

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK YAZI:
YAZI-MEKANLAR VE OKUNMA HALLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge ÖZTÜRK

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

HAZİRAN 2019

**BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK YAZI:
YAZI-MEKANLAR VE OKUNMA HALLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Özge ÖZTÜRK
(502161018)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ

HAZİRAN 2019

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502161018 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Özge ÖZTÜRK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK YAZI: YAZI-MEKANLAR VE OKUNMA HALLERİ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Pelin DURSUN ÇEBİ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Ashhan ŞENEL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Ozan AVCI
MEF Üniversitesi

Teslim Tarihi : **3 Mayıs 2019**
Savunma Tarihi : **13 Haziran 2019**





Aileme,



ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca, çalışmama duyduğu ilgi ile bana olan desteğini esirgemeyen ve yaptığımız beyin fırtınalarında pek çok fikrin açığa çıkmasını sağlayan tez danışmanım Pelin Dursun Çebi'ye sonsuz teşekkür ederim.

Aileme, her zaman beni destekledikleri ve bana her konuda güvendikleri için çok teşekkür ederim. Başlamadan önce bitirileceği imkansız gibi gelen bu zorlu süreçte ve hayatımın her anında bana yalnız olmadığımı hissettiren dostlarım Ezgi Marakoğlu, Betül Turan ve Oğuz Can Şenyener'e; bana verdikleri fikirler ve destek ile birlikte sonsuz şikayetlerimi de dinleyen tüm çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Haziran 2019

Özge Öztürk



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xv
SUMMARY.....	xvii
1. GİRİŞ	1
2. BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK YAZI VE OKUMA.....	7
3. YAZI MEKAN BİRLİKTELİĞİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ	23
4. MEKANSAL OKUMA HALİ.....	41
5. YAZI-MEKAN OKUMA REHBERİ: BİR OKUMA ÖNERİSİ.....	55
5.1 Mekanda Beden Okuma Rehberi	57
5.2 Mekanda Yazı Okuma Rehberi	62
6. YAZI-MEKANLAR VE OKUNMA HALLERİ.....	71
6.1 Transitable Visual Poem: Yaşamsal Sürecin Fiziksel Olarak Okunma Hali	72
6.2 Carpi Museum of Deportation: Sürgünün Sayısal Vahşetinin Saygı ile Okunma Hali	78
6.3 Monument to the Victims of 11 March 2004: Sıkışmışlığın Etkisinde Umudun Okunma Hali	82
6.4 Wellington Writers Walk: Manzara ve Edebiyatın Şehre Olan Övgüsünün Okunma Hali	86
6.5 The Cursing Stone and Reiver Pavement: Batıl Anlatı ile Dönüşen Mekanda Tekinsizliğin Okunma Hali	91
6.6 Mary Boone Gallery: Mekanın Kelimeler Tarafından İşgalinin Okunma Hali	95
6.7 Dışarıda Çok Kötülük Var: Mahrem Mekanda Kişisel Düşüncelerin Okunma Hali.....	101
6.8 Museum Boijmans Van Beuningen: Kurumsal Kimliğin Optik bir Yanılsama İçerisinde Mekansal Olarak Okunma Hali	106
6.9 The Written Garden: Işık ve Gölge ile birlikte Doğada Meditatif Okunma Hali.....	111
6.10 In The End Is The Word: Yazının Mekana Akışıyla birlikte Sürüklenerek Okunma Hali	115
7. SON SÖZ.....	121
KAYNAKLAR	127
ÖZGEÇMİŞ.....	133



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Yazarın “Afrika Dansı” adlı öykü kitabından bir okuma örneği (Burak, 2006, s.16).....	2
Şekil 2.1 : Yazının insan varoluşunu temsil etme gücü. Luis Camnitzer (1968), Mark Wallinger (2013) “ <i>Self-Portrait</i> ” (Url-1), (Url-2).	7
Şekil 2.2 : Düşünce- anlatı ve dilin akışına paralel olarak gelişen yazı & tüm bu zihinsel faaliyetlerin gerçekleşmesine olanak tanıyan mekan.	8
Şekil 2.3 : Farklı okuma biçimleri. “ <i>A Taxonomy of Communication</i> ”, Jürg Levi, Jenny Hiron (2016) (Url-3).	11
Şekil 2.4 : Van Gogh’un “ <i>Wheatfield with Crows</i> ” (1890) tablosunun eklemlenen yazı ile farklılaşan okuma biçimi (Berger, 2016, s.27-28).	12
Şekil 2.5 : "Ceci n'est pas une pipe", Magritte, (1929), "This is a pipe", Banksy, (2011) (Url-4), (Url-5).	13
Şekil 2.6 : Yazı ve mekanın çift katmanlı yapısı ve bir araya geldiklerinde oluşacak ortak bedensel deneyim.	14
Şekil 2.7 : Bireysel, mekansal ve yazı-mekansal okuma eyleminde yazınsal öğelerin konumlanması ve beden-zihin-dünya mekansallığı.	16
Şekil 2.8 : Kent içinde düzeni bozan küçük farklılıklar dikkatimizi çekebilir. (Url-6).....	19
Şekil 2.9 : Kan bağışında farkındalık yaratmak büyük firmaların da desteklediği “ <i>Missing Type</i> ” projesi (2016) (Url-7) (Url-8).	20
Şekil 3.1 : Yazının zihinsel gelişim süreci.....	23
Şekil 3.2 : Mekanın tüm yüzeyini kaplayan yazı-resimler (hiyeroglifler). <i>Dendera Tapınak Kompleksi,Hathor Tapınağı</i> (Url-9).	25
Şekil 3.3 : Zemindeki geometrik düzenleme ile şekillenen mekan ve beden davranışı, <i>Piazza Campidoglio</i> (Url-10).....	26
Şekil 3.4 : Modern kentlerin oluşum süreci ile paralel gelişen ulaşım ve iletişim ağları, kent manzarasını bütünüyle değiştirmiştir, “ <i>A short history of America</i> ” , Robert Crumb (1979) (Url-11).....	27
Şekil 3.5 : İlk modern kentsel-tipografik kent kimliği çalışmalarından biri olarak Paris Metrosu, Hector Guimard (1898) (Url-12).	29
Şekil 3.6 : Bir mekan anlatısı olarak kurumsal kimlik ve logo, Türbin Fabrikası, Peter Behrens, (1909) (Url-13).	30
Şekil 3.7 : “ <i>Architect’s Dream</i> ”, Thomas Cole, (1840) & Venturi (2004) modern kent manzarasına göre tekrar yorumu. (Url-14) (Url-15).	31
Şekil 3.8 : Yazı-mekan birlikteliğinde tarihsel kırılmalar.	32
Şekil 3.9 : Yazının kendi doluluk boşluklarından faydalanarak bir yapısalılık kazanması, “ <i>Calligrammes: Poems of Peace and War</i> ” şiir kitabı, Apollinaire, 1918 (Url-16).	35
Şekil 3.10 : Üç boyutlu harflerin yapı elemanı olarak kullanıldığı kitap pavillionu, Fortunato Depero (1972) (Url-17).	36

