç mekân çevre koşulları, iç mekânda tüketilen enerji, malzeme kullanımı, tasarım ve planlama gibi konuların üzerinde durulmalıdır. İç mekân çevre koşulları, kullanıcının konfor koşullarını etkileyen iç mekân hava kalitesi, gürültü, termal ve görsel konforun yerine getirilmesi için yapılması gerekenleri kapsamaktadır. İç mekânda istenilen konforun sağlanması için kullanılan HVAC sistemleri ve pasif ısıtma, soğutma sistemleri enerji tüketiminin ana nedenleridir. Bu sistemlerin en verimli şekilde ve optimum seviyede enerji tüketmesi için mekânın işlevine uygun tasarlanmış olması ve kullanıcı ihtiyaçlarının net bir şekilde belirlenmiş olması gereklidir. Sürdürülebilir özelliklere sahip iç mekânlarda kullanılan malzemelerin özellikleri ve yaşam döngüsü değerlendirmeleri de önemlidir. Kullanılan doğal malzemelerin ne kadar sürdürülebilir olduğu iyi araştırılmalı, mümkünse yeniden kullanıma uygun veya geri dönüşümü olan malzemeler tercih edilmelidir.

Ortaya çıkan atıkların yönetimi de önemli bir başlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Atıkların ayrıştırılması ve geri dönüşümünün sağlanması yapının çevreye verdiği zararı ve doğal

kaynak tüketimini azaltmaktadır. İç mekânların hem şimdiki hem de gelecekteki kullanıcılarının ihtiyaçlarına en iyi şekilde cevap verebilmesi ve sürdürülebilir özelliklere sahip olabilmesi için mutlaka tasarım ve planlama aşamalarında bütün bu özellikler dikkate alınmalı ayrıca kullanıcının kültürel özellikleri, evrensel tasarım ilkeleri ve doğal afetler gibi konularında gözden geçirilerek mekânlar yaratılması gerekmektedir (Mutdoğan, 2011, s. 135).

Sürdürülebilir Yapılar İçin Tasarım ve Planlama Kriterleri

Yapıların uzun yıllar farklı fonksiyonlar ve farklı kullanıcılar tarafından kullanılabilmesi, o yapının kullanım ömrünü uzatmaktadır. Bu yaklaşıma sahip bir yapı da ancak iç mekânlarının iyi tasarlanması ve yapının kullanım şeklinin iyi planlanmasıyla olabilmektedir.

Kullanım amacı ve gereksinimler dışında alanlara sahip, gereğinden daha büyük yapılar gereksiz miktarda enerji ve malzeme tüketimine neden olmaktadır. Kullanıcı sayısına göre çok küçük ya da çok büyük yapılarda ısıtma, soğutma, havalandırma sistemleri yetersiz olacak ya da etkin çalışmayacaktır. Yapıların kullanıcı sayısına ve kullanım amacına göre boyutlandırılması yapıların kullanım ömrünün uzun olması için en önemli koşullardan birisidir. Bu yöntemin doğru uygulanması uygun bir ihtiyaç programının belirlenmesine bağlıdır. Bu ihtiyaçların belirlenmesi bina sahibi ve kullanıcıların bugünkü ve gelecekteki gereksinimleri hesaba katılarak yapılmalıdır (Sev, 2009, s. 38-46).

“Konutların boyutlandırılması ve optimum bir metrekareye sahip olması için mutlaka mekânsal kullanımın iyi hesaplanması ve stratejilerin belirlenmesi gereklidir. Sürdürülebilir bir tasarım için mekânsal stratejiler bir zorunluluktur. Mekânsal stratejilerin oluşturulması tasarımcıdan kullanıcıya kadar herkesin bu sürece dahil olması ile gerçekleşir ve tasarımın yapıldığı günkü istekler ve ihtiyaçlar kadar gelecekte ortaya çıkacak ihtiyaçlara da cevap verebilecek nitelikte olmalıdır”. (Mutdoğan, 2011, s. 136). Winchip’in üstünde durduğu bu ihtiyaçlar kullanıcı sayısındaki ve çeşitliliğindeki değişimler, teknik altyapının değişimi ve ekonomik değişimlerdir (Görsel 2) (2007).

Mekânsal stratejilerin yanı sıra kullanıcının sosyo-kültürel özellikleri, evrensel tasarım ilkeleri ve deprem, yapı iç mekânlarının tasarım ve planlamasını etkileyen diğer önemli faktörlerdir (Mutdoğan, 2011, s. 138-140).

Sosyo-kültürel faktörler genel çerçevede kişinin var olduğu kültürün dünya görüşünü, değer ve normlarını, imge ve şemalarını, yaşam biçimlerini yansıtan bir anlatım aracıdır (Rapoport, 2001, s. 145-165). Her ne kadar konut dışındaki yapılarda sosyo-kültürel etkenler baskın şekilde ortaya çıkmasa da her yapının iç mekân tasarımında göz ardı edilmemesi gereken bir unsurdur.

Mekânı planlayarak maksimumda kullanımının sağlanması için;

- Gerçekleştirilecek aktivitelere göre mekânın büyüklüğü hesaplanmalı,
 - Gerçekleştirilecek aktiviteye en uygun mobilya düzenlemesi yapıldıktan sonra mekânın şekline ve büyüklüğüne karar verilmeli,
 - Mekândaki aktiviteler ve mobilyalar için ideal oranları belirtenmeli,
 - Duvarlarda verimli kullanım alanları oluşturulmalı,
 - Mekândaki nesne ve mobilya sayısı en aza indirilmeli,
 - Kapı, pencere ve diğer açıklıkların yerleri mobilya düzenlemesini, aktiviteyi ve dolaşımı destekleyici şekilde olmalı,
 - HVAC sistemi, priz ve elektrik düğmelerinin konumu mobilya düzenlemesini, aktiviteyi ve dolaşımı destekleyici şekilde olmalı,
 - Mekândaki dolu ve boş alanlar dengeli olmalı
 - Tipik mekân ölçüleri ve düzenlemesi yerine kullanıcının isteklerine göre mekânın büyüklüğü ve şekli belirlenmeli,
 - Kısıtlayıcı özelliği olmayan tavan ve zemin sistemleri tasarlanmalı,
 - İleride gerçekleştirilecek ve öngörülen değişiklikler dikkate alınarak tasarım gerçekleştirilmeli,
- Mekânda oluşturulan bölücü elemanlar ve duvarlar mobilya düzenlemesini, aktiviteleri, dolaşımı, günışığını, manzara yönünü, doğal havalandırmayı ve acil çıkışları destekleyici şekilde oluşturulmalı.

- Uzun ve kısa dönem depolama alanları belirlenmeli,
- Mobilyalar uygun büyüklüklerde olmalı,
- Küçük hacimler kaplayan mobilyalar tercih edilmeli,
- Tasarım elemanları ve belirlenen stratejiler yardımıyla mekânların küçüklük algısı hafifletilmeli,
- İleride gerçekleştirilecek teknoloji ve cihaz değişiklikleri dikkate alınarak tasarım gerçekleştirilmeli,

Birbirine entegre edilmiş mekânlar planlayarak maksimumda mekânların kullanımının sağlanması için;

- Geçiş alanları en aza indirilmeli,
- Koridorlar en aza indirilmeli,
- Dolaşım için en kısa yollar tasarlanmalı,
- Birçok fonksiyonun gerçekleştirilebileceği ortak alanlar tasarlanmalı,
- Odalarda manzara yönünde açıklıklar olmalı,
- Bölücü elemanlar ve duvarlar için alternatif metotlar denenmeli. Örneğin kot farklarının oluşturulması, farklı zemin malzemesinin kullanılması, tavan yüksekliklerinde farklılıklar yaratılması gibi...
- İhtiyaca ve kullanıcıya en uygun oda sayısı belirlenmeli,
- Çok amaçlı kullanılacak odalar tasarlanmalı,
- Güvenlik, ısısal konfor, ses yalıtımı, günışığı, manzara yönü ve doğal havalandırma dikkate alınarak tasarım gerçekleştirilmeli.

Görsel 2. Mekânsal stratejilerin prensipleri.

Kaynak: Winchip, S.M. (2007) Sustainable Design For Interior Environments. (146). Fairchild Publication Inc. New York.

Her toplumun kendine ait sosyo-kültürel sistemleri bulunmaktadır. Bu sistemler toplumlar da yaşayan insanlar tarafından yaratılmakta ve paylaşılmaktadır. Bireyin ve toplumun yapısal, sosyo-kültürel ve çevrenin fiziksel özellikleri mekân oluşumunu etkilemektedir. Bütün bu etkenler farklı mekânların oluşmasına neden olmaktadır. Mekânın özellikleri, var olduğu kültürün dünya görüşünü, değer ve normlarını, imge ve şemalarını ve yaşam biçimlerini yansıtabacaktır (Gür, 2000, s. 62-66, Rapoport, 2001, s. 145-165).

“Evrensel Tasarım” ilkeleri dikkate alınarak mekân tasarlanması o mekânın her kullanıcı için uygun koşullara sahip olduğu anlamına gelmektedir çünkü engelliler için yaşadıkları

çevre ve bu çevrelerin ulaşılabilir olması diğer insanlara kıyasla çok daha önemlidir. Bu nedenle, geleceğin mekânlarında, tasarımı oluşturan ölçütler her türlü bedensel özelliğe sahip insanlar düşünülerek, fiziksel gereksinimleri ve güvenliği dikkate alınarak belirlenip çözümlenmelidir (Kaleli, 2008, s. 128-134).

Mekânların tasarımında “deprem” faktörünün dikkate alınması, özellikle ülkemizin deprem kuşağı üstünde yer alması açısından gereklidir. Dünyada önemli deprem kuşaklarından birinin üzerinde yer alan Türkiye’de özellikle 19 Ağustos 1999 Marmara depremi sonrasında çok sıkı önlemler ve kararlar alınmış, yönetmelikler yürürlüğe girmiştir. Ölümün yapıların yıkılmasından dolayı olduğu gerçeğinden hareketle binalarda inşaat standartları yeniden belirlenmiştir. Dünyadaki en büyük depremlerin yaşandığı coğrafya olan Japonya’da, 1995 Kobe depremi sonrasında ölüm nedenleri araştırıldığında bina yıkımlarının yanı sıra iç mekânda kullanılan eşya ve mobilyaların da önemli bir paya sahip olduğu tespit edilmiştir. Japonya’da Japon Meteoroloji Ajansı (JMA) tarafından 1995 yılında yapılan araştırmaya göre, ölüm oranları nedenlere göre karşılaştırıldığında bina yıkımından ölen kişi sayısı toplam oranın %87,9 ile 4816’dır. Bunun yanında mobilya ve eşyaların devrilmesiyle ölen kişi sayısı 65 ile %1.2’dir. Ayrıca depremin çeşitli Richter ölçeklerine göre zararları da bina ve insanlar üzerinde farklı şekillerde meydana gelmektedir ve bu etkilerin başında mekândaki eşya ve donatı elemanlarının deprem sırasında insana verdiği zararlar gelmektedir (JMA, 2011). Demirarslan, depremlerde meydana gelecek hasarların ve ölümlerin en aza indirgenmesi için depreme dayanıklı özel tasarlanmış ve yalıtılmış mekânlar ile toplum bilincinin önemli olduğunu vurgulamış, depreme dayanıklı mekân tasarımında insan, işlev, eşya kullanımı, malzeme seçimi ve strüktür ilişkisinin bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir (Demirarslan, 2005, s. 728-737).

Uygulama Örnekleri

Sürdürülebilir mekânlar yaratmak için uygulanması gereken tasarım ve planlama kriterleri yapının kullanıcılarına dost, onun her türlü değişen ihtiyacına cevap vermesi ve yapının kullanım ömrünün artması bakımından önemlidir. Tasarım ve planlama kriterleri içinde bulunan mekânsal stratejiler, sosyo-kültürel veriler, evrensel tasarım ve deprem ana başlıklarının dünyada hayata geçirilmiş iyi örnekleri bulunmaktadır. Ele alınan örnekler aslında birçok açıdan sürdürülebilir yapı kriterlerini gerçekleştirmiş ve şu anda içinde yaşanan yapılarıdır.

Jean-mic Perrine tarafından tasarlanan Perrinepod prefabrike ev, deprem başta olmak üzere bütün doğal afetlere karşı dayanıklı olmasıyla öne çıkmaktadır. Strüktürel olarak özellikle deprem dayanıklılığı yanında enerji tüketimi ve malzeme kullanımıyla da sürdürülebilir kriterlere uygun tasarlanmıştır. Enerji üretimi için ısı pompası, güneş panelleri gibi sistemler kullanılmaktadır. Malzeme seçiminde uzun ömürlü malzemelerin kullanımına dikkat edilmiştir. İç mekânda kullanılan mobilya ve donatılarda tasarımı ve yaşam biçimini etkilemeyecek şekilde azaltılmış ve tasarlanan nişlerin içine monte edilen kapalı dolap sistemleriyle depremde kullanıcının dışarı çıkışını engelleyecek mobilyalar en aza indirgenmiştir (Inhabitat, 2013) (Görsel 3).



Görsel 3. Perrinepod evinden görüşler.

Perrine. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2013. perrine.com.au.

Lubiana'da (Slovenya) Ofis Arhitekti tarafından 2007 yılında inşa edilen apartman, 650 apartman dairesinin bulunduğu bir alanın kenarında yer almaktadır (Görsel 4). Balkonların ve renklerin düzenlenişiyle popüler video oyunu Tetris'i akla getirdiğinden bu adın verildiği apartmanda ön cephe hareketli bir otoyola bakmaktadır. Bu nedenle bütün balkonlar güneye bakan arka cepheye yerleştirilmiştir. 58 metre uzunluğunda ve 15 metre genişliğinde olan yapı dört katlıdır. Daireler yerleştirilirken kullanıcı gereksinimleri en üst seviyede tutulmuş ve iç mekânlar kullanıcı ve işlev değişiklikleri göz önünde tutularak esnek tasarlanmıştır (Duran, 2009, s. 104-112; Archdaily, 2013; Inhabitat, 2013).

Kanada'nın Montreal kentinde hayata geçirilen Benny Farm Projesi diğer iki örnekten farklı bir gelişim süreci izlemiştir. Bu bölge 1940'larda II. Dünya savaşından dönen askerler için konut alanı olarak inşa edilmiştir fakat zaman içinde burada yaşayanların vefat etmesi veya başka yerlere taşınmasıyla çöküntü alanı haline gelmiştir. 2002 yılında Canada Lands Company tarafından restorasyon kararı alınarak bu yerleşim alanı 'Green Energy Benny Farm' adıyla yeniden hayata geçirilmiştir. Restorasyonunu L'OEUF Architecture'in üstlendiği yerleşim yerinde 187 konut birimi sürdürülebilirlik kriterleri çerçevesinde tekrar konut olarak kullanılmaya başlanmıştır (Yılmaz, 2008, s. 73). Sürdürülebilir mahalle kavramı üstünde de durulan bu projede yenilenebilir enerji kaynaklarıyla enerji sağlanmaya çalışılmış, atık sular rehabilite edilerek tekrar kullanıma kazandırılmış ve restorasyon sırasında daha önceden kullanılmış malzemelerin yeni yapıların uygun yerlerinde kullanımına özen gösterilmiştir. İç mekânlarda evrensel tasarım kriterlerine dikkat edilmiş, apartman girişlerinde rampalar yapılmış, iç mekânlarda da fiziksel engellilerin ve yaşlıların kullanabileceği şekilde tasar-

lanmıştır (Holchim Foundation, 2013). İç mekân tasarımları oldukça sade olan Benny Farm konutlarında bu sadelik işlevsel olarak maksimumda kullanılmış ve değişen kullanıcı sayısı ve fonksiyonlara kolayca adapte edilebilecek esnek mekânlar yaratılmıştır (Görsel 5).



Görsel 4. Tetris Apartmanı (Lubiana) plan ve görünüşleri. Duran, S.C. (2009) Yüksek Yoğunluklu Konutlar: Büyük Şehirlerdeki Yeni Konut Eğilimleri. (104-112). YEM Yayın, İstanbul.



Görsel 5. Benny Farm yerleşkesinden görüntüler
Holcim Foundation. Erişim Tarihi: 21 Ekim 2013. <http://www.holcimfoundation.org/Article/greening-the-infrastructure-at-benny-farm-montreal-qc-canada>
Loeuf Architecture. Erişim Tarihi: 21 Ekim 2013
<http://www.loeuf.com/projects/benny-farm-green-energy-benny-farm/>.

Sonuç

Sürdürülebilir yapı tasarlamak için bulunduğu bölgedeki doğal çevreden, kullanıcının iç mekân konfor koşullarını yerine getirecek uygulamalara kadar çok geniş bir yelpazede tasarım kriterlerine dikkat edilmelidir. Sürdürülebilirlik her konuda olduğu gibi mimarlık ve iç mimarlık alanlarında da bütüncül yaklaşımla ele alınması gereken bir kavramdır. Bu anlayışla bakıldığında, yapıların tasarım ve planlama aşamasında bu başlıklara dikkat edilmesi aslında yapının her yönden bu kriterleri sağlama çabasında olduğunu göstermektedir. Ele alınan üç yapı örneğinde de incelenen ana başlık dışında bir çok konuda çevre ve kullanıcı dostu yaklaşımlar sergilenmiştir.

Sürdürülebilir yapılar ve bu yapıların oluşması için geliştirilen teknoloji ve sistemler oldukça yenidir. Bu sistemlerin daha iyi çalışabilmesi, kullanıcının konfor koşullarını tamamen yerine getirebilmesi için yapıların işletim sırasında belli aralıklarla değerlendirilmesi gereklidir. Benny farm yerleşkesinde evrensel tasarım uygulamaları gerçekten her türlü engellinin ihtiyacını karşılayıp karşılamaması veya Perrinepod evi'nde uygulanan mobilya ve donatı detaylarının deprem sırasında kullanıcıya zarar verip vermeyeceği ancak o yapılarda yaşayan insanların geri bildirimleriyle mümkündür. Bu nedenle tasarım ve planlamanın en önemli alt başlığı olarak kullanıcının geri bildirimleri ve uygulamalarla ilgili eleştirileridir. Her yapı için yapılan her eleştiri ve değerlendirme kullanılan sistemlerin daha iyiye gitmesine ve bu sayede sürdürülebilir yapılarda yaşayan insanların ihtiyaçlarının daha üst düzeyde karşılanmasına imkan tanıyacaktır.

Uygulama örnekleri detaylı bir şekilde değerlendirildiğinde, kullanıcılarının yaşam koşullarının iyileştirilmesi için çeşitli uygulamaların olduğu görülmektedir. Perrinepod örneğinde iç mekânda kullanılan mobilyalar azaltılmaya çalışılmış birçok depolama ünitesi nişlerin içine yapılmıştır bu yaklaşımda aslında kullanıcının çok daha ferah bir ortamda yaşamasına olanak vermiş, ihtiyaçlarına göre esnek ve değiştirilebilir mekânlar yaratılmıştır Mekânların arasındaki geçişlerin ve sınırların kesin olmaması yapının iç mekânlarının dinamik olmasını sağlamıştır. Tetrıs apartmanında iç mekânlar da olabildiğince az bölücü duvar kullanılmıştır. Bu da her mekânın istenilen işleve göre şekillendirilmesine olanak sağlamış ve istenilen mobilya ve donatıların kullanılmasına imkan tanımıştır. Kullanıcı ve işlev değişikliklerinde mekânlar değerini yitirmemiştir. Benny Farm ise kent ölçeğinden başlanarak ele alındığında, kentte var olan çöküntü alanının canlı ve yaşanan bir kent parçası haline getirmesi en önemli kazanç olarak görülmektedir. Bunun yanında özellikle engelli kullanıcıların düşünülmesi ve çevre düzenlemesinin doğaya iç içe olarak tasarlanması burada yaşlı nüfusun yoğunlaşmasına sebep olmuştur. Bu yaklaşım, kişilerin kullanışlı bir konut yanında yeni bir sosyal çevreye de sahip olmasını sağlamıştır.

Üç örnekte farklı coğrafi ve kültürel özelliklere ve farklı kullanıcı profillerine göre tasarlanmış olsa da hepsinin ortak noktası kullanıcı odaklı tasarımlara sahip olmasıdır. Özellikle konut tasarımında bu yaklaşım çok önemlidir. Konut kullanıcısıyla birlikte büyür ve yaşlanır. Eğer kullanıcısıyla birlikte değişen, gelişen ve kendini yenileyebilen iç mekânlar yaratılırsa, bu mekânların kullanım ömrü inşaatın kullanım ömrü ile aynı olur.

Yukarıda seçilen örnekler sürdürülebilir mekânların yaratılmasında bize yol gösterecek kriterlere dikkat çekmiş ve özellikle kullanıcı ile ilişki içinde olan mekânların daha yaşanır yerler olduğunu göstermiştir. Bu örneklerin işletim sistemlerinde bazı hatalar, çevre düzenlemelerinde ve mekân tasarımlarımda tam verimli kullanılmayan alanlar olmuştur fakat ileri de daha iyi örneklerin yapılması için zemin hazırlamışlardır.

Kaynakça

Archdaily. Erişim Tarihi: 21 Ekim 2013. <http://www.archdaily.com/3547/tetris-apartments-ofis-arhitekti/>.

Demirarslan, D. (2005). Türk ve Japon Konut İç Mekânlarında Depremsellik Açısından Konut ve Eşya Kullanım Alışkanlıklarının İrdelenmesi. Deprem Sempozyumu: 23-25 Mart 2005, Kocaeli: Bildiriler (s. 728-737).

Duran, S.C. (2009). *Yüksek Yoğunluklu Konutlar: Büyük Şehirlerdeki Yeni Konut Eğilimleri*. İstanbul: YEM Yayın.

Gür, Ş. Ö. (2000). Doğu Karadeniz Örneğinde Konut Kültürü. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Holcim Foundation. Erişim Tarihi: 21 Ekim 2013 <http://www.holcimfoundation.org/Article/greening-the-infrastructure-at-benny-farm-montreal-qc-canada>

Inhabitat. Erişim Tarihi: 10 Ekim 2013. <http://inhabitat.com/prefab-friday-perrinepod/perrinepod-prefab-housing-prefab-home-prefabricated-prefab-architecture-jean-mic-perrine-disaster-proof-design-earthquake-proof-housing/>

Japan Meteorological Agency (JMA). Erişim Tarihi: 15 Kasım 2008. <http://www.jma.go.jp>

Kaleli, E. (2008). Geleceğin Mekânlarında Engelliler ve Evrensel Tasarım Kavramına Bir Bakış. 1. Ulusal İç Mimarlık Sempozyumu: 22-24 Ekim 2008, İstanbul. Bildiriler (s.128-134). İstanbul: Oranj Matbaası.

Loeuf Architecture. Erişim Tarihi: 21 Ekim 2013 <http://www.loeuf.com/projects/benny-farm-green-energy-benny-farm/>

Mutdoğan, S. & Wong, T.C. (2011). *Towards Sustainable Architecture: The Transformation of the Built Environment*. (Ed. Tai-Chee Wong, Belinda Yuen). Eco-city Planning London: Springer; 239-260.

Mutdoğan, S. (2011) Çok Katlı Konut Yapılarında Sürdürülebilir İç Mekân Tasarım Kriterleri (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Perkins, H., Thorns, D.C., Field, M. (1999). *Urban Sustainability: an annotated Bibliography, House and Home Project*. England: Canterbury ve Lincoln Üniversiteleri.

Perrine. Erişim Tarihi: 20 Ekim 2013. perrine.com.au

Rapaport, A. (2001) *Theory, Culture and Housing*. Housing, Theory and Society vol:17, 145-165.

Sev, A. (2009). *Sürdürülebilir Mimarlık*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Yeang, K. (2006). *Ecodesign: A Manual for Ecological Design*. Great Britain: Wiley-Academy.

Winchip, S.M. (2007). *Sustainable Design for Interior Environments*. New York: Fairchild Publications, Inc.

United Nations. Erişim: 10 Eylül 2008, <http://www.un-documents.net/wced-ocf.htm>

Yılmaz, M. (2008). *Sustainable Housing Design Considerations For Turkey*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Grafik Tasarım Eğitiminin Geleceğine Bir Bakış

An Overview of the Future of Education in Graphic Design

Prof. Namık Kemal Sarıkavak

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
namiks@hacettepe.edu.tr

Öz: *Günden güne gelişen ve değişen teknolojiler sayesinde görsel iletişim günümüzde çok farklı bir aşamaya gelmiştir. Ülkemiz üniversitelerinde bu amaçla yapılan grafik tasarım eğitimi ise hali hazırda yerinde saymaktadır. Hâlbuki bu gelişim bazı akademisyenler tarafından kavranılmış, onlar tarafından lisans ve lisans-üstü eğitimi düzeyinde yeni açılımlar önerilmiştir.*

Bu makalenin amacı, durum tespiti yaptıktan sonra, görsel iletişim ya da grafik tasarımı ad-ları altında yürütölen lisans ve lisansüstü eğitiminde –teknolojideki gelişmeler ile gündelik yaşamın gereksinim duyduğu yeterlilikler üzerinden– geleceğe ilişkin önlemler almak için önerilerde bulunmaktır.

Anahtar Sözcükler: *Grafik Tasarım Eğitimi, Görsel İletişim, İletişim Tasarımı, Yeni Medya, Tasarım ve Gelecek.*

Abstract: *Nowadays, visual communication has reached to a very different stage with the help of the improvements in technology that is evolving day by day. Besides, the graphic design education in the universities of our country currently makes no progress. However, some academicians have comprehended this evolution, and suggested new expansions in the undergraduate and graduate education level.*

The purpose of this article is, after a current state detection, offering suggestions to take precautions – through the improvements of technology and the proficiencies that a daily life requires – for the future of the undergraduate and graduate education that is given by visual communication and graphic design departments.

Keywords: *Education of Graphic Design, Visual Communication, Communication Design, New Media, Design and Future.*

20. Yüzyıl çok boyutlu bir iletişim devriminin yaşandığı bir çağ olmuştur. Yüzyıl başında telefon, sinema ve radyonun bulunuşu, 2. Dünya Savaşı öncesi radar, telsiz iletişimi ve televizyon yayıncılığının başlaması ve asıl olarak savaş sonrası TV'nin ana medya olması Gutenberg'le başlayan basımcılık ve yayımcılığa yeni boyutlar kazandırır. Yine de bu yeni iletişim ortamları analog temeldedir. Ancak asıl sıçrama tüm medyanın dijitalleşmesi sayesinde olur.

Savaş sonrası bilgisayar teknolojisinin adım adım gelişimi ve 1980'lerde başlayan masaüstü yayıncılık dizgesi yaklaşık 530 yıldır süren klasik Gutenberg çağını kapatmış, **Adobe**'un yarattığı bir sayfa tanımlama dili olan **PostScript** çağını açmıştır (Pffnner, 2003, s. 15). 20. Yüzyılın son çeyreğinde henüz bir üretim aracı olan, real time ve **WYSIWYG** (*what you see is what you get*) özellikteki bilgisayar 21. Yüzyıla girerken üstelik nitelik değiştirmiş, 1970'lerde **PARC**'da (*Palo Alto Research Center*) başlayan ve 1990'larda **CERN**'de (*European Organization for Nuclear Research*) tamamlanan İnternet teknolojileri sayesinde dijital medya çağı başlamıştır.



Görsel 1. Adobe *PostScript*'in kökeni sayılan, John Warnock ve Martin Newell tarafından 1979'da *PARC*'da geliştirilen *JaM*'de Scott Kim tarafından programlanan sarmal kompozisyonda '*Infinity*' tasarımı. P. Pffnner. *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story*. (20). USA: Peachpit Press. (2003).

Bilgisayar artık sadece bir üretim aracı değil, aynı zamanda yepyeni bir iletişim ortamıdır. Artık kişisel, grupsal ya da kurumsal –fotoğraf albümleri, videolar ve müzikler gibi– içerik-

lerin paylaşılabilirdiği, multimedya içeriklerin hazırlanıp yayınlanabilirdiği ve herkesin kendi sitesinin çevrim içi erişime sunulabilirdiği bir ortam olarak, her yeni medya gibi, kendine özgü değerlerini geliştirmiş ve 1990'larda gelişen yeni medya teknolojisi ve donanımları sayesinde çeşitlenmiştir.

Günümüzde iletişim akıllı cep telefonları, dizüstü ve tablet bilgisayarlar üzerinde, *wireless* ya da *bluetoothe* teknolojisiyle, *CRT (Catod Ray Tube)*, *LCD (Liquid Crystal Display)* ya da *TFT* gibi eski görüntülük teknolojileri yerine dokunmatik, plasma ya da retina ekranlarda, neredeyse her yerdeki kapsama alanlarında, *3G* görüntülü yayınlara, yüksek yoğunluk ve çözünürlükteki HD yayın altyapısıyla, tablet üstü application'lar sayesinde kolaylaştırılmış erişimle, hareketli grafiklerle, etkileşimli arayüzlerde, *videolar*, *movie'ler*, *clip'ler*, *banner'lar*, *pop-up'lar*, özdevimli -otomatik- devreye giren kolaylaştırıcı uygulamalarla yürütülmektedir.



Görsel 2. Apple'ın retina gösterimli iPad'i; görüntüler üzerinde sadece dokunarak çarpıcı ve A6-X işlemcinin iki kat daha hızlı işlem gücü (www.apple.com).

1960'lardaki Yeni Reklamcılık (ya da New York Okulu) öncesi grafik ya da görsel iletişim ne kadar post-kübit, *streamline* ve soyut bir biçim diliyle nostaljik bir etki bıraktıysa, 1970'ler gibi geç-modern bir dönemde TV yayıncılığına geçebilen ülkemizdeki reklamcılık ürünleri de o derece nostaljik bir tada ve etkiye sahiptir. Tüm bunları dijital medya 1995 sonrasında değiştirmiş, özellikle 2000 sonrasında her alanda video ve animasyonu birleştirmiştir. Geçmişin temizlik ürünleri reklamlarında karakterize olan naif ama sahte ya da yapay görüntülerinin yerine, televizyonda artık kurgu, sürreal, *stop-motion*, *cut-out*, *3D efect'ler* içeren, video ve animasyonların harmanlandığı sanal reklamlar daha yaygın görülür olmaya başlamıştır.

Grafik iletişim elbette sadece reklam ya da reklamcılık değildir. Pazarlama biliminin bir alt dalı olarak reklamcılık tabii ki teknolojik gelişimden ve çağın modasından, anlayışından ya-

rarlanacaktır. Ancak grafik iletişim daha geniş bir alan olarak tüm toplumsal ya da küresel düzeyde görsel iletişimi kapsamaktadır.



Görsel 3. 1990'da piyasaya sunulan *Adobe Photoshop*, John Lund gibi birçok fotoğrafçıyı gelenek-selden yenilikçi, deneysel, mükemmel ve sayısal olana yönlendirdi. P. Pfiffner. *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story*. (240). USA: Peachpit Press. (2003).