Şekil 3.11 : Süpergrafikler, sol: Mexico City Olympics, Lance Wyman, (1968). orta; Los Angeles Olympics, Deborah Sussman, (1984). sağ: Sea Ranch, Barbara Stauffacher-Solomon (1965) (Url-18).....	37
Şekil 3.12 : “Sea Ranch Tennis Club Bathroom”, Barbara Stauffacher Solomon (1966) (Url-19).....	38
Şekil 3.13 : Frank Gehry’nin tasarladığı Walt Disney Concert Hall’un cephesi üzerine Refik Anadol’un (2018) yazı, fotoğraf ve doku kullanarak ürettiği video görseller.(Url-20).....	38
Şekil 3.14 : “Zahiri Mekanda Arşiv”, Refik Anadol (2017) (Url-21).....	39
Şekil 4.1 : Cezanne dünyayı resmediş şekli ile dokunsalı çağrıştırır, “ <i>Mont Sainte-Victoire</i> ” & detay, Paul Cézanne, (1902-04) (Url-22).....	42
Şekil 4.2 : Venturi (1972), Las Vegas Strip’in tabelalardan oluşan tipografik haritası, yeni bir okuma hali.	44
Şekil 4.3 : Guy Debord (1957) ve ‘Durumcular’ (<i>Situationists</i>) kentte ‘sürüklenme’ (<i>derive</i>) halinde bir deneyimi önererek, ‘ruhsal coğrafya’ (<i>psychogeography</i>) kavramını ortaya koymuşlardır (Url-23).....	46
Şekil 4.4 : Mekan eklemlenen yazı ile birlikte adeta altyazılı bir film karesine dönüşür. “ <i>Imagine The Green is Red</i> ”, David Shrigley, (1998) (Url-24).....	47
Şekil 4.5 : Aynı mahallenin; tabelalar, köstebek yolları, havlayan köpekler, su depoları, sokak ışıkları, cadılar bayramı kabakları gibi pek çok farklı ögesini içeren haritaları “ <i>Everything Sings</i> ”, Denis Wood (2010) (Url-25).	48
Şekil 4.6 : “Eğer yaşadığınız kentte bir ziyaretçi olsaydınız, onu nasıl görürdünüz?”, Villagomez (2015).	49
Şekil 4.7 : Bağlamından koparılarak, bir fotoğraf albümüne dönüştürülen ‘ <i>tipografik fragmanlar</i> ’ Steendam (2015) (Url-26).	50
Şekil 4.8 : Kentteki yazınsal öğelerin bağlamından koparılarak yeni bir anlam bütünlüğü içinde yeniden yorumlanması (Url-27).....	51
Şekil 4.9 : Yazı karakterinin bir yerin kimliği ile özdeşleşmesi hali, Fleischmann (2011).	51
Şekil 4.10 : Bülent Erkmen ve Aykut Köksal tarafından 2007 yılında tasarlanan sokak levhaları ve tipografisi (Url-28).....	52
Şekil 5.1 : “GÖRMEK VE GÖRÜLMEK İÇİN”, Lawrence Weiner, 1972, (Url-29).....	55
Şekil 5.2.1 : Yazının mekan yüzeylerinde bulunma halleri.	62
Şekil 5.2.3 : Görünmez Kentler’den, kelimelerden oluşan sembolik bir köprü ve sembolik yazı-mekan ile ilişkili anlatı. “...köprüyü ayakta tutan taşların oluşturduğu kemerin çizgisi” (<i>Mendelsund, 2018</i>).	63
Şekil 5.2.4 : Mekan düzlemlerinde yer alan yazınsal ögenin anlatı yoğunluğuna bağlı olarak değişen görsel algı.....	65
Şekil 5.2.5 : Mekanda kullanılabilecek farklı potansiyellere sahip yazı biçimleri. ...	66
Şekil 5.2.6 : Helvetica ile değiştirilen yerel yazılar mekan algısını tamamiyle değiştirmiştir (Url-30).	68
Şekil 6.1.1 : Doğumu sembolize eden ‘A’ harfi ve yaşamsal süreci temsil eden noktalama işaretleri. (Saccani, 2013, s.62-69).....	74
Şekil 6.1.2 : Peyzaj içinde keşfedilmeyi bekleyen ‘görsel şiir’ ve ölümü sembolize eden kırılmış “A” harfi (Saccani, 2013, s.62-69).....	75
Şekil 6.1.3 : Yaşamsal sürecin fiziksel olarak okunma hali.	76
Şekil 6.1.4 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	77

Şekil 6.2.1 : Döşeme hariç tüm yüzeylerin isimler ile kaplı olduğu “Room of Names” (Saccani, 2013, s.42-53).	78
Şekil 6.2.2 : Sürgünün sayısal vahşetinin saygı ile okunma hali.....	80
Şekil 6.2.3 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	81
Şekil 6.3.1 : Yol kotunun üzerinden görünen içi mesajlar ile kaplı şeffaf silindir ve yer altı girişi. (Saccani, 2013, s.108-115).	82
Şekil 6.3.2 : Bedenin yazı-mekanda konumlanması.(Url-33) (Url-34).....	83
Şekil 6.3.3 : Sıkışmışlığın etkisinde umudun okunma hali.	84
Şekil 6.3.4 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	85
Şekil 6.4.1 : Yazının konumlandırılışının anlatı ve beden deneyimi ile örtüşmesi (Url-35).	87
Şekil 6.4.2 : Yazının konumlandırılışının anlatı ve beden deneyimi ile örtüşmesi (Url-35).	87
Şekil 6.4.3 : Yazının konumlandırılışının anlatı ve beden deneyimi ile örtüşmesi. (Url-35).	88
Şekil 6.4.4 : Manzara ve edebiyatın şehre olan övgüsünün okunma hali.....	89
Şekil 6.4.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	90
Şekil 6.5.1 : “Mother of All Curses” taşı ve 80 m’lik aksı oluşturan plan (Url-36)...91	
Şekil 6.5.2 : “Mother of All Curses” ve granit yüzeyine kazınarak yazılmış lanet metni (Url-36).	92
Şekil 6.5.3 : Batıl anlatı ile dönüşen mekanda tekinsizliğin okunma hali.	93
Şekil 6.5.4 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	94
Şekil 6.6.1 : “I shop therefore I am” 1987, “Your body is a battleground” 1989 (Url-39).	95
Şekil 6.6.2 : Kazimir Malevich, Black Square 1915. (Url-40).	96
Şekil 6.6.3 : “Books (Please)! In All Branches of Knowledge”, Aleksandr Rodchenko, 1924, (Url-41).	96
Şekil 6.6.4 : Mary Bloom Galery’de Kruger’e (1991) ait ‘yere özgü’ yerleştirme (Url-43).	97
Şekil 6.6.5 : Kruger işlerinde göz imgesini de sıklıkla kullanır (Url-44).	98
Şekil 6.6.6 : Mekanın kelimeler tarafından işgalinin okunma hali.....	99
Şekil 6.6.7 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	100
Şekil 6.7.1 : Sanatçının beden-mekan ve yazı ile kurduğu ilişki “ <i>Şeffaf Karakol</i> ” işinde de görülebilmektedir (1998) (Url-45).	101
Şekil 6.7.2 : Yatak odası, mahremiyet ve el yazısı (Url-45).....	102
Şekil 6.7.3 : The Number 23 (2007), The Shining (1980) filmlerinde mekanda tekinsizlik ve korku atmosferi yaratmak için kullanılan yazılar (Url-47) (Url-48).	103
Şekil 6.7.4 : Mahrem mekanda kişisel düşüncelerin okunma hali.	104
Şekil 6.7.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	105
Şekil 6.8.1 : Meksika Olimpiyatlarında, mekana yayılan görsel kimlik çalışması (Url-50).	106
Şekil 6.8.2 : Museum Boijman’ın kurumsal kimliğinin bir iletişim programına dönüşümü (Url-52).	107
Şekil 6.8.3 : Müzenin meydanında kurumsal kimliği oluşturan yazının Escher’in çalışmalarına benzer bir biçimde yarattığı optik yanılsama (Url-52) (Url-53).	108
Şekil 6.8.4 : Kurumsal kimliğin optik bir yanılsama içerisinde mekansal olarak okunma hali.....	109
Şekil 6.8.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	110

Şekil 6.9.1 : “The Written Garden” dışarıdan ve içeriden görüntüler (Url-54).	111
Şekil 6.9.2 : Mekan içinde ışık ve gölge sayesinde var olan ruhani atmosfer (Url-55).	112
Şekil 6.9.3 : Işık ve gölge ile birlikte doğada meditatif okunma hali.	113
Şekil 6.10.1 : “Let Us Build And Launch A Blue Rocket To His Heaven”, (2009) (Url-56).	115
Şekil 5.10.2 : Video görselden mekana akan yazılar (Url-56).	116
Şekil 6.10.3 : Yazının mekana akışı ile birlikte hissedilen sürüklenme hissi (Url-57).	117
Şekil 6.10.4 : Yazının mekana akışıyla birlikte sürüklenerek okunma hali.	118
Şekil 6.10.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.	119



BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK YAZI: YAZI-MEKANLAR VE OKUNMA HALLERİ

ÖZET

Bu tez çalışması kapsamında yazı-beden-mekan ilişkisi, okuma eylemi temel alınarak incelenmekte, yazının mekan ile birlikte ortak bir beden deneyimi yaratabilme potansiyeli sorgulanmaktadır. Yazı, mekan ve anlatının oluşturduğu bu ortak ritmin bedendeki yansıması çözümlenmeye çalışılmaktadır. Çalışma yazıyı mekanda; bilgilendiren, yönlendiren, destekleyen ya da mekanı imleyen kullanımlarının dışında, asıl olarak mekan anlatısını kuran ve beden deneyimini arttıran özel örnekler üzerinden incelemektedir. Burada mekanın kendi fiziksel ve zihinsel yapısı ile birlikte, var olan yazınsal katmanın fiziksel ve zihinsel yapısı çok katmanlı bir beden deneyimine olanak tanımaktadır. Bu bedensel çoklu deneyimin gerçekleşmesini sağlayan temel bağlantı olarak da okuma eylemi merkezde yer almaktadır. Okuma eylemi ise; anlatının yazı ve mekan üzerindeki şekillendirici etkisi ile bir anlam kazanmakta ve farklı ‘hallere’ farklı beden davranışlarına bürünmektedir.

Yazının bir kitap sayfasından çıkıp, mekanda var olması ile birlikte, içerdiği zihinsellik yani anlatısı da mekanın anlatısına dahil olur. Bu durum edebi bir metni okuma halinden oldukça farklı yeni bir deneyimi var eder. Bir sayfa üzerindeyken okuma eylemine çoğunlukla sabit bir konumda gözleri ile katılan beden; yazı, mekanın dolanımına izin veren yapısı ile birlikte var olduğunda onu daha bütüncül bir beden davranışı ile deneyimlemeye başlar. Bedeni yönlendiren, okuma eyleminin kendisini de şekillendiren böyle bir mekan biçimi; anlatıyı mekan ve yazının yapısal bileşenleriyle fiziksel olarak deneyimlenebilir bir yapıya büründürür. Aynı zamanda mekanın sezgisel yanlarını ve anlatısını, kendine eklemlenen yazınsal katmanın anlatısı ile birleştirir. Bu da çözümlenmeye değer görülen özel bir mekan kavramının, ‘yazı-mekan’ların oluşmasına sebep olmaktadır. Mekansal bir anlatı kurma pratiği olarak incelendiğinde ‘yazı-mekan’ların her biri de kendilerine özgü ‘okunma halleri’ni beraberlerinde getirmektedir.

Beden, mekan ve yazı arasındaki ilişkiyi kuran bir deneyim olarak okuma eylemi tarih boyunca, pek çok olayı algılamak, çözümlmek, bir izi takip ederek sonuca varmak gibi anlamlarda kullanılsa da burada temelde kendisinden harf okuma eylemi ve harflerden oluşan yazınsal bir anlatının algılanış biçimi olarak bahsedilmektedir. Yazının ilk ortaya çıktığı dönemlerde mekan ile birlikte var olan, daha çok toplumsal faydacı veya dini, kutsal anlamlar taşıyan yapısı ve anlatı biçimi zamanla kâğıdın, matbaanın ve kitap formunun keşfedilmesi ile birlikte değişim göstermiştir. Fakat Eski Mısır’da firavunların hatırlanmak ve bu şekilde ölümsüzlüğe ulaşmak amacıyla tılsımlı sözlerle kaplattıkları tapınak ve lahit odalarında gördüğümüz aynı arzuyu, günümüz anma yapılarında yazılarla ve isimlerle kaplı yüzeylerde görmeye devam etmekteyiz. Böyle bir hal bedeninin mekanda yazıyla güçlü bir iletişime geçtiği ilk örneklerden sayılmaktadır. Kutsal anlatının yazı ve mekan ile bağlantısı ilk ‘yazı-mekan’ örneklerini ve kendi özel beden davranışlarını oluşturmuştur.

Modernizm ile birlikte karmaşıklıktan kent manzarasında kendilerine ancak bir eklenti olarak yer edinebilen yazınsal öğelerin kendi yapısal özelliklerini kullanarak bilinçli bir şekilde mekansallaşmaya başlaması ise başka bir süreci içine alır. Bu süreç “Yeni Tipografi” hareketi ile başlamaktadır. Mekan-yazı birlikteliği içsel bir bağlantı ile organik olarak tarih boyunca bir koldan ilerlerken, Çağdaş Sanat ile birlikte de kendi başına ayrı bir nesne olarak yorumlanan harf ve yazı, sadece bir düşünceyi anlatma, bir mesajı iletme halinden sıyrılarak, statik sayfa düzenine hapsolmayı reddetmiştir. Çizgilerden oluşan ve sadece okunduğunda anlam kazanan yazılı metin, biçimsel sınırlarını zorlayarak sözel bir anlatım aracı olmaktan çıkıp, figüratif kompozisyonlar sayesinde görsel bir nesne halini almaya başlamıştır. Bu yaklaşımda mekanik bir sistemler bütünü olarak yorumlanan yazı ve harfler; elementlerine, atomlarına ayrılarak farklı kombinasyonlarla yeniden bir araya getirilebilir hale gelmişlerdir. Sayfa düzlemindeki bu deneysel yapılar yazının çağdaş dönemde sanatsal açıdan mekansallaşmaya başlama sürecindeki ilk adımlar olarak görülmektedir. Bu bilgiler ışığında ilk çağlardan bu yana, mağaralardan yazıtlara, oradan tapınaklara ve anıtsal yapılara uzanan organik ve sezgisel ‘yazı, beden, mekan’ birlikteliğinin yerine Çağdaş Sanat yaklaşımlarıyla birlikte sökülüp, sistematize edilebilir bir hale gelen yeni yapısal bir ‘beden, yazı, mekan’ birlikteliğinin varlığından söz edilebilir.

Günümüzde ‘mekansal bir okuma hali’nden bahsettiğimizde alan içinde yapılan çalışmalar çoğunlukla kent manzarasını içine alır. Kente ve mekana özgü parçacıl yazınsal öğelerin kategorize edilerek sınıflandırılmasını içeren çeşitli çalışmaları konu edinir. Fakat bu çalışmaların asıl eksiği bütüncül bir mekansal okuma yapmak yerine, mekana ait özgün parçalar olan yazınsal öğeleri bağamlarından kopararak sınıflandırılmaya çalışmalarıdır. Bu tip çalışmalar kişisel veya bölgesel bir kent haritası veya izleğine yakın sonuçları açığa çıkarmaktadırlar. Tez kapsamında sorulacak asıl soru ise bu çalışmalarda olduğu üzere “Bir mekan yazınsal öğeleri üzerinden nasıl okunur?” yerine; mekan, beden ve yazının birbiri içinde çözündüğü ortak bir okuma halinin nasıl olacağıdır.

Çalışmanın son kısmında incelenen örnekler, ortaya koyulan ‘yazı-mekan’ kavramına en uygun olduğu düşünülen tasarımları içerir. Bu kısımda yazının mekanı nasıl kurduğu, anlatısını nasıl şekillendirdiği ve ona hangi ‘bedensel halleri’ ekleyerek beden ile nasıl iletişime geçtiği keşfedilmeye çalışılmaktadır. Bu keşif yazının mekanda hangi hallerde bulunduğunu; konumlanmasının, malzemesinin, büyüklüğünün vb özellikleri ile nasıl bir bedensel davranış şeması çizdiğini ve anlatıyı nasıl biçimlendirdiğini çözümleyerek yapılır. Grafikler üzerinden yazı, beden ve mekânın anlatı ile şekillenen ortak ritmini çözümlemeyi, yeni bir mekân kurma pratiğine dönüştürülebilecek görsel bir sözlük oluşturmayı dener. Bunu yaparken beden olarak mekânı algılayan araştırmacı; mekânları planlar, fotoğraflar, üç boyutlu modeller ve planlar üzerinden kendi mesleki pratiklerine dayanarak okumaya çalışmıştır. Böylelikle aslında her bedene göre değişebilen mekân deneyimi ve mekanda yazıyı okuma-tecrübe etme hali araştırmacıya özgü bir ‘okuma önerisi’ şeklinde sunulmuştur.