Sümer'den bugüne uygarlığın en önemli ölçütü olan kent/şehir yaşantısının tüm çevresel unsurlarında ve ortamlarında grafik iletişim vardır. Günümüzde bildirişim panolarından yön levhalarına, *billboard*'lardan led ekranlara, *rool-up*'lardan kiosk, totem, raket ve çeşitli du-rak panoları gibi kent mobilyalarına değin metropolde ya da megapollerde tüm çevremiz görsel iletişim ve bildirişim öğeleriyle çevrili ve kuşatılmıştır. Gözümüz açık olduğu sürece maruz kaldığımız mesajları –ki geçmişte bunlar durağan ve sabit olup günümüzde her an değişken ve akar görüntülüdür– ve onların görsel sonuçlarını elbette öncelikle grafik tasarımcılar üretir ya da üretmesi gerekir. Ancak bunu tek başına değil, bir uzmanlar ekibiyle, bir takım oyunu içinde gerçekleştirir.

Bunun böyle olmasının gerektiği geç-modern dönemde –1960'lar ve 1970'lerde– an-laşılmış, olimpiyat oyunları için hazırlanan kurumsal kimlik çalışmalarında (1968 Mexico, 1972 Münih, 1976 Atlanta, 1980 Moskova vb.) bu takım oyunları uygulamaya geçirilmiştir. Süreç içinde, 1910'lardaki "ticari sanat" (*commerzial art*) terimi 1920'lerde "grafik sanatı"na (*graphic arts*), 1930'larda "grafik tasarım"a (*graphic design*) ve oradan da 1960'larda "görsel iletişim tasarımı"na (*visual communication design*) evrilmiştir.

Bilgisayar ortamındaki gelişim ise 1970'lerdeki "bilgisayar destekli tasarım" (*computer ai-ded design*) kavramından 1980'lerde "bilgisayar grafiği"ne (*computer graphics*), buradan 1990'lardaki "bilgisayar tasarımları"na (*computer designics*) evrilmiş, *PostScript* devrimi sonuçta "masaüstü yayıncılık"tan (*desktop publishing*) 1990'larda "çoklu ortam"a (*multi-media*), oradan da 2000'lere doğru "yeni ortam"a (*new media*) dönüşmüştür.

İşte tüm bu gelişmeler ve dönüşümler bugünün ve geleceğin grafik ya da görsel iletişim tasarımı eğitiminin de yeni gereksinimlerini ve bu yeni yaşam biçimlerine göre olmasını, yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Neredeyse masaüstü yayıncılıkla eş zamanlı olarak, ülke-

mizde de iletişim fakülteleri açılmış, ancak yetersiz altyapı açısından bu durum bazı makalelerle eleştirilmiştir (Bakınız: Ertep, 2007, s. 72-77). Bu gelişmeler önemlidir ama fakültelerin ancak 2000'lerden itibaren akademik açıdan yeterli kadrolara ulaştığı görülmektedir.



Görsel 4. *Times Square.* Kozmopolit bir şehir olan New York'un belirli kavşak ya da meydanlardaki led ekranlarda akar görüntüler sürekli bir iletişim borbardımanı yaratmaktadır (*Google Searc: Images; Times Square*).



Görsel 5. *Apple'in Macintosh Plus reklam afişi.* Masaüstü yayıncılığı başlatan *Apple* alışıl olunan işe *Macintosh Office* ile bir seçenek sunmaktadır. P. Pfiffner. *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story.* (35). USA: Peachpit Press. (2003).

Diğer yanda daha sonra açılan güzel sanatlar fakültelerindeki bölümlerin adı ya da tanımı ise o gün için artık yetersiz kalmış olan "grafik" başlığı altında değil, gelişmekte olan sürecin gereksindiği "görsel iletişim tasarımı" ya da "iletişim tasarımı" gibi başlıklar altında

olmuştur. Fakat onların da 2010'lara kadar sadece adlarındaki yenilikle yetindiği, genel olarak ve içerikleri itibarıyla eski müfredatları örnek alıp uyguladıkları görülmüştür. Bu konularda araştırma ve inceleme yapmış olan öğretim üyesi Hakan Ertep 2007 yılında "Kimliğini Arayan Bölüm: Görsel İletişim Tasarımı" başlığıyla ciddi bir makale yayınlamıştır.

Çağın gereksindiği yeni model, aslında grafik tasarım ile iletişim tasarımının bütünlüğünün kurulmasıyla, yani grafik bölümlerinde iletişim derslerinin, iletişim bölümlerinde ise görsel tasarım derslerinin programlarda içerilmesiyle oluşmaktadır. Çünkü "görsel bir 'iletişimde' bulunmak ... bir amblem, afiş, kitap gibi grafik tasarıma ait olarak bildiğimiz ürünleri tasarlamak olabileceği kadar, bir reklam yapmak, bir film çekmek veya bir video gösterisi yapmak da olabilir." (Ertep, 2007, s. 73) Bu noktada belirtilmelidir ki, bunu gerçekleştiren bazı okullar güncel kalmayı sağlamış, çağın gereksindiği "tasarımcı-insan"ı yetiştirmeyi başarmıştır. İletişim fakültelerinin sadece görsel tasarım dersleriyle yetinmeleri grafik iletişimde yeterli olmalarını sağlamamaktadır. Aynı şekilde grafik bölümlerinde iletişim derslerinin yer alması iletişimde bilimsel modeller oluşturma ya da iletişim stratejileri geliştirmede yetersiz kalabilmektedir. Çünkü ders vardır, ama örneğin bazı grafik bölümlerinde dersi uzmanı vermemektedir ve üstelik kimin verdiği bir önemi de, bir değeri de yoktur. Bu gibi, yeterli akademisyenin olmadığı ortamlarda, piyasada yetkinleşmiş uzmanlar eğitime destek verebilir. Ancak memur zihniyetli ya da kapasitesiz bazı öğretim görevlileri alanında yetkin uzman ve ustaların "ek öğretim görevlisi" olarak bile üniversitelerde dersler vermelerine bölüm kurullarında çoğunluk sağladıkları oylamalarla –ne yazık ki– engel olabilmektedir. Bu "çoğunlukçu" anlayış devlet üniversitelerinde böylelikle eğitimin kalitesinin hiç değilse artırılmasının önünü tıkaçabilmektedir.



Görsel 6. Adobe 1988'de *Illustrator* programını piyasaya sunar. Bu öykü panosu söz konusu vektörel çizim programının reklam kampanyası için önerileri sunmaktadır. P. Pfiffner. *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story.* (105). USA: Peachpit Press. (2003).

Her şeye rağmen teknolojik gelişmelerin ve değişimin farkına varanlar az da olsa iletişimden anlayan görsel tasarımcıların veya grafik tasarımdan anlayan iletişimcilerin yetişmesi-

ne de katkıda bulunmuştur. *Fakat tüm bunlar yeterli midir?* Çünkü günümüzde disiplinlerarası veya çoklu disiplinli eğitilmiş insanlara gereksinim vardır.

Birçok grafik bölümü halen artık demode olan Modern dönemin eğitim anlayışını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu nedenle, gerçekte sürekli değişim ve dönüşüm içinde olan birey ve toplumun iletişim gereksinimlerini kavrayabilecek nitelikte görsel-işitsel tasarımcılar yetiştirmede akademik bölümlerin yetersiz kaldığı gözlenmektedir. Bugün bu bölümler aslında iletişimde yaşanan teknolojik devrimin dayatması ile karşı karşıyadır. Bugün bir doktor veya mühendisin kullanması işinin doğası gereği olabilir ancak sadece kendini geliştirmek isteyen herhangi biri bile iletişim teknolojisinin son ürünlerini yeri geldiğinde bir tasarım okulu mezunundan çok daha etkin bir biçimde kullanabilmektedir. Buna rağmen grafik tasarım ya da görsel iletişim tasarımı bölümleri bu teknolojik dönüşüme hızlı bir biçimde ayak uyduramamaktadır. Çünkü teknoloji pahalı bir yatırımdır. Kişisel düzeyde bazı öğrenciler tedarik edebilseler de, kurumsal olarak eğitimde sunulması gereken teknolojik laboratuvarlar için eski üniversitelere yatırım neredeyse yapılmamaktadır. “Tren geçtikten sonra” yapılan donanım alımları ise eğitim kurumlarının toplumun önünde gitmesini, topluma öncülük etmesini engellemektedir. Ne yazık ki, üniversitelerimizde –ayakta ya da hayatta kalma çabası içindeki piyasalar kadar bile– hızlı, etkin ve atılgımlı olunamamaktadır.



Görsel 7. Apple'ın 2000'li yıllarda piyasaya sürdüğü yeni işletim dizgesi *MacOs-X* ile birlikte multimedia içerikleri görüntüleyebilmeyi sağlayan *QuickTime* genişletmesi hakkında bilgi (www.apple.com).

1995'lerden itibaren geleceğin iletişim biçim ve ortamının çoklu-ortam (*multimedia*) üzerinde olacağı donanım ve yazılım teknolojisi geliştiricilerinin kendi tanıtımlarının da temel dayanağını oluşturmuştur. Örneğin, *Apple* o dönem piyasaya sürdüğü yeni donanım ve yazılımların broşür, afiş vb. gibi tanıtım ürünleri ile reklam kampanyalarında, onların *multimedia* projeleri gerçekleştirebilmeye uygun olduğu üzerinde durmuştur. Hatırlanacağı üzere o dönemin televizyonlarında, “Yeşilçam'ın Afroditi” olarak anılan sinema oyuncusu Banu Alkan'ın rol aldığı “Bir sitem bile yok!” gibi alaysılmalı reklamlar sayesinde, internet ve web sitesi hizmetleri hakkında vurgulamalar yapılmaya başlanmış, 2000'lere girerken web sitesi tasarımında hızlı bir çoğalma ve gelişme yaşanmıştır.



Görsel 8a ve 8b. 1995'ten itibaren bir yanda *Microsoft*'un *Internet Explorer*'ı, diğer yanda *Apple*'ın *Netscape Navigator*'ı gibi 'browser'lar web siteleri ve web tasarımı arayüzlerine erişim sundular. N.K. Sarıkavak. *Sayısal Tipografi 1; Basımçılık ve Yayıncılıkta Aygıt, Donanım ve Yazılım Teknolojisinin Gelişimi*. (101). Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları. (2005).

Bu gelişmeleri eğitim ortamına uyarlamak isteyen yeni kurulmuş fakültelerde –İTÜ örneğinde olduğu gibi– multimedya tasarımı eğitimi amacıyla bölümler açılmıştır. Prof. Dr. Oğuzhan Özcan'ın başını çektiği bu ileri görüşlü yaklaşımla bir takım programlar geliştirilmiştir.

Prof. Dr. Özcan, 2002'de yayınlanan "*Teaching Interactive Media Design*" başlıklı ve daha sonraki (2008 ve 2010) diğer makaleleri ile bu alanın eğitim ve öğretim sorunlarına yönelmiş ve akılcı çözümler geliştirmiştir. "Etkileşimli Ortam Tasarımı Öğretimi" başlıklı makalesinin sonuç kısmında, makale yazarları, hazırladıkları müfredatın etkileşimli tasarım teorisi üzerinde ve onu tamamlayan yedi farklı alanda temellendirildiğini ifade eder. Bunlar: fotoğraf, film, desen (*drawing*), resimleme (*illustration*), tipografi, müzik ve bilgisayar programlama alanlarıdır.

Bu makale yazarlarına göre (o zamanda hali hazırdaki) geçerli program seçeneğinin daha önce sayılan yedi alanın her birinde öğrencilerin ayrı ayrı lisans uzmanlaşması ve etkileşimli tasarım lisansüstü programına katılması olduğu belirtilmektedir. Ancak yazarlar önceki programda ortaya konan eğitim-öğretim stratejisinin aslında en iyi yaklaşımı sunduğunu belirtmektedir.

2002'de yayınlanan söz konusu makalede, lisans eğitimini etkileşimli ortam tasarımında alan öğrencilerin lisansüstü eğitimde ise yukarıda belirtilen yedi alandan birinde eğitimlerini sürdürmeleri önerilmektedir. Ancak yine makale yazarları, YTÜ'ndeki gibi çoklu-disiplinli bir program boyunca ilerleyen öğrencilerin büyük bir çoklu-ortam üretiminde ya da işinde doğal olarak gereksinilecek bir takım çalışması çabası içerisinde katılımcı olacakları-

na inandıklarını da ifade etmektedir (Özcan, 2002, s. 170). 2003’de ise Özcan’ın “İnteraktif Media Tasarımında Temel Adımlar” adlı kitabı yayınlanır.



Görsel 9. Oğuzhan Özcan tarafından geliştirilen Etkileşimli Medya Tasarımı Programı, 1997’den itibaren İTÜ’de İletişim Tasarımı Bölümü’nde uygulanmıştır (*Interactive Media Design Program Curriculum*, Özcan, 2002, s. 169).



Görsel 10. Oğuzhan Özcan’ın, İş Bankası Kültür Yayınları’ndan çıkan, 2003’te basılan ‘İnteraktif Media Tasarımında Temel Adımlar’ başlıklı kitabının kapak görüntüsü.

“Etkileşimli Ortam Tasarımı Eğitiminde Kuralları Yıkma” başlıklı bir başka makalesinde, Özcan, makalenin esin kaynağının Lars von Trier’in “Five Obstructions” (Beş Kısıtlama) adlı filmi hakkındaki görüşleri olduğundan bahseder. Makalede, etkileşimli ortam tasarımı eğitiminde sınırsız bir tasarım olanağından daha ziyade, sınırlama ya da kısıtlamaların daha yaratıcı ve yenilikçi sonuçlar almalarını sağladığını kanıtlamaya çalışır (Özcan-Yantaç-O’Neil, 2010, s. 116).

Özcan’ın öncelikle etkileşimli ortam tasarımcısı yetiştiren bir lisans programını savunduğu, ancak sadece lisans eğitimiyle yetinilmemesi gerektiği ve ilgili disiplinlerde kişilerin uzmanlaşmasının önemli olduğu konularındaki görüşlerinin yanı sıra, eğitim ve öğretimde –halen sürmekte olan teknolojik gelişmelere paralel olarak– çağın gerektirdiği yetenekleri öğrencilere kazandırmak için ifade ettiği düşüncesinden hareket edilecek olursa, öğrencilerle birlikte işlenecek projelerin belirli sorunları çözmeye yönelik olarak düşünülmesi ve de bir takım sınırlamaları içermesi gerektiği ortaya çıkar. Çünkü yenilikçi ve yaratıcı çözümler ancak böylelikle elde edilebilecektir.



Görsel 11. Adobe’un PostScript teknolojisi üzerinde temellendirdiği, Picasso kod adlı çizim programının 1987 başındaki denemesini sanatçı Ron Chan de yapar. P. Pfiffner. Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story. (92). USA: Peachpit Press. (2003).

Son yıllarda ticari kuruluşlara web sitesi yaptırma zorunluluğu getirilmesi de multimedya içerikli grafik tasarım uygulamalarının yaygınlaşmasını teşvik etmiştir. Artık ticari kuruluşlar tanıtımlarını internet üzerindeki sanal ortamda yapmaya yönelmiştir. Bu gelişmeler iş ve ticaret dünyasının istihdam etmek istediği kişilerden beklentilerini ve aradıkları özellikleri

değiştirmiş, bu durum piyasanın dinamik yapısına öngörülerıyla hızlı bir biçimde ayak uyduramayan yükseköğretimdeki nitelik sorunlarını toplumun gündemine taşımıştır.