LETTERING AS A BODILY EXPERIENCE: LETTER-SPACES AND THEIR READING ATTITUDES

SUMMARY

The aim of this thesis is to examine the relationship between lettering, body and space. The study does this based on the reading action. The focus point of study is the potential of lettering and space to create a common body experience with the help of reading action and reflections of this rhythm on body experience. Study isn't focused on informing, directing, pointing, or commercial use of lettering in public. Instead, it provides special examples that establish the narrative of space.

The space and the lettering have both same two layers. These are physical and mental layers which creates a holistic body experience. When the body experiences these two layers together? It occurs multiple layered bodily experience. In this context 'the reading action' transform to 'reading attitudes' because of relationship between lettering-body-space. Since the combination of lettering and space affect the body behaviors the reading action as a bodily experience becomes a new phenomenon.

When the lettering comes out of a book page and exists in the space, 'the mentality' which means the narrative of text connects to narrative of space. This creates a new experience that is quite different from reading a literary text. When lettering is on a page, the body often participates in the reading action with its eyes in a fixed position. But when the lettering coexists with the circulation-permissive nature of space, s/he begins to experience it with a more holistic body behavior. Such a form of space that directs the body and shapes the reading action, also allows to physically experience the narrative with structural components of lettering and space. It also combines the intuitive aspects and narrative of space with the narrative of the articulated lettering layer. This leads to the occurrence of a special space concept, 'letter-space' studied throughout the scope of this study. This special concept as the title of the thesis suggests, brings with its own unique 'reading attitudes'.

In this context lettering has become a spatial narrative that needs to be analyzed. For this purpose, the study focused on the 'reader-body' rather than the concept of 'reader'. The reason for this is the attitudes of reading which differs greatly from reading a literary text. Thus this new state of reading has revealed its own reader, 'the reader body'.

Each literary lettering has its own tools, readership and narrative. But what does a written narrative included in space tells the body? A novel reader may want to use his free time and reach a new imagination world. An article may wait for its researcher to be discovered. Readers select and use narratives according to their own characteristics and wishes. But what should the body that is reading expects? How will s/he know what to read? With emergence of these questions, it is seen that the 'letter-space' relationship contains an intersection that needs to be considered. The lettering has now

changed from something seen and read to something that see and reads. It can be said that with the help of space, it becomes a concrete body and character.

Reading is an experience that establishes the relationship between body, space and lettering. As a word it has been used throughout history in many meanings; like to perceive and analyze the events, follow a trail and resolve them. Within the scope of this study, it is mentioned as action of reading letters and perceive of literary narrative consisting of these letters.

In the period when lettering first appeared, it co-existed with the space and it had more social utilitarian or religious, sacred meanings. Its structure and narrative form have changed over time with the discovery of paper, printing press and book form. However, we continue to see the same desire in the temples and sarcophagi rooms in ancient Egypt, where the Pharaohs covered it with talismanic words in order to be remembered and to achieve immortality in this way, on the surfaces covered with inscriptions and names in today's memorial structures. Such an attitude is one of the first example in which the body communicates strongly with lettering in space. The connection of the sacred narrative with lettering and space have formed the first examples of 'letter-space' and its own special body behavior.

In the urban landscape which became more complex with modernism, lettering elements could only find a place as an add-on. The deliberate spatialization of lettering using its own structural features involves another process. This process starts with the "New Typography" movement. The relationship between space and lettering has progressed organically throughout history. With Contemporary Art, letters and lettering are interpreted as a separate art object on their own qualities. They were stripped of just telling a thought, forwarding a message and refused to be trapped in static page layout. The written text consisting of lines and making sense only when it read has gone beyond to be a verbal expression. Through figurative compositions it has begun to become a visual object.

In this approach, they are interpreted as a whole of mechanical systems. Lettering and letters are separated into their elements, atoms, and reunited with different combinations. These experimental structures on the page level has been the first steps of the spatialization process of the lettering in artsy way. In the light of this information, since the early ages the organic and intuitive 'lettering, body, space' relationship, which extends from caves to inscriptions, temples and monumental structures has become systematized with Contemporary Art. Thus, there can be talk of the existence of a new structural 'lettering, body, space' union.

Today, when we talk about a 'spatial reading attitude', the studies mostly include the city landscape. It deals with various studies that include categorizing and classifying singular lettering elements that specific to city and space. But the main shortcoming of these studies is not to make a holistic spatial reading. They try to classify the lettering elements which are site-specific by detaching them from their contexts. These type of studies reveal results that are close to a personal or regional city map or track. The main question to be asked within the scope of the thesis is not "How to read a space through its lettering elements?" as in these studies. The main question is "How does a common reading attitude where space, body and lettering are dissolved in one another occur?"

Throughout the study, a number of historical breaking points have been taken as reference and their traces tried to be discovered in the concept of 'letter-space'. Each level in the space has a guiding structure that contributes to the narrative. These

properties in the space itself define the beginning and the end, before and after, right and left, down and up. A common body rhythm emerges when these orientations match up with the action of the narrative and the components of the writing when support them. The differentiated reading action now becomes a bodily experience in which many layers transmit a single narrative and the body does not know which layer it is in. The body objectifies within 'the letter-space' and integrates with it also becomes dominated by it. Now the narrative has been freed from a text-image that needs to be read and has expanded within the confines of space.

The thought put forward as 'a reading proposal' basically involves a discovery. It argues that the concept as 'letter-space' cannot be considered separate from body experience and tries to read 'letter-spaces' through body behaviors. The body approaches 'the letter-space' from zero point. It encounters 'letter-space' and dissolves in it. The lettering is also dissolved in the space. This creates a holistic bodily reading experience. For this reason, the end points of the graphics often end with a frame where the body and space become unidentified and deleted.

The examples examined in the last part of the study include the designs which are thought to be the most suitable for the concept of 'letter-space'. In this section is tried to discover how lettering establishes the space, shapes its narrative and communicates with the body. It tries to create a visual dictionary that can be transformed into a new practice of setting up a space through 'letter-space-body' graphics. In doing so, the researcher tried to read the spaces through plans, photographs, three-dimensional models and texts based on their own professional practice. In this way, the experience which varies according to each body is presented in the form of 'a researcher-specific reading proposal'.