Günümüzde, mesleki –profesyonel– açıdan görsel iletişimle ilgili resmi ya da ticari, özel ya da tüzel kuruluşlarda çalışmak üzere yetiştirilecek üniversite mezunlarından beklentiler masaüstü yayıncılık öncesine göre neredeyse tamamen değişmiş görünmektedir. TEPAV'ın 2007'deki "Türkiye'de Yüksek Öğretim ve İş Piyasası" raporunda belirtildiği üzere, DPT'nin 2007 verilerine göre üniversitelerin programları ile iş dünyasının gereksinimleri birbirinin taleplerini karşılamaktan uzaktır (WorldBank, 2007, s. 17). Bu rapora göre, iş dünyasının bir üniversite mezununda aradığı beceriler ya da yetenekler ile ülkemizdeki yükseköğretim kurumlarında öğretilen beceriler arasında ciddi bir uyumsuzluk bulunmaktadır. Hâlbuki akılcı planlama gelişme ve ilerlemenin temel ilkesidir.



Görsel 12. Adobe, *Illustrator*'ı piyasaya sürdükten sonra geleneksel yöntemle çalışan ressam ve illüstratörleri ikna etmek için kampüse davet eder ve bir çalıştay yapar. P. Pfiffner. *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story.* (100). USA: Peachpit Press. (2003).

Örneğin iş dünyasının bir üniversite mezunundan beklentileri şöyledir:

1. Dil bilgisi; ağırlıklı İngilizce ya da şirketin iş yaptığı yabancı ülke lisansı gibi,
2. İleri düzey bilgisayar beceriler; sadece bilgisayar okur-yazarlığı artık yetersiz görülmektedir, mesleki açıdan ilgili programlar veya uygulamaları işletebilme becerisi gibi,
3. Analitik düşünme becerisi; olaylar ve olgular arasındaki ilişkileri kurma ve anlama ve

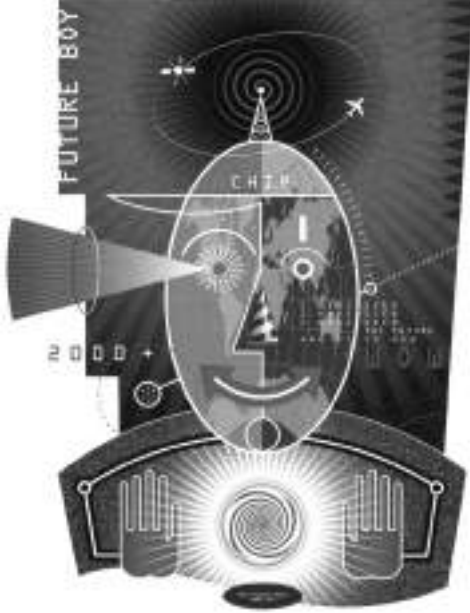
sonuçları başka bir duruma uyarlayabilme gibi,

4. Sosyal beceriler; arkadaş grupları kurabilme, kültürel-sportif etkinlikler yapma becerisi, toplumsal yaşama ya da yeni durumlara uyum ve etkileşim becerileri gibi,

5. İletişim becerileri; kendi konusunu sunabilme, aktarabilme, ikna edebilme ve takım çalışması yapabilme gibi,

6. Deneyim; mesleki tecrübe ve alanındaki uygulama pratiği becerisi.

Yani: **Future Boy...**



Görsel 13: Future Boy. Tasarımcı Louis Fishauf kendi tasarımları için illüstratörlerle çalışmaya alışkındır, ancak *Adobe'un Illustrator* programıyla karşılaşınca her şey değişir. P. Pfiffner. *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story.* (166). USA: Peachpit Press. (2003).

TEPAV raporlarındaki tespitler günümüz ve geleceğe ilişkin eğitim-öğretim programlarımızı nasıl yapmamız gerektiği konusunda bize rehber olmak zorundadır. (Güzel sanatlar, grafik, görsel iletişim gibi alanlara yönelik eğitim ve öğretim programları üzerine üniversitelerin ve enstitülerin lisansüstü tez vb. yayınlarında veya eğitim alanındaki –kitap, dergi vb.– diğer yayınlarda araştırıldığı, karşılaştırıldığı ve incelenerek belirli sonuçlara ulaşıldığı için, bu makalede yapılmış olanları yinelenememek amacıyla bu incelemeye girilmemektedir. Bu ayrıntıyı merak edenler, elbette, ilgili verileri ve araştırmaları bulup inceleyebilir). Eğitim programlarının ilke, amaç, hedef ve sonuçları ile yaşamın akışı arasında tutarlı ve akılcı bir korelasyon kurulmak zorundadır. Aksi takdirde ülkesine ve toplumuna öncülük etmesi gereken eğitim kurumları piyasanın dinamik işleyişine bile yetişemeyecek, akılcı, bilimsel, çağdaş, öncü, lider, buluşçu-yenilikçi (*innovative*) ve istihdam yaratıcı olamayacaktır.

Kısaca, grafik tasarım –özünde- bir görsel iletişim biçimidir. Bu iletişim görsel öğeler, içerikler, mesajlar ya da iletiler aracılığıyla sağlanır. İletişimin gerçekleşmesi ise, farklı grafik ürünlere dönüştürülebilir söz konusu mesajın (ister analogik, isterse günümüzdeki gibi sayısal) baskı ya da görüntüleme yöntemleriyle çoğaltılmasına bağlıdır. Mesajın hedef kitleye aktarılabilmesi için, grafik iletişim ve üretim görsel iletişim ve çoğaltım teknolojilerine temelden bağlıdır. İşte iletilerin işlendiği, paylaşıldığı ve aktarıldığı bu ortamlar ise iletişim kanallarıdır.



Görsel 14. Adobe, web ortamında güvenli belge aktarımını sağlamak için 1992'den itibaren aşamalı olarak PDF'i ve Acrobat'ı geliştirir. 1992'de Adobe'un masaüstü grubu için ürün geliştirmede yönetici Sarah Rosenbaum Acrobat takımında çalışmaktadır. P. Pfiffner. Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story. (197). USA: Peachpit Press. (2003).

Görsel iletişimin en temel ortamları, kanalları (yani görsel kayıt, bellek ve sunum ortamları) başlangıçta çivi yazılı tabletler, kutsal mezar hiyeroglifleri ve anıtsal yazıtlar ve kazımlar iken, papirüste yazılan ölümler kitaplarından parşömendeki kutsal metinlere, *codex*'lerden el yazma eserlere (*manuscript*), 15. ve 16. yüzyılın basılmış kitaplarından (*incunabula*) 17. ve 18. yüzyılın gazeteleri ve el ilanlarına, 19. yüzyıl reklam sayfalarından 20. yüzyıldaki afişlere ve billboardlara kadar baskı yöntemiyle çoğaltılan tüm grafik ürünlerin yanı sıra Modern çağın televizyon yayıncılığına, videoya ve oradan da yakın geçmişteki masaüstü yayıncılık

dizgelerine, günümüzde ise *Internet, Bluetooth, WiFi* ve *3G* sayesinde taşınabilir (*mobil*) dizüstü (*laptop*) ve tablet bilgisayarlardan cep telefonlarına değin oldukça çeşitlenmiştir. Bu nedenle grafik tasarım, görsel iletişim ya da iletişim tasarımı gibi bölümler için iletişim teknolojisinin en yeni ürünleri bir eğitim yatırımı olarak, sürekli güncellenen bir biçimde yapılmalıdır. Çünkü artık söz konusu bölümlere ilerdeki yıllarda gelecek öğrenci profili, ilk öğretim çağında “Fatih Projesi” gibi ülke geneline yaygınlaştırılmaya çalışılan bir öğretim anlayışı sayesinde teknolojiyi etkin ve üretken kullanabilen bir neslin temsilcileri olacaktır.



Görsel 15. Tablet bilgisayar pazarında sadece *iPad* yoktur. *Android* işletim dizgesi üzerinde çalışan birçok *PC* tablet vardır. *Samsung* da bu pazarda iddialı ürünler geliştirmektedir. *Microsoft Office 8* işletim dizgesinde masaüstü görüntüsü (*Google Search: tablet pc*).

Bu nedenle asistanlarından en deneyimli öğretim üyelerine değin tüm akademisyenler güncel ve geleceğin teknolojik ortamında inceleme, araştırma, uygulama, değerlendirme yapabilmeli, etkileşimli iletişim projelerini disiplinler arası bir işbirliğiyle yeni medya ürünleri ya da ortamları üzerinde *Web3*'ün değişken (*responsive*) tasarım gereklerine uygun gerçekleştirebilmeli ve öğrencilere bu teknolojik ortamların sunulduğu atölyelerde uygulamalar yapma fırsatı verilmelidir.

Çünkü reklam ajansları ya da iletişimden sorumlu özel ya da resmi kurumlardan beklentiler artmış ve çeşitlenmiştir. Günümüz ajansları, marka yönetiminin yanı sıra tüm iletişim kanallarıyla çalışarak, Halkla İlişkiler (*PR*) desteği alarak-vererek, reklam yaratıcıları çalıştırarak, baskı ve kataloglar üreterek, *multimedia* ve web içerikleri oluşturarak, outdoor, sosyal medya yönetimi, kamu spotu ya da *TV*'de reklam filmi ve de çeşitli prodüksiyon işlerini profesyonellerle yürüterek piyasanın farklılaşan istemlerini karşılamak zorundadır. Ankara'da uzun yıllardır grafik ve görsel iletişim tasarımı çözümleri geliştiren *Rekmay*'ın ortaklarından, üstad Murat Dorkip'in ifadesiyle: “Ajanslar, işte bu nedenle, günümüzde bir yanda bir fikri ilgili teknolojiyi kullanarak gerçekleştirebilmek için ‘operative designer’lara (ister piksel, ister vektörel; ister *2D layout* isterse *3D animation* veya *4D multimedia* grafik

programları etkin ve yaratıcı kullanabilenler yeteneklere); düşünebilen, gözlem yapabilen ve önermelerin kalitesini denetleyebilen '*creative director*'lere (yaratıcı yönetmenlere) ve reklam metni, görsel tarz ya da grafik dilin seçimini yapabilecek '*art director*'lere (sanat yönetmenlerine) gereksinim duymaktadır."

Grafik, Grafik Tasarım, Görsel İletişim Tasarımı ya da İletişim Tasarımı gibi adlarla tanımlansa da, üniversitelerin güzel sanatlar, sanat ve tasarım ya da benzer adlar altındaki fakültelerinde, lisans düzeyinde sürdürülen bu eğitim-öğretim alanında "**Ne yapılmalı?"** sorusunun yanıtı günümüzde artık çok açıktır. İlkesel olarak yapılması gerekenler şöyle sıralanabilir:

1. Grafik tasarım ya da görsel iletişim tasarımı -tarihsel olarak da, ontolojik olarak da- teknolojiye temelden (göbekten) bağlıdır. Bu nedenle teknoloji üzerinde –ama gelişim ve değişime ayak uydurabilen- bir eğitim-öğretim programı yapılandırılmaktadır.



Görsel 16. Retina ekranlı iPad Mini. Artık dünya ile web iletişimi avuç içine sığan bilgisayarlarla her yerde ve her an mümkün hale geldi (Google Search; iPad Mini).

2. Basım çoğaltım teknikleri artık sayısal ortama taşınmış, masaüstü yayıncılık sonrası herkes kendi basım ve çoğaltım gereksinimini karşılayabilecek yazılım ve donanıma sahip olmuştur. 2000 sonrasında basım ve çoğaltımı kişiselleştirebilen gelişmiş dijital baskı teknolojileri nedeniyle, yüksek tirajlı veya kitlesel miktarda basılı ürün ihtiyacı dışında, *analogik* ve *konvansiyonel* teknolojilerle basımcılık ve yayıncılık temelinde bir öğretim programına ihtiyaç kalmamıştır. Bugün gereksinilen ise e-kitap, e-dergi, e-gazete, e-bülten yapımını sağlayacak bilgilerin paylaşıldığı e-yayıncılık programları hakkındaki e-eğitimidir.

3. Son yıllarda hareketli grafiklere gereksinim artmış ve internetle birlikte -basitten karmaşığa *gif* uygulamalar, *banner* ve bant reklamlar, dikkat çekiciler ve çeldiriciler- her türlü video ve animasyon uygulamaları ya da karışık teknik –kombine– uygulamalar görsel iletişimin her alanında ve ortamında durağan görüntünün yerini almıştır. Bu nedenle eğitim ve öğretim müfredatı iki boyutlu (2B) görüntü temelini-

den üç boyutlu (3B), dört ya da çok boyutlu –multimedya nitelikli– metin, görüntü ve ses işleme ve düzenlemeye dayandırılmalıdır.



Görsel 17. Web siteleri *multimedya* içerik sunan ilk ortamlardı. 2000 sonrasında özellikle ticari kurumlar için web içeriği hazırlamak ve sunmak bir zorunluluk haline geldi (*Communication Arts 5* ve 6 CD'leri).

4. Yeni nesil teknolojiler için etkileşimli içerik; web sitesi, arayüz tasarımı, oyun tasarımı, eğlendiriciler, eğitici uygulamalar, kullanıcı dostu kolaylaştırıcılar, hazır ve yararlı uygulamalar vb. gibi olgular ve öğeler mobil ortamlarda artık kullanımda ve dolaşımdadır. “Yeni medya” olarak adlandırılan –yüksek çözünürlü (hi-res) dokunmatik plasma ve retina ekranlı; *smart*, *wireless*, *bluetooth*, *WiFi* ve *3G* gibi veri aktarım teknolojilerine uyumlu; dizüstü (*laptop*) ve tablet bilgisayar ile akıllı cep telefonlarını içeren– bu taşınabilir ortamlara yönelik yeni ve yaratıcı görsel iletişim çözümlerine gereksinim vardır.

Bu nedenle *Web3* temelinde farklı ortamın –piksel ölçüsü, dikey-yatay tutuluşu, ekran çözünürlüğü ve dokunmatik özellikler vb. gibi– fiziksel özelliklerine göre uyumlulaştırılmış (*responsive*) ve değişken (bukalemun) tasarımların yapım ve üretim süreçlerinin eğitim ve öğretimde ele alınması ve buna göre yeniden ve birden çok; farklı ihtiyaçlara göre, lisans programlaşmasının yapılması gerekmektedir.

5. Sanat ve tasarım eğitimi (basic design) grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı ya da etkileşim tasarımı gibi adlar altındaki lisans programlarının ne kadar ayrılmaz bir parçası ise, bildirişim yöntemleri, iletişim ilkeleri, iletişim stratejileri, görsel kültür, kurumsal kimlik, kurumsal strateji, marka yönetimi vb. dersler veya içerikler de bir o kadar bu eğitim ve öğretimi bütüncü uzmanlık konularıdır. Günümüzde iletişim ve grafik ya da görsel iletişim bölüm uzmanlarının çok daha fazla işbirliği yapması gerekmektedir.



Görsel 18. *Apple'ın WiFi özelliğini sunan iPad'i. WiFi, ev ve işyeri dışında binlerce servis noktasında kablosuz bağlantılabilen, hızlı ve güvenli geniş bant internet erişim hizmetidir (Google Search; iPad, WiFi).*

6. Günümüzün iletişim beklentileri neredeyse tamamen hem kitlesel hem de kişisel nitelikleri içermektedir. Bundan dolayı görsel iletişimlerde “değişken” ama “sürdürülebilir,” “uyumlu” ama “özel” kavramları uzlaştırılmak durumundadır. Bunu sağlayabilmek için bilgisayar ve yazılım mühendisliği alanında kendi bilgi ve becerilerini geliştirmek isteyenlere (*minimal* miktarda ya da temel düzeyde de olsa) seçmeli olarak bu eğitimlerin sunulabilmesi gerekir.



Görsel 19a ve 19b. Onlarca, yüzlerce ya da binlerce uygulamanın indirilebildiği ve elektronik yayının izlenebildiği, *Apple* ve *Samsung*'ün mobil, WiFi, bluetooth teknolojili tablet bilgisayarları (*Google Search; tablet pc*).

Artık, örneğin, yayın grafiği dersi elektronik ya da e-yayıncılık (*e-publishing*) üzerine uygulama, program vb. gibi yazılım ve donanımlarda, e-yayıncılık ürünlerini gerçekleştirmek üzere; fotoğraf dersi e-photo ve sayısal görüntüleme teknolojileri olarak 3D görüntü birleştirmelerini, *high dynamic range imaging (HDRI)* olarak 360 derecelik yeni fotografik görüntüleme, interaktif panorama ya da sanal gezinti tekniklerini, yatay doğrusal olduğu kadar dairesel panoramik görüntülemeleri, minyatür fotoğraf denilen *tilt-shift* tekniğini, etkileşimli sayısal görüntüleme teknoloji sunumunu (*IDITD: interactive digital imaging technology display*), video ya da *projecting mapping* ve benzeri ışınal aktarım (*projeksiyon*) tekniklerini içermelidir.

Grafik ya da görsel iletişimin en temel unsurları olan abecelerin etkin, işlevsel ve estetik kullanımının öğrenildiği yazı ve tipografi dersleri de artık eskisi gibi yürütülemez. Bu dersler sayısal kaligrafi, sayısal tipografi, kinetik tipografi gibi –aslında hareketli grafik ürünlerinin tamamlayıcıları ya da asıl oluşturucuları olarak– video ve çeşitli 3B animasyon teknikleriyle etkin bir biçimde kullanılacak bir anlayışla yürütülmeli ve öğrenciye sunulmalıdır.



Görsel 20. 2003 yılında yayında olan Mercedes'in etkileşimli web tasarımında, *High Dynamic Range Imaging* teknolojiyle hazırlanmış bir otomobil içi sanal dolaşımı arayüzü (*Communication Arts 5* ve *6* CD'leri).

Üstelik ister temel sanat, isterse temel tasarım (*basic design*) densin, bu "temel" dersler bile hiç değilse bundan böyle bilgisayar ortamında yürütülmeli, 3. ve 4. Sınıflarda video-grafi, animasyon, web tasarımı, e-yayıncılık (e-kitap, e-sürelili yayın, e-makale, e-gazete vb.), etkileşim tasarımı, bilgi(lendirme) grafiği (*infographic*), iletişim tasarımı, iletişim yönetimi, bildirişim ve iletişim stratejileri, kurumsal strateji, kurumsal kimlik yönetimi, telif hakları ve yeni medya etiği, e-reklamcılık, e-oyun tasarımı, e-sunum tasarımı ve benzeri dersler öğrenciye sunulmalı, bugünün ve geleceğin gereksindiği strateji geliştirebilen, veri toplayıp analiz edebilen ve değerlendirme yapabilen ve günümüzün yeni medyasına uygun değişkenliğe göre esnek ve sürdürülebilir görsel tasarımlar yapabilen nesiller yetiştirilmelidir.



Görsel 21. Robotlar filmi için afiş. Animasyonda, robotlar dünyasında genç ve idealist bir buluşçunun kendi ilham veren şirketine katılması amacıyla büyük şehre seyahati ve başından geçen olaylar yarı dramatik yarı eğlenceli bir biçimde ele alınmaktadır (*Google Search; robots*).

Kaynakça

Özcan, O., Akarun, L. (2002). "Teaching Interactive Media Design," *International Journal of Technology and Design Education* 19, 161–171, Kluwer Academic Publishers. Printed in the Netherlands.

Özcan, O. (2003). *İnteraktif Medya Tasarımında Temel Adımlar*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Pfiffner, P. (2003). *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story*, USA: Peachpit Press.

Ertep, H. (2007). "Kimliğini Arayan Bölüm: Görsel İletişim Tasarımı," *Grafik Tasarım Dergisi*, Haziran, 9, s. 72-77.

Report No. 39674 – TU (June 2007) Turkey – Higher Education Policy Study, "Volume I: Strategic Directions for Higher Education in Turkey," *Human Development Sector Unit Europe and Central Asia Region*, Document of the World Bank.

Özcan, O., Yantaç, A.E. & Mary Lou O'Neil (2009). "Breaking the Rules in Interactive Media Design Education, *Digital Creativity*," 20:1-2.

Görüntüler Kaynakçası

Communication Arts 5 ve 6 CD'leri, Communication Arts Annuals, RotoVision, Watson-Guptill, 1999-2000, USA.

Google Search: Images; iPad, mini, wifi; tablet pc; robots etc, 2013.

Pfiffner, P. (2003). *Inside the Publishing Revolution; the Adobe Story*, USA: Peachpit Press.

Sarıkavak, N.K. (2005). *Sayısal Tipografi 1; Basımcılık ve Yayıncılıkta Aygıt, Donanım ve Yazılım Teknolojisinin Gelişimi*. Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

Okul Öncesi Eğitim, "Anaokulu Mimarisi" Oluşumu ve Tarihsel Gelişim Süreci

Preschool Education, Formation and Historical Development Process of "Kindergarten Architecture"

Öğr.Gör.Dr. Meryem Yalçın

TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
myalcin@etu.edu.tr

Öz: Okul öncesi eğitim, çocukların toplumsal yaşamda sağlıklı bireyler olarak rol alabilmeleri için gerekli bilgi, beceri ve bakış açısını elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine yardım eden sistemli ve planlı bir süreçtir. Okul öncesi eğitim yapılarının, "Mimarisi"nin tarihsel sürecini konu eden çalışmalar, pedagojik incelemelere göre oldukça kısıtlıdır. Doğayla uyumlu, okulöncesi eğitim yapılarının, mekansal özelliklerinin ideal koşullarda çocukların hizmetine sunulması, bahsi geçen kavramsal öğelerin, alt bileşenlerin; mekan kurgusuna yön veren kuramsal, pedagojik öğelerin ve sosyal olguların günümüze kaynak teşkil etmesi açısından ele alınmıştır. Bu kapsamda çalışma, anaokulu mimarisinin oluşumunda öne çıkan ve/veya okul öncesi eğitim teorisyenleri, mimarları ve tarihsel olaylar/dönemler olmak üzere başlıklar altında kavramsal, fonksiyonel ve biçimsel yansımalarının etkisi ve gelişimi açısından irdelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Anaokulu Mimarisi, Tarihsel Süreç, Mekansal Gelişim, Okul Öncesi Eğitim.

Abstract: Preschool education is a systematic and planned process enabling children to be healthy individuals by providing necessary knowledge, skills and perspectives and accomplishment of improvement in their role of social development. In comparison with the pedagogical reviews, studies regarding the subject of historical process of Pre-school "architecture" are very limited. Therefore, conceptual elements and sub-components, shaping the typology of theoretical, pedagogical, and social elements creating children ideal spatial characteristics in the preschool education structures that constitute a resource in terms of the present cases are discussed. In this context this study, kindergarten architecture prominent in the formation and / or pre-school education theorists, architects and

historical events / periods under headings including conceptual, functional and formal implications are examined in terms of impact and development.

Keywords: *Preschool Architecture, Historical Process, Spatial Development, Preschool Education.*

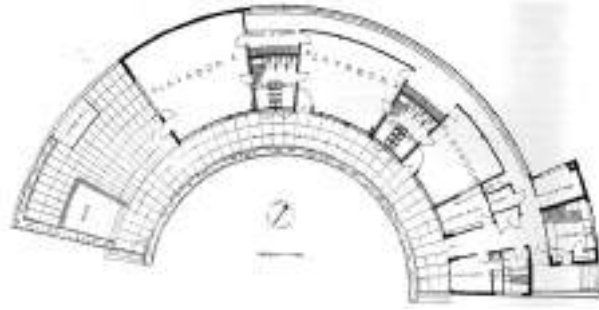
1. GİRİŞ

1.1 Tanımlar

Okulun metaforik bir bahçe olması kavramından kaynak alan "Kindergarten", "Çocuk Bahçesi" terimi çocukların gelişen bitkiler gibi olduğuna yönelik düşünceye atıf yapmaktadır. Ne var ki; bu başka analogileri de anımsatmaktadır. Örneğin, Âdem ve Havva'nın Cennet Bahçesi'ndeki masumiyetleri ve küçük çocuğun doğa fenomeninin saf ruhuyla olan akra-balığı gibi ifadeleri çağrıştırmaktadır. Aslında küçük çocukları mekanik eğitim yerine oyun aktivitelerine teşvik eden ilk kişi olan İskoç eğitimci David Stow (1793-1864), bu analogiye "1828 Glasgow çocuk okulu: 'Çocuk bahçesi Cennet'in bir bahçesidir" (Cole, 1965, s. 338), isimli çalışmasında yer vermiştir. Terimin fikir babası olarak kabul gören Stow'un çağdaşı Fredrich Froebel, anaokullarının dünyadaki farklı çevrelerin olumlu yönlerini yansıtan mikro ölçekli bir örneği olması gerektiğine inanmıştır. Ona göre, çocuklar tomurcuk veren leylaklar gibi soğuk kış aylarında korunup kollanmak için bir seranın tropikal ılımanlığında muhafaza edilmelidir. Okul öncesi eğitimin öncülerinden Britanyalı Sosyolog Margaret Mc-Millan ideal anaokulu ortamını 1928'de "çocuklardan müteşekkil bir bahçe şehir" şeklinde tanımlamıştır.

Çocuklar için okul olacak büyük ve sağlam bir yapı fikrinden uzun zaman önce vazgeçilmiştir. Böyle bir fikre bağlı kalmak mağara yaşantısından kaçarak kendini büyük bir hapishane-de yaşamaya mahkûm etmek gibi bir etki yaratmıştır. Yarının okulu çocukların oluşturduğu bir bahçe şehir olacaktır; yani pek çok barınağın bulunduğu bir yer, tek bir topluluk altında kurulmuş fakat her bir birimin belli yaştaki ya da yaşamın belli dönemindeki çocukların ihtiyaçlarına uygun olarak, özellikle düzenlendiği küçük okullardan oluşan bir kasaba denilebilir. Her bir barınak küçük bir okul görevi görecek, aynı zamanda belli yaştaki çocukların ya da gelişim aşamasındakilerin gereksinimlerine cevap verecek müstakil bir birim ya da okul-ev; kendi başkanlığı, banyoları kendine ait donanımı ve okul günleri olacaktır (Dudek, 2000, s. 8).

Bu eğitimin içinde yer aldığı bağlam ya da çevre ve yetişkinlerin bunu çocuklar için yapılandırma ve tanımlama biçimi çocukların, üzerine kendi zaman ve mekân teorilerini inşa edecekleri bir yapı iskelesi ya da bir çerçeve görevi görmektedir. Daha açık bir ifadeyle; ışık renk, doku ve ses yönünden zengin, çocukları zorlayan, canlandıran, aidiyet ve güven duyguları bağlamında sakin, samimi alanlar sunmalıdır. Ayrıca, grup aktiviteleri için daha topluma açık ve sosyal uzam sağlayacak kadar zengin bir duyuşal çevre; hareket özgürlüğü ve fiziksel gözü pekliği karşılayacak heyecan uyandıran bir dış mekân ve tüm bunların bir anaokulu ortamında çocukların ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde tasarlanmaktadır. Görülen, dokunulan ve deneyimleyen özellikleri, okul öncesi çocuğunun öğrenimindeki temel kanallar olarak algılanmaktadır. Bu durum günümüzde de devam etmektedir. Ancak anaokulu ortamındaki çocuğun uyanışına ilişkin romantik fikirler yerlerini, öğrenimleri ve gelişimleriyle ilgili daha karmaşık teorilere bırakmaktadır (Bozdayı, 1988, s. 38).



Görsel 1. Maxwell Fry ve Elizabeth Denby, (1937) Kensal House, Kuzaybatı Londra, İngiltere. M.Dudek. Kindergarten Architecture: Space for the Imagination. (36). London: Spon Press. (2000).

Başka bir deyişle; çocuksu algılar 20. yüzyıl boyunca sanatçılar, mimarlar ve tasarımcılar için özellikli bir ilham kaynağı olmuştur. Paul Klee ve Frank Lloyd Wright gibi yaratıcı öncülerin işlerinde çocukluk ve pek çok farklı düzeyde 'yaratma güdüsü' ne dayalı bağlantılar var gibi görünmektedir. Çocukluğun imgelerini ve gerilimlerini hatırlayabilmek, çocuklar için uygun bir mimariyi anlamak bakımından önemli olmuştur. Özellikle 1930'lar ve 40'lar da etkili pek çok mimar anaokulları tasarlamış ya da projelerine çocuklara özel mekânlar dâhil etmişlerdir. Erno Goldfinger, Maxwell Fry, Leslie Martin ve Le Corbusier gibi isimler çocuklara özgü bir mekânda radikal bir yaklaşımın, kendi mimari kaygılarına nasıl bir vurgu sağlayabildiğini göstermişlerdir (Dudek, 2000, s. 24), (Oğuzkan, Oral, 1987).

Bu çalışmada; okul öncesi eğitim yapılarının mekânsal oluşumunda ve gelişiminde etkin olan eğitimci ve mimarlar bir başlık altında; etkin olan tarihsel dönemler ayrı bir başlık altında incelenmektedir. Edinilen bilgiler ışığında dönemler itibariyle sosyo-kültürel faktörlerin fiziksel yansımaları güncel çıkarımlar yapılmasını sağlamaktadır.

2. Anaokulu Mimarisinin Öncüleri ve Tarihçesi

Margaret McMillan, Maria Montessori, Rousseau ve Laugier, Frank Lloyd Wright, Steiner; eğitim felsefesi ile anaokulu mimarisinin temellerinin oluşumunda etkin öncüler; eğitimci, mimarlar mekansal bağlamda etkin okul öncesi yapıtları ve düşünceleri ile günümüze ışık tutmaktadır.

2.1. Margaret McMillan

Birleşik Krallık'ta anaokulu eğitimi konusunda öncü isimlerden olan Margaret McMillan küçük çocukların, özellikle kendisinin de çalıştığı gecekondu mahallelerinden gelenlerin kendilerini, kısıtlayıcı ve boğucu çevrelerinden kurtarmak için her şeyin ötesinde bir dış mekâna ihtiyaç duyduklarını ileri sürmüştür. McMillan'a göre anaokulu, küçük çocukların içerisinde özgürce dolaşip oynayabilecekleri, kendi başlarına ya da diğerleriyle birlikte faaliyetlerde bulunabilecekleri ve tabiatın güzelliklerini tadabilecekleri bir bahçesi olan basit bir binadan ibarettir (Görsel 2). Ayrıca McMillan'ın yeni endüstrileşen kentlerde kaotik şartlar altında yetişen çocukların duygusal olarak kırılğan, fiziksel olarak yeterince gelişmemiş oldukları ve çevre ihtiyacı duydukları yönündeki görüşü yaygın olarak paylaşılmaktadır. Bu durum, 19. yüzyılda erken anaokulu tasarımlarına ilişkin tartışmalar zincirinin önemli bir halkasını oluşturmaktadır (Oktay ve diğ., 2010, s. 117), (Gür ve diğ., 2002, s. 6).