1. GİRİŞ

“Öncesinde hiçbir şey yoktu, hemen hemen hiçbir şey; sonrasında da pek bir şey yok, üç beş tane işaret, yine de yetiyorlar bir yukarısı ve bir aşağısı olmasına, bir başlangıç ve bir son, bir sağ ve sol, bir ters ve bir düz olmasına.”

y

u

k

a

r

ı

d

a

n

a

ş

a

ğ

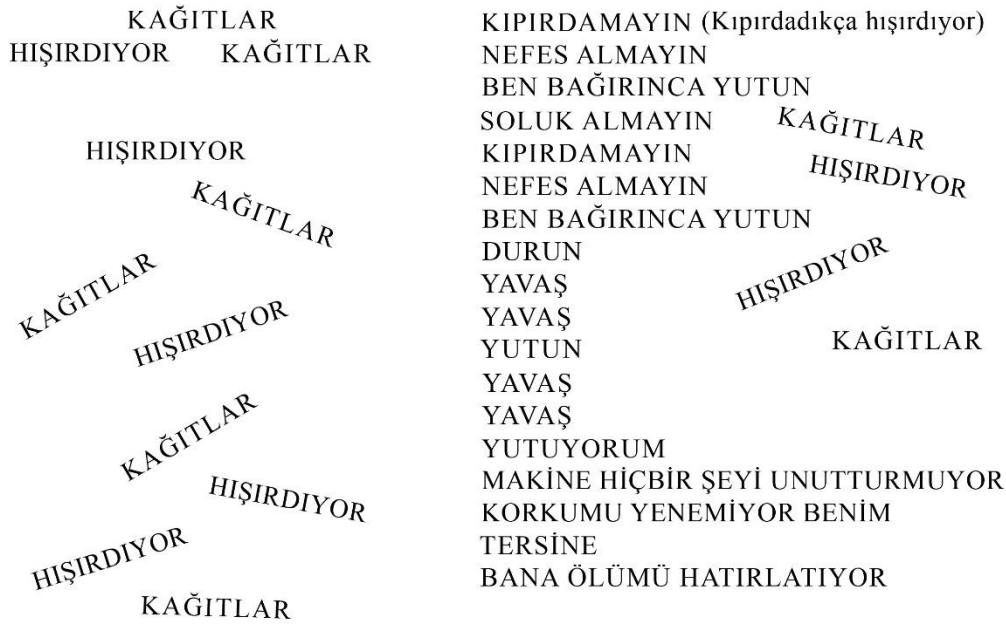
ı

y

a (Perec, 2016, s.22).

Perec’in kelimeleri sayfanın altına kadar, dolulukları ve boşlukları ile birlikte adeta mimari bir yapı inşa edercesine ilerliyor. Bir ‘yukarısı’ bir ‘aşağısı’, ‘sağı/solu’, ‘tersi/düzü’, ‘başlangıcı/sonu’ olan, tüm zıtlıkları ve yönelimleri ile boş sayfada bir

eylem, bir mekan var ediyor. Çalışma kapsamında ilgi çekici görülen temel soru da buradan yola çıkmaktadır: yazının ve içerdiği anlatının, boşluğu tanımlı hale getiren, bedensel bir yönelime sebep olan yapısının bir mekan yaratma pratiğine dönüşebilme potansiyeli. Burada kelimelerin yapısal olarak kurulumları ve bu kurulum yardımı ile ilettikleri anlam önem kazanmaktadır. Anlatı ile harflerin yapısal kompozisyonu birbriyle örtüştüğünde ortaya çıkan halin, mekan kurma pratiğine ne kadar benzediği görülebilmektedir. Yazının biçimsel özelliklerini kullanarak anlatıyı aktarma haline bir örnek olarak da edebiyatımızdan Sevim Burak'ın yazım dili verilebilir. Yazar kelimeleri ile, anlatıyı ve dış dünyayı aynı boş sayfada yeniden kurar. KIPIRDAMAYAN, NEFES ALMAYAN, DURAN ,YAVAŞLAYAN kelimeler akmaya devam ederken bir yandan da KAĞITLAR HIŞIRDAR ve diğer kelimelerin etrafını çeviren bir dış mekana dönüşürler (Şekil 1.1). Burak (2006), aynı anda hem anlatıda olmanın hem de dışarda olmanın hissiyle okuyucuya yeni bir okuma deneyimi yaşatır.



Şekil 1.1: Yazarın “Afrika Dansı” adlı öykü kitabından bir okuma örneği (Burak, 2006, s.16).

Çalışma kapsamında mekan ve yazı ayrı ayrı ele alınamakta, hem yazı hem mekan olan yeni bir kavramdan ‘yazı-mekan’lardan bahsedilmektedir. ‘yazı-mekan’ları tanımlayabilmek için onu yazı ve mekan olarak bileşenlerine ayırdığımızda; yazı olarak tanımlanan kavramı daha çok, iletisi yoğun metin ya da yazınsal öğelerden

oluşan anlatı katmanı olarak açıklanabilir. ‘Yazı’ anlatısını aktarırken kimi zaman görselliğini baskın olarak kullanırken kimi zaman da bir anlatı aktarma aracı olarak metinselliğini baskın tutabilir. Mekan ise yazının yapısallığına uygun bir biçimde onu içine alan, bedeni yönlendiren, yazının yapılaşmasına ve anlatısını aktararak bedeni yönlendirmesine olanak sağlayan esnek alanlar olarak yorumlanabilir. ‘yazı-mekan’lar boş bir oda olabildiği gibi, kamusal bir alanı da içerebilirler. Burada önemli olan üç boyutlu uzamın anlatıya ait yönelimleri iletebilme potansiyelini, ‘yazı’ ile bütünleşerek kazanmasıdır.

Bu durumda onu deneyimleyen ‘beden’ ve ‘bedenin kim olduğu’ gibi kavramlar önem kazanır. Mekanın veya yazınsal bir anlatının her bedene göre deneyimi de doğal olarak farklılaşacaktır. ‘yazı-mekan’lar olduğunda da aynı durum söz konusudur. Çalışma boyunca aynı zamanda bir beden olarak; incelediği örnekleri, fotoğraflar, planlar, modeller, yazılı metinler üzerinden ‘okumaya’ çalışan araştırmacı bu durumda kendi bakış açısı ve mesleki pratiklerine göre ‘yazı-mekan’ kavramını yansıttığını düşündüğü örnekleri seçmeye çalışmıştır. Burada mekana dahil olan yazı ile birlikte aslında yazının beden deneyimini bütünüyle farklılaştıran temel bir yönü ilk bakışta ortaya çıkmaktadır. Bu durum dillerin farklılığından, anlatının içeriklerinin ve mesajlarının belirli kültürlere, ülkelere, olaylara veya dinlere referans veren noktasal yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır. Her ‘yazı-mekan’ her beden için anlamlı olmayacağı gibi, anlamın şiddeti de bedenden bedene farklılık gösterecektir. Burada araştırmacı, ‘yazı-mekan’ları onlara anlam ifade edebilecek olan kitlelerin deneyimleyebileceği şekilde çözümlemeye çalışmıştır.

Çalışma kapsamında mekana eklemlenerek onu güçlendiren ve bedensel deneyimi arttıran yazınsal bir katmandan söz edilmemektedir. Burada yazı, bir katman olmanın dışında mekanın kurulumunu sağlayan özgün bir bileşen olarak yorumlanmaktadır. Bu yüzden bu durum ‘yazının yeni bir hali’, ‘okuma deneyiminin yeni bir hali’, ‘mekanın yeni bir hali’ olarak hem ayrı ayrı düşünülebilir hem de ‘bunların hepsini birden içeren bir hal’ olarak ele alınabilir.

Çalışma bu yeni hali veya halleri incelerken bedensel bir deneyimden söz etmektedir. Bedensel deneyim olarak yorumlanan asıl şey ise ‘okuma eylemi’dir. Okuma eyleminin pek çok olayın ardındaki anlamı çözmeye yönelik kapsamlı anlamının dışında; burada asıl olarak harflerden oluşan bir yazının okunmasından söz edilmekte, deneyim olarak da bunun zihinde bıraktığı izlerden söz edilmektedir. Fiziksel ve

zihinsel katmanlardan oluşan yazı ve mekan pratikleri aslında bütünleşik bir ‘yazı-mekan’ kavramı gibi bütünleşik bir ‘bedensel deneyim’e yol açmaktadır. Bedenin fiziksel dünyaya ait duyuları; kendi benlik bilinci ile zihinsel olarak özümsemesi tümüyle bir bedensel deneyimi ifade eder. ‘yazı-mekan’ların da böyle bir deneyimi, odaklı bir biçimde ‘yeni bir anlatı okuma hali biçiminde’ bedene deneyimletebileceği düşünülmektedir.

Çalışmanın ilerleyen kısımları tarih boyunca ‘yazı-mekan’ ilişkisinin nasıl kurulduğuna odaklanılmış ve mekanda zamanla farklılaşan temel ‘okuma halleri’ keşfedilmeye çalışılmıştır. Yazının insanlığın ilk tanımlı mekanı olan mağaralardaki resimlerle birlikte başlayan Antik Mısırdan, Roma’ya uzanan; Modernizm ile birlikte kırılan birlikteliğinin, sonrasında çağdaş sanat akımları ile birlikte nasıl farklılaştığı ele alınmıştır. Çağdaş Sanat dönemine kadar, dokunulmaz sanat nesnelerinden biri olan yazı da dönemin düşünce yapısından etkilenmiş ve kendi başına, harflerin kendi yapısallığını kullanarak mekansallaşmaya başlamıştır. Bu tarihsel incelemelerden yapılan çıkarımlar sonucu ise ‘mekansal okuma hali’ çözümlenmeye çalışılmıştır. Özellikle kent içinde karşılaşılan yazınsal öğelerden, bunların varoluş ve algılanış biçimlerinden bahsedilmiştir. Kent içinde parçalı halde karşımıza çıkan yazıların okunma ve hatırlanma farklılığından yola çıkılarak ‘mekansal okuma hali’ olarak yorumlanan bu pratik hakkında güncel çalışmalar incelenmiş ve tüm bunların sonucunda mekansal okumanın ne olduğu ve beden deneyiminde neleri tetiklediğine dair keşiflerde bulunulmuştur. Bu keşifler ise bir ‘yazı-mekan’ okuma rehberi’ oluşturabilmek için altlık görevi görmüştür. ‘yazı-mekan’ kavramına, mekan ve onun yüzeyleri ile kurduğu ilişkiye açıklık getirilmeye çalışılmış, bedenin bir ‘yazı-mekan’ı nasıl deneyimlediği keşfedilmeye uğraşmıştır. Bu tanımlamalar yapılırken ‘mekan-yazı-anlatı’nın birlikte davranarak ortak bir beden deneyimini açığa çıkardığı kabulü ile bir okuma önerisinde bulunulmuştur.

Son bölümde dünyanın farklı yerlerinden ‘yazı-mekan’ kavramına uygun olarak seçilen örneklerde; mekan, yazı, anlatı ile ortaya çıkan beden deneyiminin bilgisi sökülme çalışılmıştır. Mekan ve yazının yapısal kurulumları, anlatının içeriğiyle şekillenen çözümlenebilir bir bedensel deneyim açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmada mekanı etkileyen bir bileşen olarak yazının; mekanda sadece zihinsel bir anlatı kuran, anlamını çoğaltan ya da dönüştüren bir ‘eklenti’ olma halinden bahsedilmemektedir. Bedenin bakış ufkundaki bir nesne olarak sadece ‘gördüğü’ değil de mekanın yüzeyleri

sayesinde içine girebildiği, üzerinde dolanabildiği, hareketi ve algıyı yönlendiren, kendi rotasını ve bakış biçimlerini oluşturan örnekler üzerinden; yazı ile zenginleşen mekan anlatısı-deneyimine ya da mekan ile zenginleşen yazı anlatısı-deneyiminine odaklanılmıştır.

‘yazı-mekan’ ve beden bu anlatı odaklı deneyimini çözümlemeye çalıştıkça aslında bunları birbirinden ayırmaya niyetlenmenin, çözümlemeyi daha da zorlaştırdığı görülmektedir. Bu yüzden önce parçalara ayrılmaya ve yapısal birimler olarak yorumlanmaya çalışılan katmanlar sonradan ortak bir beden deneyimini ifade edebilmeleri adına birleştirilmeye çalışılmıştır.





2. BEDENSEL BİR DENEYİM OLARAK YAZI VE OKUMA

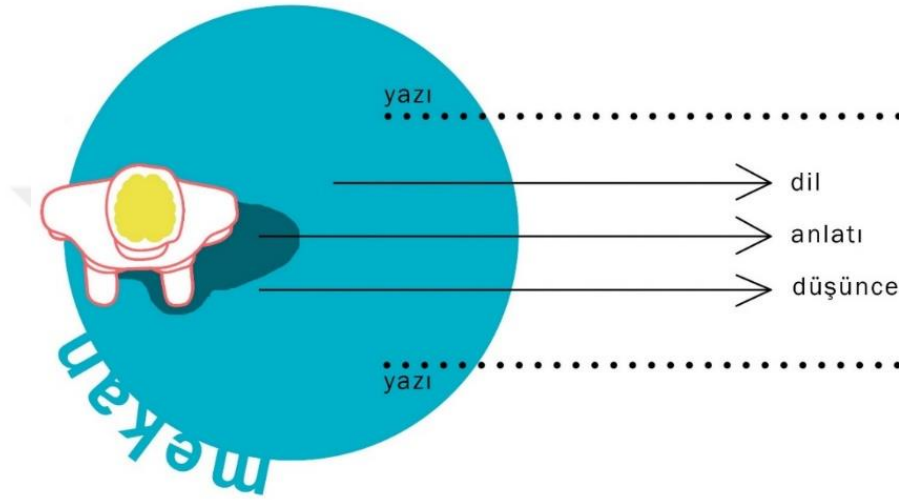
Günümüzde ‘okuma’ modern insanın varoluşsal özelliklerinden biri haline gelmiştir. Günlük yaşantısında sürekli olarak okuma eylemini çeşitli imgeler üzerinden gerçekleştiren insan, artık bütünüyle ‘okuyan insan’a dönüşmüştür. Yazı ise onun bedeninin bir uzantısı, varlığının bir göstergesi durumundadır (Şekil 2.1). İnsanlar olarak nesneleri, mekanları kişiselleştirmek, onlara karşı bir aidiyet geliştirmek ve düşünüp hatırlamak için binlerce yıldır yazıyı kullanmaktayız. Mağaralara, tabletlere, ağaç kabuklarına, duvarlara, sayfalara hatta vücutlarımıza, bulabildiğimiz her yüzeye, her türlü araçla yazmayı, iz bırakmayı deniyor ve belki de bu şekilde en azından mekanlarda, nesnelerde sonsuza kadar yaşamaya devam etmek; varlığımızın, dünyada oluşumuzun kanıtı olarak yazdığımız yazıların bir gün bir başkası tarafından okunmasını istiyoruz.



Şekil 2.1 : Yazının insan varoluşunu temsil etme gücü. Luis Camnitzer (1968), Mark Wallinger (2013) “*Self-Portrait*” (Url-1), (Url-2).

Yazı, insanın varoluşuyla, düşünme biçimiyle doğrudan ilişkiliyken; okuma eyleminin yapılışı da dilin, buna bağlı olarak cümlelerin ve kelimelerin oluşma biçimi ile paralellik gösterir. Sürekli ileri doğru akacak biçimde evrimleşmiş olan dil, onu kaydettiğimiz araçları; hatta anlatılarımızın giriş, gelişme, sonuçtan oluşan birikimli yapısını belirlemiştir (Şekil 2.2) ve buna bağlı olarak da yazı okuma eylemi gözün iki boyutlu düzlemde ileri geri hareketleri sonucu gerçekleşmektedir. Barthes (2007)

yazıyı ne olursa olsun, kalınlığı ve genişliği duruma göre değişen iplik biçiminde akan ‘grafik bir kurdele’ye benzetir. Kurdele burada anlatının akışını ifade etmek için kullanılan bir metafordur. “Anlatı en basit haliyle bir önce ile bir sonra arasındaki seyirdir, zamansallık ve nedensellik arasında gidip gelen bir karışımdır; yazı kullanılan yüzeyin (taşın ya da kâğıdın) oluşturduğu uzamda tuttuğu yerle bile, bu seyri kendi adına üstlenmiştir: okumak anlatıyı en başından kabul etmek demektir.” (Barthes, 2007, s.52).



Şekil 2.2 : Düşünce- anlatı ve dilin akışına paralel olarak gelişen yazı & tüm bu zihinsel faaliyetlerin gerçekleşmesine olanak tanıyan mekan.