Anaokulu mimari tasarımında iç-dış mekân boyutunun bir tema haline gelmesi ile birlikte, çocukların bina içindeki yarı-özel alanları kendilerini güvende hissedebilecekleri biçimde, 'yaban hayat'ı temsil eden bahçe ise, kendilerini daha maceracı hissedebilecekleri ve onlara özgürlük sunabilecek nitelikte biçimlenmelidir. Robert Owen, Froebel ve Montessori gibi erken dönem anaokulu teorisyenleri çocukların doğrudan deneyim yoluyla ne kadar çok şey öğrendiklerini keşfetmişlerdir. Örneğin; Robert Owen'ın anaokulu öğretmeninin küçük bir timsah alıp canlı şeyleri nasıl tutmak gerektiğini ve bu şekilde açıklamaya ve çocukları hayvanlar âlemiyle doğrudan temas ettirmeye dahi yetkisi bulunmaktadır. Bu teori küçük çocukların düşünsel olanın aksine, somut deneyimler yoluyla nesnelere/olayları algıladıklarına ilişkin bir farkındalıktır. Ayrıca bu teoriye göre, çocuklar ikinci derece türev denkleminin sınıf ortamında anlatılmasından ziyade öncelikle bir topun nasıl yakalanması gerektiğini deneyimle kavrayabilmelidir (Ryerson, 1961, s. 302-323). İlk eğitim teorisyenleri olan Froebel ve Montessori'nin vurgulamak istedikleri nokta; işlem/kavram öncesi algıyı teşvik etmek amacıyla özel oyuncakların oluşturulması gerektiğidir.

2.2. Maria Montessori

Montessori metodu 20. yüzyılda uygulanan okul öncesi eğitim yöntemleri arasında o kadar yaygınlık kazanmıştır ki, eğitim tarihinde önemli bir yer kazanmıştır. Montessori 40 yıl boyunca Avrupa, Hindistan ve ABD'de dolaşarak dersler ve bildiriler sunmuş ve formasyon programları yürütmüştür. 1922'de İtalya'da Eğitim Teftiş Dairesi Başkanlığına getirilmiş, 1934'te faşist yönetimin iktidar olmasının ardından buradan ayrılmıştır. İspanya ve Seylan'da yaşadıkdan sonra Hollanda'ya taşınmış ve burada 1952'de yaşamını yitirmiştir. 1921 yılında Londra'da verilen formasyon programından öğrencisi Avusturyalı Lili Roubiczek, Viyana'da imkânları kısıtlı çocuklar için yoksulluğun giderilmesine çalışmaya karar verdi. Geçmiş dönemden, biri mimar iki diğer öğrenci ile birlikte bir Montessori okulu teşkil etmek üzere aidat toplamaya başlamakla birlikte İngiltere'den de finansal destek sağlayarak Viyana varoşlarında 'Haus der Kinder in Favoriten' i açmışlardır (David, 1991, s. 93-94), (Mills, 1978, s. 286-287).



Görsel 2. Montessori okulunda günlük yaşam eksersizi,1908 (<http://www.thearchitectureofearlychildhood.com>).

Başlangıçta ona yardım eden 16-18 yaşları arasında beş kadından oluşan ve kendilerine 'Arbeits Gemeinschaft' diyen bir çalışma grubudur. Hayat zor; gıda, giyecek ve benzin mobilya ve diğer donanımlar gibi zor bulunur ve pahalıdır. Haus der Kinder, 1922 yazında, yaşları 2 ila 4 arasında değişen 25 çocuğun okula kaydedilmesiyle çalışmaya başlamıştır. "Yetersiz giyimli ve yetersiz beslenmiş bazıları kesinlikle isyankâr bazıları neşesiz ve kayıtsız çocuklar sabah saat altıda kışın ayazında donmuş halde gelip akşam altıya kadar anneleri onları alana kadar kalmışlardır. Bu çocuk grubu sakinleşir, çalışmaya/oyuna başlar, öğrenmeye ve söz dinlemeye heveslidir (Mills, 1978, s. 286-287). Burası türü için bir model oluşturmuş, 1920'lerin başından 30'ların sonlarına kadar çalışmıştır.

Pestalozzi ve özgürlük okulu, Froebel'in erken dönem çocuk bakımına yönelik 'Kindergarten'ı, Seguin'in ve Itard'ın zekâ geriliği olanlara yönelik eğitim metodu, bunların tümü Maria Montessori'nin eğitim pratiğinde sentezlenmiştir. Froebel'in listesinde gizli yer alan bir biçimde tekrarlayan ve mistik yönleri olan işler Montessori'nin kendi geliştirdiği ayakları daha yere basan stilinde rasyonelleştirilen mefhumların belirtileridir.

2.3. Rousseau ve Laugier

Rousseau ve Laugier'e göre mimari ilkeler doğanın süreçlerinin imitasyonudur. Rousseau'nun bir şefaath ortamı tahayyül etmesi gibi Laugier tüm olası mimari biçimlerinin kökeni olarak ilkel bir baraka önermektedir. 18. yüzyılda, Fransız Aydınlanmasının sonlarına doğru Jean- Jacques Rousseau (1712-78) ve Marc-Antoine Laugier (1713-69) benzer kavramlar geliştirirler. Doğal bir varlık olarak insanın ve habitatının restorasyonu fikrine yönelmişlerdir. 1750'lerde Rousseau ilkel yerlileri doğal insan olarak; çağdaş insandan daha yüksek, daha doğal bir varlık düzleminde soylu ve muhteşem bir yaratık olarak tasvir ederken Laugier'nin habitatı, ilkel barakası, tanımlayıcı öncellerin aksine, tarih öncesi mağara gibi bir yapı imgesinin devamı niteliğinde değil ağaçlardan ve dallardan oluşan hafif bir yapıdır (Boyer, 1991, s. 16).

Buckminster Fuller ve Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ve Kandinsky, hepsi Froebel metoduyla yetişmiştir. Bauhaus programı bunu açıkça ortaya koymuştur. Johannes Itten (1888-1967) ressam olmadan önce Berne’de Froebel ilkokul öğretmenliği eğitimi almış; 1916’da, Viyana’da, çocuk sanat tekniklerini geliştirerek ve uyarlayarak yetişkin sanat öğrencilerinin eğitimi için uygulamaya koyduğu özel bir sanat okulu kurmuştur. Entelektüelin aksine içgüdüsel olanı (ya da çocuksu olanı) otomatizm, gözü kapalı çizim, ritmik çizim hareketleri gibi tekniklerle dışarı çıkartmanın temel yolları mefhumu modern sanata mistik bir yaklaşım getirmiştir. Itten, 1919’da, sanatta temel geometrik biçimlerin radikal gelişimine muhtemelen burada önyak olduğu Weimar Bauhaus’ta hoca olmadan önce Viyana’nın ilk soyut ressamı sıfatını kazanmıştır (Gür ve diğ., 2002, s. 11-13), (Dudek, 2000, s. 52).

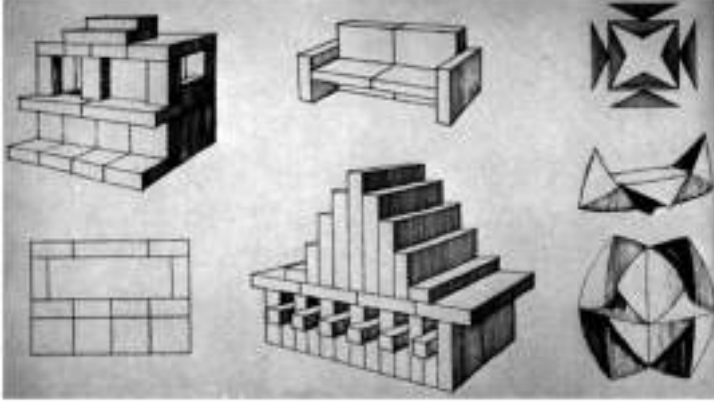
2.4. Frank Llyod Wright

Çalışma kapsamında en kapsamlı incelenen ve alıntılanan mimar, çocukluk deneyimlerinden ilham alması bakımından Frank Llyod Wright önemli bulunmuştur. Wright, Froebel’in ‘armağanlarının’ önemini pek çok kez vurgulamış ve kendi düşünüş biçiminin bu deneyimlerden yola çıkarak gelişerek özgün, modern ve organik bir mimari yaratmasını sağladığını anlatmıştır. Kismen Froebel’den kaynaklanan 20. yüzyılın modern mimari form ve hacmine ilişkin ilk adımların atılmasının yolunu açmada onun görüşünün hayati olduğu ileri sürülebilir.

Frank Llyod Wright, Philadelphia, Centennial’da geziyle geçen bir günün sonunda anne bir keşifte bulunmuştur ve konuya ilgi duymuştur. Eve gelir gelmez Boston’a, Milton Bradley’e gitmek için sabırsızlanmaya başlamıştır. “Çocuk Bahçesi” Sergi Salonunda ‘Armağanlar’ı görmüştür. Parlak ve mat, oldukça yumuşak parlak renkli kâğıttan şeritlerin ardından bu rahatlatıcı damalı renk kombinasyonlarının geometrik yan hikâyeleri belirlemiştir. Börülce ve küçük çubuklarla oluşturulacak yapısal şekiller: narin inşaatlar, bezelye tanecikleriyle vurgulanan ek yerleri. Pürüzsüz, biçimli akçaağaç blokları parmakları asla terk etmeyecek bir hissin inşasına, formun hissiyata dönüşmesine çalışmıştır. Kutunun üzerinde bir direk seti yerleşik ki bunun üzerine akçaağaçtan küpler, küreler ve üçgenler asılıyor, ikincil formların keşfedilmesi için bunları döndürmektedir. Ardından kare, üçgen ve düz çizgiyi yeni bir mimari biçimin bileşenleri olarak ele almaktadır. Bu fikirlerin ilk olarak 1913’te Chicago, Midway Gardens dinlence binası tasarımında geliştirdiği öne sürülmektedir. Bu düşünce kritik bir döneme rast gelmiştir: Art Nouveau’nun son demleridir ve Avrupa’da mimarlar ile sanatçılar yeni soyut biçimlerle deneyler yapmaktadır. Geçen 40 yılda bu çocuk bahçesi fikirleri ile Frank Lloyd Wright’ın mimarlığının gelişimi arasındaki bağlantıyı inceleyen pek çok farklı araştırma yürütülmüştür.

Grant C. Manson, anaokulu binası blok inşası ve Wright’ın inşa edilmiş bazı projeleri arasındaki bağlantıya dikkat çeken ilk yazardır. Örneğin, Froebel kitapçığından alınarak Froebel bloklarından yapılan çiftlik avlusu örüntüsünü Wright’ın Tokyo’daki Imperial Hotel’in (1916 - 22) biçimiyle ilişkilendirmiştir. Tezinin ana düşüncesi Wright’ın, Froebel oyuncaklarını manipüle etmesine ve bunların bitmiş binalarının dış formları ile ilişkisine dayalıdır. Manson,

Wright'ın ilk tasarımlarının, Froebel inşa bloklarıyla edinilmiş belirli bir anaokulu deneyimi aracılığıyla çocukluğunda kazanılmış bir düşünce biçimi ortaya koyduğuna inanmaktadır (Dudek, 2000, s. 54).



Görsel 3. Frank Lloyd Wright'a ilham veren inşa blokları (<http://www.religio.de/froebel/fsteine.html>).

2.5. Steiner

Steiner'e göre iç mekânlar dik açının kısıtlarının dışında ferah boşluklar olmalıdır. Bunun, küçük çocukların içinde doğaya uygun olarak yaşayıp büyüyebilecekleri uygun ortam olduğuna inanmaktadır.

Öncelikle Froebel gibi Steiner da, anaokulu çocuklarının biçimsel eğitimle meşgul edilmeleri yerine oyun oynamaları gerektiğini düşünmektedir. Böylece ruhsal, entelektüel ve fiziksel kuvvetlerinin tümü engellenmeksizin su yüzüne çıkabilecektir. Ne var ki, Steiner buna bir ekleme yapmış ve bu uyanışın doğal dünya ile uyum içinde olmasını gerektiğini ifade etmiştir. Erken çocukluk döneminin psikolojik gereksinimleri ile uyuşacak bir mimari teori geliştirmede Froebel'den daha ileriye gitmiştir (Görsel 1). Yarattığı etki mimari ve okul öncesi eğitim arasında güçlü bir sentez oluşmasını sağlamıştır ki ardılları sonraki dönemlerde bu teoriye okul öncesi eğitim yapılarında geniş söz hakkı tanımıştır. Bu, geçen 40 yıl içinde pedagoji ve mimari kavuşmasının en açık manifestosu olma özelliğini sürdürmüştür.

Öte yandan 'biçimin metamorfozu' Steiner'in yontu ve mimarisinde tanımlanan ve beylik bir mimari terim halini alan bir fikir ve/veya bir özelliktir. Kenneth Bayes'e göre bu fikir, Goethe'nin, 'ruhani arketipin dünyevi imgesi' şeklindeki bitki tanımından kaynaklanmaktadır. "Tomurcuklanan ve filizlenen bitkinin arketipi ardışık biçimsel metamorfozlar geçirerek kendini cisimleştirir ve son ifadesine kavuşur", buna bağlı olarak da metamorfoz terimi ortaya çıkmıştır. Steiner'in düşüncesi, bir inorganik biçimin bir diğerine bir sistem yaratmak adına sırayla eklenmesinin büyüme imgesine benzediği, yani tamamlanmamış (dolayısıyla dinamik) ve doğal olduğu şeklindedir. Bu tarzı, 1950'lerden bu yana bazı antroposofik

mimarlar ve eğitimciler açısından uygun kılan bu ruhani metamorfoz duygusu, anaokulu çocuğunun içinden geçtiği bir süreçler bütünü algısıdır.



Görsel 4. Steiner'in ilk tasarladığı Goetheanum bina modeli, 1912 (<http://www.thearchitectureofearlychildhood.com>).

Steiner müfredatında anaokulu dönemindeki çocuklara formal direktifler verilmemektedir. Steiner verdiği bir dizi dersin ilkinde “okul öncesi eğitim yılları, çocuğun eğitimindeki en önemli dönemlerdir” demiştir (Steiner, 1975, s. 8). Steiner’in çocuk bahçesine atfettiği önemin, 1923'te İngiltere'ye yaptığı bir gezi sırasında Margaret McMillan'ın Deptford'daki okuluna yaptığı bir ziyaret ertesinde belirttiği yönünde genel bir kanı vardır. (Bowen, 1981, s. 557-558).

Bahsedildiği gibi okul öncesi eğitim fikrinin temelleri çok eski çağlara kadar uzanmaktadır. Ancak, kurumsallaşmasının kökeni 19. yüzyıla, yaygınlaşması ise 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraya rastlamaktadır. Özellikle 1800'lü yıllardaki endüstri devriminin, ekonomik etkileri yanında sosyal etkileri de olmuş, anne ve babaların endüstride çalışması sonucunda çekirdek aile de parçalanmış, bu yüzden çocuklar korumasız ve bakımsız kalmışlardır. Okul öncesi eğitimin şekillenmesinde İngiltere'den Owen, İtalya'dan Maria Montessori gibi bilim insanları ve eğitimcilerin büyük rolü olmuştur. Kuşkusuz okul öncesi eğitim denildiğinde de akla hemen Fröbel gelmektedir. Onun düşünceleri ve ilkeleri doğrutusunda okul öncesi eğitim, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bu döneme kadar erken çocukluk dönemi eğitime yönelik düşünürlerin eğitim teorilerini yansıtan yapılara fazla rastlanmamaktadır. Modernizm ile birlikte eğitim-mekân ilişkisi ve dünyadaki sosyo-kültürel olayların etkileri okul öncesi eğitim mekânlarının oluşumunda görülmektedir. Bu nedenle söz geçiren etkileşimler tarihsel akım, yenilik, olaylar vs.. gibi başlıklar altında incelenmiştir (Dudek, 2000, s. 42).

3. Kavram ve Tarihçe

3.1. Modernizm

Erken çocukluk dönemi eğitiminin tarihçesi oldukça eski ve karmaşıktır. O döneme kadar tartışılan tüm öğretiler ilk ve en tanınmış eğitimcilerin iddialarıdır. 20. yy'da genel eğitimdeki gelişmeler arasında ilk olarak en radikal okul öncesi eğitim sistemleri "çocuk-merkezli eğitim" veya "açık eğitim" olmuştur. Bu eğitim sistemlerinden bazı örnekler okul öncesi eğitim binalarında yansıtılmıştır (Cole, 1965, s. 338).