İlerleyiş bakımından okuma eylemini anlatıyı kavramaya yarayan diğer eylemlerden ayıran farklı bir boyut bulunur. Okuma eylemine dahil olan zaman, bedenine kendine göre şekillendirebildiği, ara verip tekrar başlayarak ya da atlayarak devam edebildiği, kendine özgü bir zamansallıktır. Parks (2018), okumanın diğer sanat faaliyetlerini deneyimlemekten farklı olduğundan bahseder. Okuma eylemi yani edebi faaliyetler; resim ya da heykel gibi, üzerinde kafa yorup etrafında gezineceğiniz, izlemek için sıraya gireceğiniz ya da film gibi belirli bir zamanlamaya uymak zorunda kalacağınız bir deneyime benzemez. “İşaretleri istediğimiz hızla okuyabiliriz, istediğimiz yerde durup istediğimiz yerde başlayabiliriz, canımız ne kadar isterse o kadar okuyabiliriz; bir çay molası vermek, alışverişe çıkmak ya da bir haftalığına kayağa gitmek için kitaba ara verebiliriz ve geri döndüğümüzde hiçbir şey değişmemiş olur.” (Parks, 2018, s.51). Bu da aslında okumanın ve yazmanın doğal oluşumu sayesinde; duraklamalara, bırakıp yeniden başlamalara olanak tanımasını, oluşturduğu iki boyutlu

zamanın okuyucunun isteğine göre uzayıp kısalabilmesini, her okuyucunun kendine özgü bir okuma şeması geliştirmesini sağlar.

Yazıyı bedenın bir uzantısı, okumayı da modern insanın standart bir özelliğı olarak kabul ettiğimizde, Merleau-Ponty'nin beden algısından bahsetmek faydalı olacaktır. Merleau-Ponty (2017), bedene dünya üzerindeki bir nesne değil, onu deneyimlememizi sağlayan bir araç olarak yaklaşır. Dünyayı ise bir nesneler bütünü olarak görmek yerine bir deneyimler bütünü olarak nitelendirir. Ona göre varoluş mekansaldır ve bedenın de kendine has bütüncül bir mekansallığı vardır. Öyle ki dışarıdan bakıldığında belirli organ ve uzuvlardan meydana gelmiş gibi görünen bedenın içsel algılanışı, bölünmemiş tekil bir mülk gibidir ve kişi bedenindeki organları her şeyi sarmalayan bedensel bir şema ile bilir. Ponty'e göre bir süre sonra alışkanlıklar ve refleks olarak yaptığımız davranışlar bu bedensel şemaya dahil olur, davranış bedenın hacmine katılmış olur. "Alışkanlık, dünyadaki varlığımızı genişletme veya kendimize yeni aletler ekleyerek varoluşumuzu değiştirme gücümüzü ifade eder." der (Merleau-Ponty, 2017, s.207). Yazı da öğrenildikten sonra bedenın hacmine katılmış, düşünmeden yapılan bir eyleme dönüşür ve onu kendi beden hareketlerimiz ile bir bütün olarak algılarız.

Yazı ve buna bağılı olarak okuma eylemi, öğrenildikten sonra fiziksel olarak beden davranışının bir parçası olduğı gibi, zihinsel olarak da belleğimizin bir parçası haline gelir. McLuhan (2014), bu durumu Platon'un sözleri üzerinden şöyle aktarır;

"...sıra harflere geldiğı zaman Tot, "Bu Mısırlıları daha bilge yapacak ve onlara daha iyi bir bellek kazandıracak; harfler hem bellek hem de zekânın ilacıdır" dedi. Thamus yanıtladı: "...senin bu keşfin öğrenenlerin ruhlarında bir unutkanlık yaratacak, çünkü belleklerini kullanamayacaklar; yazılmış dışsal harflere güvenecekler, kendi başlarına hatırlayamayacaklar. Keşfettiğın ilaç, bellek için değil, geçmiş olayların anısı için bir yardımcıdır ve sen çömezlerine gerçeğı değil, yalnızca gerçeğın bir benzerini veriyorsun; birçok şeyin dinleyicisi olacaklar ve hiçbir şey öğrenmeyecekler; her şeyi bilir gibi görünecekler ve genel olarak hiçbir şey bilmeyecekler." (McLuhan, 2014, s.80-81).

Burada eleştirilen şey aslında yazının bedenın bir uzantısı haline gelmesi ve bununla birlikte yardımcı bir bellek olarak işlev görmeye başlaması ile ilgilidir. Fakat bedensel

açından böyle bir gelişmeyi sağlayan yazının, insan beyninin evriminin bir parçası olduğu ve insanlığın tüm bilgisinin sadece bellek yardımı ile kaydedilemeyeceği de kabul edilmelidir.

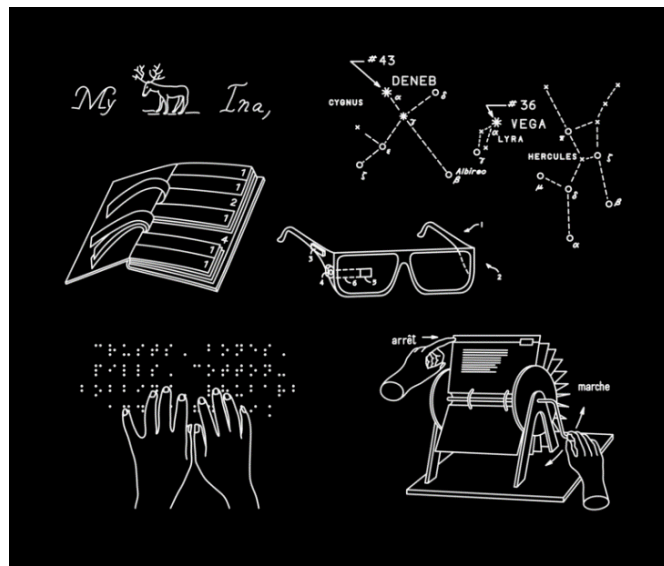
Yazı ve okumanın beden algısı ile bir bütün halinde çalışması, onun biçimsel özelliklerini de belirlemiştir. Bu yüzden yazının biçimsel evrimi de doğrudan beden ve beden hareket kabiliyeti ile ilişkilidir. Çivi yazılarının elle kazınarak yazılması, kullanılan aracın ve yüzeyin tanıdığı imkân onu oluşturan çentiklere sebep olurken; yazıtların yukarıdan aşağı doğru olan akışı en başlarda yazının düşeyde gelişmesine sebep olmuştur. Aynı şekilde bir başka örnek olarak da el yazısının beden düşünce hızına yetişebilmek için daha az boşluklu ve aralık vermeden (eli kaldırmadan) yazmaya çalışması sonucu oluşması verilebilir. Harfler ilk defa şekillenmeye başladığında, eller ve gözler birlikte çalışmaktaydı. Buna bağlı olarak harfler, büyüklükleri, okuma uzaklığı adım adım, harflerin yazıldığı yüzeye ve araca göre evrilmiştir. Kitap kolaylıkla insanın normal okuma mesafesine adapte olmuş ve bunun dışında bilgisayar gibi diğer teknolojik aletler de insan anatomisine uygun olarak şekillenmişlerdir (Unger, 2007). Buna bağlı olarak mekanın da insan ile birlikte var olduğu düşünüldüğünde, mekanda da aynı insan anatomisine uygunluğu açıkça görebilmekteyiz. Fakat metin, yazı-sayfa boyutuna ve oradan kitaplara evrildiğinde, okuma eylemi de fiziksel olarak iki boyuta sıkışmış bir hale gelir.