Fikir ayrılıkları olmasına rağmen, okul öncesi eğitimin başlangıcı 17. yy olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde Comenius, organize çocuk bakımından söz etmeye başlamıştır. 18.yy'da Rousseau Paris'te devrim öncesi tutucu eğitim sistemine karşı çıkmış sosyal hayatın yararlarını vurgulamıştır. Fakat bu tip eğitim sistemlerinin yansımalarının getirdiği 'mimari' anlamdaki kentsel gelişmeler 1920-30'lara kadar görülmemiştir. Ancak, o tarihlerden itibaren nispeten daha az simgesel anlamda anaokulu mimarlığı görülmüştür (Dudek, 2000, s. 33).

1930'larda az sayıda nitelikli ve modern okul öncesi yapılar olmuşsa da, ekonomik nedenlerden dolayı halkın çoğunun niteliksiz ve hazır yapılarda ikamet etmesi, dönemin tipik okul öncesi yapısı olacak sayıda ve karakterde örnekler ortaya çıkmamıştır. Buna rağmen, erken pedagojik gereksinimler, modern ve organik formlar okul öncesi eğitim mimarisini hareketlendirmiştir. Bu fikirler doğrultusunda ortaya çıkan nitelikli projeler (uygulanan ve uygulanmayan) onları takip edenler, sadece okul öncesi eğitim yapılarındaki değil, tüm eğitim binalarındaki gelişmelerin de öncüsü olmuştur (Dudek, 2000, s. 35).

3.2. Orta - Çalışan Sınıf Ayırımı

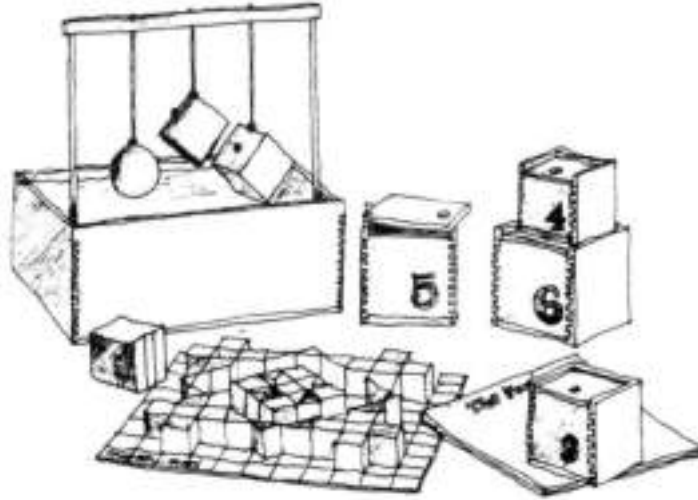
1805 yılında Yverdon'da Johann Heinrich Pestalozzi ilk çocuk eğitim kurumunu kurmuştur. Aslında, bu yapılar erken çocukluk dönemi için tasarlanmış olmasa da okul öncesi eğitim mekânlarının oluşum kriterleri esas alınmıştır. Yverdon'dan sonra 1905'te Robert Owen, New Lenark, İskoçya'da yörenin endüstriyel gereksinimlerini de göz önünde tutarak ilk çocuk bakım merkezini kurmuştur. Şu sebeple; altı yaşını geçmiş tüm çocuklar ebeveynlerinin yanında pamuk değirmenlerinde çalışmaktadır (Oktay ve diğ., 2010, s. 121), (Oğuzkan, ve diğ., 1987).

Owen'in yapıları küçük çocukları kapsadığı için anaokulu olarak adlandırılmıştır. Hemşirelerin görev aldığı kurumlarda keyifli, sağlıklı, kısmen ölçeksiz çevreler oluşturulmuştur. Fakat bu yapıların pedagojik içeriği yetersiz kalmıştır (Dudek, 2000, s. 57).



Görsel 5. Pestalozzi çocuklara matematik öğretirken, 1803.

M.Dudek. Kindergarten Architecture: Space for the Imagination. (56). London: Spon Press. (2000).



Görsel 6. Froebel'in yapı blokları ve geometrik şekillerden oluşan eğitim araçlarıdır.

M.Dudek. Kindergarten Architecture: Space for the Imagination. (56). London: Spon Press. (2000).

19. yy'ın sonunda ve 20. yy başlarında eğitim faaliyetleri ulusal sınırlar içinde gelişen bir olgu olarak görülse de Friedrich Fröbel mistik eğitim felsefelerinden yola çıkarak Almanya, İngiltere, Japonya ve Amerika'da bakım ücretini ödeyebilen orta sınıf aileler için ilk özel anaokulları ortaya çıkmıştır. Çocuk bakımı ve eğitimi ile ilgili mekânların oluşumunu destekleyen ilk etkileşimler Fröbel'in liberal felsefesinden yola çıkmıştır (Dudek, 2000, s. 54). İngiltere'deki ilk okulöncesi eğitim mekânları 1871 yılında Fröbel akımının öncülerinde William Mather, Salford'ta kurmuştur. Bir yıl sonra imtiyazlı çalışan sınıfının 3-6 yaşındaki

çocukları için ücretsiz anaokulu kurmuştur. Anaokullarında o dönemde finansal sıkıntılar yaşansa da İngiltere’de ve Amerika’da kreşlerin kurulmasına öncülük etmiştir.

Amerika’da anaokullarının kurulmasına öncülük eden büyük ölçüde Fröbel fikirleri olmuştur. Şöyle ki, Ronge kız kardeşler, 1851’de ilk olarak Fröbel akımından etkilenerek Tavistock Place, Londra’da kurmuşlardır. Daha sonra bu akımın etkisi Watertown, Winsconsin, 1856’da Amerika’da ilk açılan anaokulunda görülmüştür. Fröbel prensiplerinin etkili olduğu diğer ilk örnekler ise 1872’de kurulan Mme Kraus Boelte’s Boston ve 1873’te kurulan Suzan Elizabeth Blow’s St. Louis, Missouri anaokullarıdır. Bu mekânlar eğitime yönelik mimari açıdan üstünde durulmamış yapılardır (Dudek, 2000, s. 57).

Fröbel akımını takiben Amerika’da, çocuk davranışları üzerinde çalışma yapan teoristler arasında Granville Stanley Hall ve John Dewey daha az pedagoji üstünde durmuşlardır. 19.yy’ın sonunda genç kadınların endüstriyel işlerde çalışması çocukların ihmal edilmesine yol açmıştır. Bunun üzerine 1897’de Anaokulları Birliği New York’ta hayırseverler tarafından desteklenen 96 günlük şehir anaokulları kurulmuştur. Benzer kuruluşlar diğer gelişmiş endüstri merkezlerinde de kurulmuştur (Oktay ve diğ., 2010, s. 120).



Görsel 7. Çocuklar masada Froebel’in ‘gifts’ denilen oyuncakları ile oynuyorlar, The Centennial World Fair, Amerika (<http://www.thearchitectureofearlychildhood.com>).

Almanya’da Fröbel’in devrimci fikirleri sayesinde 1840’tan sonra birçok okul öncesi eğitim kurumları açılmıştır. 1848’de anaokulları eğitimin ilk aşamasına uyumlu sistemler öğrenen konferanslarında genişçe tartışılmıştır. Bu fikirler Prusya’nın eğitimle ilgili tutumunu düzenleme esnasında kaybolmuştur. Fakat yüzyılın sonunda tekrar ortaya çıkmıştır ve açık hava anaokulları açılmıştır. Örneğin; Berlin’e yakın Charlottenburg 1904 (Oğuzkan ve diğ., 1987, s. 130).

Eğitim kurulunun raporunun ardından 1908’de Londra’da birçok anaokulu kurulmuştur. Bunlar genellikle yoksul kamusal grupların ve bölgesel çocuk sağlık merkezlerinin işbirliği ile oluşmuştur. İmtiyazlı çocuklar için ilk geniş ölçekli açık hava anaokulu güney Londra’da Deptford’ta, kısmen Rachel ve Margeret McMilan kardeşlerin fikirlerinden etkilenerek 1913’te faaliyete geçmiştir. Rachel ve Margeret McMilan kardeşler Fröbel’in metafizik

teorilerinden çok, çocukların temel ihtiyaçları olan temiz hava ve fiziksel oyun ihtiyacını karşılamak gibi pragmatik bir yaklaşım sergilemişlerdir (Dudek, 2000, s. 79).

Bu yaklaşım halen okul öncesi eğitimde yaygın olan tanımların temellerini oluşturmaktadır. Froebel'in söyleminde akılcı, romantik felsefe, orta sınıf liberalleri çocuklarının eğitiminin gelişmesi, sosyalleşme ve bütünsel doğa felsefesine olan ihtiyacını savunmaktadır. Bunlara tepki olarak (öncelikle İngiltere'de) yeni endüstrileşmiş şehirlerde yoksul çevreler tarafından daha pragmatik, çocukların sağlığını ön planda tutan yurt/hastane formatındaki yerlere ihtiyaç duymuşlardır (Day ve diğ., 2007, s. 23).

Orta sınıftan bu kuruluşlara öncülük eden gruplar çalışan-sınıfın çocuklarına destek olmak istemelerine rağmen, okul öncesi eğitime finansal destek verilmemesi yüzünden mümkün olamamıştır. Çalışan sınıf için okul öncesi eğitim daha hazır veya yıpranmış binalarda yer almıştır. Roma'da 20. yy. başlarında okul öncesi eğitim Margaret McMillan ve Maria Montessori gibi öncüler tarafından desteklenmiştir (Dudek, 2000, s. 81).

3.3. Mistikliğe Karşı Rasyonalizm

20. yy'da anaokulları üzerinde etkin olan bir başka entelektüel kuramcı da Rudolf Steiner'dir (1861-1925). Steiner zihinsel akımı kusursuz düşüncenin anlaşılabilceği bir dünya kavramı üstüne kurgulamıştır ama sadece zihinsel bilginin en üst algılanması sayesinde ulaşılabilir. Steiner bu yeteneklerin tüm duyguların uyumu, kısmen de anlamsal, organik mimari formun kullanımı sayesinde gelişebileceğine inanmaktadır. Viyana Teknik Yüksekokulu'ndaki ilk yıllarında mimari ideallerini özetleyen Goethe'ye ve binalarındaki doğa temasına hayranlık duymaya başlamıştır. Fakat ilk yanan ahşap yapıdan sonra bunun yerini plastisite ve büyüme mimari temalarını içeren kalıplaşmış beton yapılar almıştır (Dudek, 2000, s. 82).

Steiner'in tecrübeleri sonucunda, Almanya'da 1919'da Waldorf School Akımı başlamıştır. 1969 yılında Avrupa ve Amerika'da toplam 80 anaokulu ve anasınıfında 25000 çocuk eğitim almıştır. Steiner'in oldukça soyut kuramlara dayalı felsefesi ana yerleşkelere ve yerel yetkililere karşı bir duruş sergilemektedir. Dolayısıyla, 1930'da daha bilimsel bir yaklaşım adapte eden Steiner, dönemin rasyonalist anlayışına uydurmuştur. 1928'de Hannes Meyer Bauhaus'ta mimarlığın yeni başkanı 'Fonksiyon x Ekonomi = Yapı' uluslararası bir formül önermiştir. Sonuç olarak, Steiner'in organik ve romantik akımına karşılık pozitif öneri kabul görmüştür (Whitford, 1984, s. 179).

Bazı etkin eğitim çevrelerinde benzer görüşler ortaya çıkmıştır. 1929'da Cambridge Vileyeti Konsey sekreteri Henry Morris'in iddiasına göre 'insanın ve evrenin büyüme bakış açısı' yerine eğitim, 'bilimsel, mantıklı ve insanların problemleri ile bağlantılı bir yöntem' İngiltere'de, Avrupa'da ve Amerika'da çağdaş mimari kavramının ana hedefini belirlemiştir. Fakat Morris'in profesyonel eğitimcilerin üniversitelerde verdiği eğitimin özgün çağdaş düşünceye katkıları yetersiz olması, okulöncesi mimarlığının eğitim teorilerinden ayrılmasını destekler (Bowen, 1981, s. 557-558).

Bir bakıma bu mesleklerin ayrı oluşumlar olduğunu savunan seçkinlik ilkesi görüşü bazı çevrelerde destek bulmuştur. Bu modern görüş, önceki kuramcılarının savunduğu mimarlık/ eğitim 'örtüşmesi' kuramını engellemiştir. Dolayısıyla, okul öncesinde eğitim ve mimari felsefelerinin ayırımı, Steiner'in yaklaşımında avantajlı bir konuma geçmiştir. Çünkü Steiner'in okullarında öğretmenler ve veliler sadece anaokullarının karmaşık eğitim ve mimari felsefesini değil, aynı zamanda zihinsel uyumunu da anlamak zorunda kalmışlardır. Fakat maalesef, o zaman değiştirilen Steiner'in yaklaşımı günümüzde çocuklar için mimariye ışık tutmaktadır (Dudek, 2000, s. 83).

3.4. Makine Estetiği

Amerika'da Birinci Dünya Savaşından sonra çocukların refahı için üniversitelerin çocuk gelişim merkezleri kapsamlı, özel finanse edilen faaliyetler tarafından desteklenmiştir. Avrupa'da ve daha kısıtlı olarak İngiltere'de çocuk gelişiminde psikoloji ve çevrenin şartlarının iyileştirilmesindeki etkiler birçok sosyal projede çalışılmıştır. Bu projeler özel, kamu kuruluşları veya hayırsever dini gruplar tarafından finanse edilmiştir. Bu doğrultuda kıtasal anaokulu akımı dünyada hızla yerini almıştır: Avrupa formundan ve sosyal konut projelerinden farklı olarak Viyana'da mağazalarla, kliniklerle ve yuvalarla işbirliği içinde medenileştirilmiş kapsamlı kentsel düzenlemeler yapılmıştır (Gür ve diğ., 2002, s. 36), (Oğuzkan ve diğ., 1987).

1920'li yılların ortalarından itibaren anaokulları ufak değişikliklerle hazır binalarda konumlanmıştır. 1930'larda Montessori anaokulları oldukça yaygınlaşmıştır. Bunun yanında, mevcut Waldorf anaokullarına yuvalarda eklenmesinin ardından toplumda çocuklara verilen önemin artışı yansıtan radikal, hümanist, ideal anaokulları tasarlanmak üzere modern mimarlar görevlendirilmiştir. II. Dünya savaşından önce Avrupa mimari akımının getirdiği önemli gelişmeler olmuştur; anaokullarını da içine alan yeni sosyal yapının modeli olarak ortaya çıkan öncelikli felsefe 'makine estetiğidir' (Andrew, 1987, s. 49).

Yeni malzemeler ve yenilikçi teknolojiler bu akımın temellerini oluşturmuştur. İkinci gelişme ise pragmatik barınak (evler, okullar, fabrikalar) ihtiyacıdır (Dudek, 2000, s. 80). 1920'de Dessau'da Bauhaus öğretmenleri De Stijl akımı tarafından bahsedilen iki yeniliği yaygınlaştırmak için teşvik edilmiştir. Bauhaus okul binaları ve öğretmen evleri makine estetiğini yansıtan örneklerdir. Wiesenhof Barındırma Sergisi Stuttgart'daki (1927) Walter Gropius'un iki evi seri üretim için örnek oluşturmuştur. Takip eden yıllarda bazı modern çocuk bakım merkezleri bu evlerin teknolojik prensiplerini ve sosyal yapısını örnek almışlardır (Whitford, 1984, s. 179).

Avrupa'nın Amerika'ya kadar uzanan çocuk bakım merkezlerinde 'uluslar arası stil' kavramının benimsemesinin etkileri, Almanya'da 1926 Fröbel topluluğu için çalışan ve 1937'de Amerika'ya göç etmiş Gropius Caryl, Peabody Trust'ı inşa edilmemiş bir anaokulu tasarlamıştır. Bu yapı hem mimari tarzı yüzünden hem de kütüphanesi ve sağlık merkezi olması sayesinde oluşan sosyal programı vesilesiyle önem kazanmıştır. Ayrıca, İkinci Dünya Sava-

şına kadar Amerika'da da temel prensiplerde tasarımcılara ve eğitimcilere ışık tutmuştur. Benzer şekilde İsviçre ABC grubu mimarı Karl Moser Oakland okulu için okulöncesi eğitim kampusu tasarladığında Amerika'da da etkileri görülmüştür. ABC grubu mimarları konstrüktivist akımının etkisindedir. Roth, Haefeli, Artaria, Schmidt ve Moser bu gruptan olup İsviçre modern akımını tanımlayan mimarlardır. Almanya'da ve Sovyetler Birliği'nde daha iddiasız ama makine estetiğini yansıtan örnekler ortaya çıkmıştır. 1934'te ABC dergilerinin devrinden sonra, Hans Leuzinger Zürih'te bir örnek anaokulu tasarlamıştır. Bu anaokulunda ekonomik, ahşap strüktür mobilyalar ve oyuncaklar uyum göstermektedir. Daha sonra İsviçre'deki diğer anaokullarında bu mimari etkiler görülmüştür (Dudek, 2000, s. 37).

Paris'te dönemin anaokulu projeleri şehir dışında yer almaktadır. Beaudouin ve Surennes'te Lods Fransız geleneksel, nitelikli ve lokal-finansal destekli anaokullarına kurmaya kısmen yardımcı olmuşlardır. 1930'da Fransa'da okul öncesi çocuklar maternelles ekolüne göre inşa edilen anaokullarına dâhil edilmiştir. Bunlar arasında Andre Lurcat tarafından tasarlanan Villejuif Fransa'da göze çarpan bir örnektir. Dört sınıfı ve "L" şeklinde bir yurdu olan tek katlı yapı, güvenli bir bahçeye açılmaktadır. Suresnes'teki okullar açık hava, cumba tarzı beş yönlü faaliyeti tanımlayan poligon şeklinde sıralanan sınıflar iki açık yöne ayrılmaktadır. Merkezdeki anaokulları üç yönlü bloklar halinde devam etmektedir. Ortada kapalı bir alan bulunmaktadır (Dudek, 2000 s. 38).

İngiltere'de devlet maliyesi çocuk bakım merkezlerini iyileştirmek adına daha doğru adımlar atmak üzere Londra'da okulöncesi eğitim birliği Erno Goldfinger ve Mary Crowley seri üretim için bir örnek yapı oluştururlar, Balton ve Paul şirketi ile işbirliği içinde inşa ederler (1934-38). 'Genişleyen anaokulu' olarak anılan bu okullar grid sisteminde mütevazı ama estetik yapılarıdır.

Okul öncesi eğitim mekânları ile ilgili bu girişimler 19.yy'da açık hava değerleri ile geleceğin makine yapımı imajı dönemin konu ile ilgili bakış açısını belirlemiştir. Fakat maalesef bu savaş döneminde yaşanan zorluklar oluşturulan prensiplerin uygulamaya koyulmasını engellemiştir. Savaş sonrasında bu fikirler gündeme gelmişse de üretime geçilememiştir.



Görsel 8. Genişleyen ana planı, Erno Goldfinger ve Mary Crowley, (1937). 40, 80 ve 120 çocuklu üç aşamalı öğrenci grubu barındırmıştır. Yan bölümlerde, vestiyer, tuvaletler ve idari bölümler bulunmaktadır. M.Dudek. Kindergarten Architecture: Space for the Imagination. (38). London: Spon Press. (2000).

3.5. Pre-fabrikasyon ve Savaş Sonrası Yıllar

Ekonomik ve verimli bir şekilde acil barınma ihtiyacına yönelik seri üretim kavramı Modernizm akımından önce Goldfinger Komisyonu üyelerinin görevi olmuştur. 1924'te Walter Gropius'a Bad Liebenstein'da Friedrich Froebel evini tasarlaması teklif edilmiştir. Bu program çerçevesinde bir anaokulu, çocuklar için gündüz bakım evi, eğlenme ve dinlenme evi, gençlik merkezi ve anne eğitim merkezi tasarlanmıştır. Ana bina oyun parkları, bahçeler ile çevrili sekiz bitişik cumbadan oluşmaktadır. Froebel projesi inşa edilmemiştir, fakat planı ve amaçlanan yapı tekniği standart ev ölçekli 'evden eve' anaokulu kavramını yansıtmaktadır. Bu karmaşık programın aynı zamanda günümüzdeki Avrupa çocuk bakım merkezlerinin bir örneğini oluşturduğu söylenebilir.

II. Dünya Savaşı okul öncesi eğitim mekânlarına olan ihtiyacı hızlandırmıştır: Tüm baraka, beton tabanlı alanlar, kilise holleri gibi geçici mekânlar bu amaç doğrultusunda kullanılmıştır. 1944'te İngiltere'de eğitim kanununda okul öncesi eğitim değişmez bir hüküm oluşturmuştur. Fakat savaş sonrasındaki yıllarda bu konudaki beklentiler büyük ölçüde karşılanamamıştır. Oldukça geniş prefabrik okul binaları üretilmesine rağmen bunların çok azı okul öncesi eğitim mekânı olarak kullanılmıştır (Dudek, 2000, s. 48).

Savaşın sonrasındaki ekonomi ve politika devlet maliyesinde okul öncesi eğitim için doğru ve yararlı hüküm geliştirmekte yetersiz kalmıştır. Üstelik özellikle erkek egemen toplumlarda

küçük çocukların anaokullarına gönderilmek yerine, anne bakımına ihtiyacı olduğu fikri anti-okul öncesi eğitim felsefesini desteklemiştir. Benzer yaklaşımlar ABD, Japonya ve çoğu Avrupa ülkelerinde görülmüştür. Bunlar endüstri ve endüstri sonrası dönemlerde sağlıklı ve gerekli önkoşullar olarak değerlendirilmiştir (Oğuzkan ve diğ., 1987).

4. Sonuç

Okul öncesi eğitimle ilgili düşüncelere daha ilkçağ düşünürlerinin yapıtlarında rastlanmaktadır. Sokrates ve Platon, eğitime ilgi duyan düşünürlerin başında gelmektedir. Platon (Eflatun, M.Ö 427-347) "Devlet" adlı yapıtında bireyin yetenekleri ve uyumu konusunda, erken çocukluk eğitiminin önemini belirtmiştir (Oğuzkan, Oral, 1987). Erasmus (1467-1536) ise eğitimin oyun içerisinde verilmesini ve eğitimin yedi yaşından önce başlamasını savunmuştur. 16. yüzyılda ailenin küçülmesi ile çocuklar daha fazla dikkat çekmeye başlamışlardır. Batı Avrupa'da çocuk eğitimi alanında ilk önemli değişimler 16.yüzyılda ortaya çıkmıştır. Çocukluk döneminin hiç tanınmadığı bir çağdan; hukuksal, toplumsal, eğitsel kurumlar içinde korunmaya alınan çocukluk kavramına geçişi dört yüz yıl sürmüştür. Çocukluğun kurumsallaşmasının ilk evrensel belirtisini ise ilköğrenim dönemi oluşturmaktadır (Dudek, 2000, s. 51). Bu kapsamda 'anaokulu mimarlığı' teorisyenler açısından; sınıf ortamında çocuk merkezli aktiviteler olan Pestalozzi ve Froebel yenilikçi olmaya başlamıştır. Ayrıca radikal eğitimsel fikirler ve mekânlar teşvik edilmiştir. Böylelikle anaokulu mimarisinin, kökeninin üzerinde yükseldiği görülen ve çocuğun ilkokulun pozitivist yöntemleriyle karşılaşmadan önce daha insanileşmesine çalışan bir 'anaokulu fikri'ne yönelik temel bir anlayışın etrafında biçimlendiğini söyleyebilmekteyiz.

Bir diğer önemli teori ise, Steiner'in çocuk bahçeleri ile örneklenebilecek ruhani eğitim teorisidir. Fakat bu durum, Steiner'in okul öncesi eğitim alanına yalnızca holistik bir bakışla yaklaşmaya çalışarak eğitim modelinden mimariye öncelikli bir yer vermesinden ötürü savunulduğu anlamına gelmemektedir. Belirgin bir Steiner ideolojisinden yoksun bir modern mimari de organik dışavurumculuk kadar holistik ve ruhani olabilir. Ancak, şurası açıktır ki organik felsefe, 20. yüzyılının endüstriyel kapitalizminin neden olduğu hayal kırıklığı yaygınlık kazandıkça çağdaş, genç mimarlar tarafından (hatta bir felsefe olarak gençlerin geneli tarafından) ilgi çekici bulunmaktadır (Dudek, 2000, s. 56).

Froebel'in 'Naturphilosophie' (Doğallık Felsefesi) büyük ölçüde romantik bulunarak hakir görülüp ve alaya alınmışsa da Montessori, Piaget ve diğer pek çok pragmatist düşüncenin alternatifini olan teorilerin yaygın olarak insanileştirilmesinde yetersiz kaldığı görülmektedir. İnsanın doğadan ayrı durmaya devam edebileceği, dış dünyanın insanın sömürü nesnesi olabileceği yönündeki düşünce biçimi reddedilmektedir. Bu nedenle, aynı zamanda bu yaklaşım bir dereceye kadar, çağdaş anaokulu tasarımında, pragmatik çözümlerinin kavramsal yetersizliğine karşı olmalıydı. Yeni yol şüphesiz, Robert Owens'in insanoğlunun bütünü'nün doğanın bir parçası olduğunun tanınması temeline dayalı olarak yeniden yapılandırılan 'yeni erdemli dünya' görüşünü gerçekleştirilmeye ve buna bağlı olarak gerçekten insancıl bir dünya yaratma amacıyla yeni bütüncül bir bilgi ve erdem teorisi geliştirmeye

yönelik olmuştur (Bowen, 1981, s. 557-558). Çocukluğun doğal ruhunun yansıması olarak çocuk bahçesi mimarisinde bu itki tam da günümüzde gerçekleşiyor denebilmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde ise bu yapıların gelişimi; okul öncesi eğitim yapılarında eğitim kuramları ve teorinin gereksinimlerinin yanında, söz konusu toplumu ilgilendiren olayların etkileri özellikle 20.yy'dan itibaren görülmüştür. Modern akım ile birlikte erken pedagojik gereksinimler, modern ve organik formların okul öncesi eğitim mimarisini harekettlendirmiştir. 19.yy'ın sonlarından 20.yy'ın başlarına kadar orta-çalışan sınıf ayrımı ile Friedrich Froebel mistik eğitim felsefelerinden yola çıkılarak Almanya, İngiltere, Japonya ve Amerika'da bakım ücretini ödeyebilen orta sınıf aileler için ilk özel anaokulları ortaya çıkmıştır. Rasyonalizmle birlikte gelişen pozitif düşüncenin etkisiyle okulöncesi eğitim binalarının seri üretime geçilmiştir. Birinci Dünya Savaşından sonra çocuk bakım merkezlerinde 'uluslar arası stil' kavramı benimsenmiştir. II. Dünya Savaşı ise okulöncesi eğitim mekânlarına olan ihtiyacı hızlandırmıştır: Tüm baraka, beton tabanlı alanlar, kilise holleri gibi geçici mekânların bu amaç doğrultusunda kullanılması gibi sosyal olayların okul öncesi eğitim yapılarının oluşumuna etkisi görülmüştür.

Özetlenecek olursa, bu çalışma ilkçağlardan itibaren okul öncesi eğitim mekân kurgusunun ortaya çıkışını, gelişim sürecini ve yapısal ifadelerini, kuramsal ve fiziksel olarak irdelemektedir. Bununla beraber tarih boyunca gerçekleşen sosyo-kültürel, pedagojik, ideolojik, akım, olay vs.. etkenlerin "Anaokulu Mimarisi"nin oluşumu ve gelişimi ortaya konulmaktadır. Başka bir deyişle; bu mekânların bulunduğu kültürel parametrelere özgü, çocuklar ile sosyo-kültürel olarak örtüşmesi, beklenti ve ihtiyaçlarını karşılaması gerekmektedir. Okulöncesi eğitim mekânların fiziksel özelliklerini ideal koşullarda çocukların hizmetine sunmak çok önemlidir. Fakat, bahsi geçen mekanların tarihsel süreç içerisindeki olaylarla etkileşiminden de anlaşıldığı gibi, mekânı oluşturan fiziksel özellikleri bulunduğu koşullar içerisinde değerlendirip fiziksel mekânı oluşumunu etkileyen kavramsal ilişkileri doğru değerlendirmek ve kurmak gerekmektedir. Dolayısıyla, bu çalışma kapsamında, geçmişten günümüze sosyal ve fiziksel olguların getirdiği koşulların okul öncesi eğitim mekânlarının oluşumunda ve gelişimindeki etkileri; bahsi geçen parametrelerin mekâna yansıma biçimi ve tasarım kurgusu içerisindeki kavramsal öğelerine bir bakış açısı getirilmektedir.

Kaynakça

Andrew, S. (1987). *Towards a Social Architecture-The Role of School Building in Post-War England*. Yale University Press: New Haven.

Altman, I., & Wohlwill, J. F. (Eds.). (1978). *Children and the environment. Human behaviour and environment: advances in theory and research*, vol. 3. New York: Plenum.

Bowen, J. (1981). *A History of Western Education*, vol. 3: The Modern West, London, Meuthuen.

- Boyer, Ernest L. (1991). *Ready to Learn: A Mandate for the Nation*, Educational Supplement.
- Bozdayı, A. Müge, (1988). *Children In The Physical Environment An Aproach To Design For Children A Day Care Center Proposal In Beytepe*, Ankara: Yüksek Lisans Tezi, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.
- Cole, T. (1965). *A History of Education: New York. Holt Rinehart Twinson.*
- Day, C., & Midbjer, A. (2007). *Environment and Children: Passive lessons from the everyday environment* (1st ed.). Amsterdam, NL and London, UK: Architectural Press.
- David, T. (1993). *Educational Provision for Youngest Children: European Perspectives*, Paul Champman Publishing.
- Dudek, M. (2000). *Kindergarten Architecture: Space for the Imagination*, London: Spon Press.
- Gür, Şengül O.& Zorlu, T. (2002). *Çocuk Mekânlar*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Mills, M., (1978). *Maria Montessori-A Biography: London*, Hamish Hamilton.
- Oğuzkan, Ş. & Oral, G.(1987). *Okulöncesi Eğitimi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Oktay ve diğ. (2010). Okul Öncesi Eğitimden İlköğretime Geçiş Projesi, *Geçmişten Geleceğe Okul Öncesi Eğitim*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Okul Öncesi Eğitimi Genel Müdürlüğü Yayını.
- Piaget, J. (1960). *The Child Conception of the World*. Totowa: N.J: Littlefield Adams (Orjinal basım 1926).
- Ryerson, A. (1961). *Medical Advice on Child Rearing 1500-1900*, vol. 31.
- Steiner, R., (1975). *Understanding Young Children: Experts from Lectures by Rudolf Steiner Compiled for the Use of Kindergarten Teacher*, Stuttgart, German Edition.
- Whithford, F. (1984). *The Bauhaus*. London: Thames & Hudson.
- <http://www.religio.de/froebel/fsteine.html>. Erişim: 22.08.2013
- <http://www.thearchitectureofearlychildhood.com/2011/05/historical-overview-of-early-childhood.html>. Erişim: 15.08.2013