Düşünme, yazma, okuma ve insan olmaya dair bütün eylemler elbette ki bir mekanda gerçekleşir. “Mekan, insanın fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan bir ‘ev’ olarak var olurken, aynı zamanda zihinsel ve duygusal ihtiyaçların karşılanacağı bir barınak görevini de üstlenir.” (Taşçıoğlu, 2013, s.16). Mekanlar var oldukları tarihten beri; iyi ya da kötü tasarlanmış, hatta tasarlanmamış bile olsalar, insanların zihinsel aktivitelerine karşılık gelen bir anlatıya sahiptir. Yazının içerdiği anlatı katmanını da bir mekan anlatısına eklemlendiğinde, aynı zamanda mekan ve yazıyı oluşturan yapısal elemanların da bu anlatıyı destekler nitelikte olduğu bir ilişki içinde; beden de okuma davranışı ile mekana dahil olur. Bu eylem bir edebi metin okuma pratiğinden farklı olarak, beden dolanımını ve mekansal deneyimi içerir. Yazı, mekanda var olduğunda beden, mekan ve yazıyı okuma eylemi yardımı ile bir bütün olarak deneyimler.

Burada ‘okuma eylemi’ ile kastedilen kavramın deneyimsel açıdan tanımının net bir şekilde yapılması, çalışmanın ilerleyişi açısından önem taşımaktadır. Bir metni okurken, anlatının içerdiği mekana ait duyuları, fiziksel olarak deneyimleyemesek de

anlatının zihinsel kurulumu onları betimler ve bedene duyumsatır. “Okurken yaşadığımız deneyimlerin çoğu bir tür duyumun bir diğeriyle çakışması ya da ikame edilmesini içeren sinestetik olaylardır. Bir ses görülür, bir renk duyulur, bir görüntü koklanır vs.” (Mendelsund, 2015, s.325). Böylece okuma, salt fiziksel bir deneyim değil karmaşık bir bedensel deneyimdir. Bedensel deneyim kavramı ise; insan bedeninin fiziksel çevreden gelen uyaranlar ile harmanladığı bir benlik bilinci, var olma ve çevredeki değişikliklerin farkında olup davranışlarını şekillendirebilme yetisi sonucu ortaya çıkmaktadır.

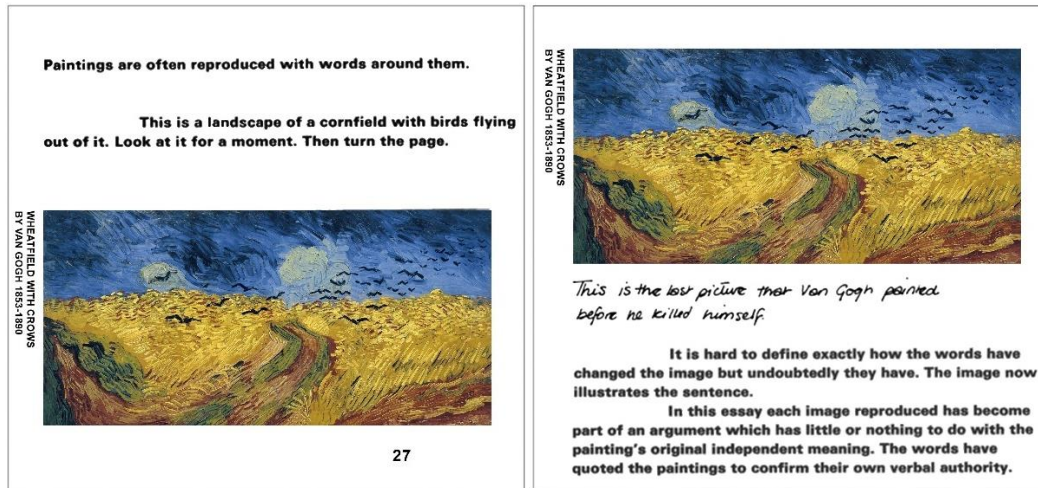
Okuma temelde, bir olguyu, bir izi takip edip, onu yorumlayarak bir sonuca varmamızı sağlayan bir eylem olarak yorumlanır. Okumak fiilinin sözlükte bu bağlamda birbirine yakın pek çok anlamı bulunmaktadır: bir yazıyı meydana getiren harf ve işaretlere bakıp bunları çözümlmek veya seslendirmek, yazılmış bir metnin iletmek istediği şeyleri öğrenmek, bir şeyin anlamını çözmek, bazı belirtilerle bir anlamı, gizli bir duyguyu anlamak, kavramak, değerlendirmek gibi (TDK Güncel Türkçe Sözlük, 2019). Manguel de (2015), okuma eyleminin pek çok farklı biçimi olduğundan bahseder. Ona göre harf okuma eylemi onun girdiği kılıklardan sadece bir tanesidir ve yıldız haritalarını okuyan bir gökbilimci, ormanda hayvanların ayak izlerini okuyan bir zoolog, bebeğin yüzündeki duygu değişimlerini okuyarak onun ne istediğine karar veren ebeveynler, rüyaları okumaya çalışan bir psikolog da işaretleri çözme becerilerini kullanarak bir yargıya varmakta ve kitap okuyucusu ile aynı deneyimi paylaşmaktadırlar (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Farklı okuma biçimleri. “*A Taxonomy of Communication*”, Jürg Levi, Jenny Hirons (2016) (Url-3).

Manguel'in bu bakış açısı ile okuma eylemine bakıldığında, algı ve okuma eylemleri birbiri ile kesişiyor gibi görünmektedir. Ona göre bir şeyi algılamamız, duyumsamamız, beynimizde işleyebileceğimiz ve üzerinde düşünebileceğimiz bir veri haline getirmemiz okuma eylemi ile ilişkilidir. Bu durumda; mekanı okumak, bedensel olarak deneyimlemek, algılamak birbirine eş durumlar olarak yorumlanabilir. Peki, mekanda okumak nasıl bir deneyimdir?

Okuma eyleminin beden için hem fiziksel hem de zihinsel bir süreç barındıran katmanlı yapısının, yazının bir kitap sayfasından çıkıp, araç olarak sayfaları değil de mekanı kullandığında nasıl bir bedensel deneyim açığa çıkardığı, tezin ana motivasyonunu oluşturmaktadır. Böyle bir durumda yazınsal katmanın mekan içerisinde beden ile nasıl iletişime geçtiği ve bedensel deneyimi nasıl dönüştürdüğü merak edilmektedir. Mekan algısının, yazınsal katman ile nasıl değişip, dönüşebileceğine dair sorunun cevabı Berger'in (2016), resimsel bir imge üzerinden yaptığı deney ile keşfedilebilir. Berger okuyucuya önce Van Gogh'a ait "Wheatfield with Crows" tablosunu gösterir ve resimlerin onları çevreleyen kelimeler yardımı ile sıklıkla yeniden yaratıldığını söyler. Resmi kısaca açıkladıktan sonra, ona bir süre bakmamızı ve sayfayı çevirmemizi ister. Sayfa çevrildiğinde bizi yine aynı resim karşılar fakat bu kez altında "Bu Van Gogh'un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir." yazmaktadır (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 : Van Gogh'un "Wheatfield with Crows" (1890) tablosunun eklemlenen yazı ile farklılaşan okuma biçimi (Berger, 2016, s.27-28).

Burada görsel bir imgenin yazınsal bir anlatı katmanı, bir mesaj ile nasıl farklılaşabildiğini görülebilmektedir. Resmi ilk defa gören biri için ilk bakışta belki de pozitif ve ferah duygular uyandırabilen bu doğa resmi, eklemlenen anlatı ile birlikte

hüzünlü bir hale bürünür. İlk bakışta canlı gelen renkler, 'ölüm' alt yazısı ile birlikte daha solgun görünebilir, kompozisyon ise bir doğa manzarası olmaktan çıkıp ruhsal bir yalnızlığın ifadesi haline gelebilir. Resim artık farklı bir halde okunabiliyor durumdadır. Yani anlatı bir kez deneyime dahil olduğunda, anlatının henüz dahil olmadığı bir deneyimi zihinsel olarak canlandırmak, onu eklemlendiği imgeden ayırtmak zorlaşacaktır. Deneyimdeki farklılıkları açığa çıkaran asıl şey ise anlatının her bedene ifade ettiği veya edemediği anlam olacaktır.

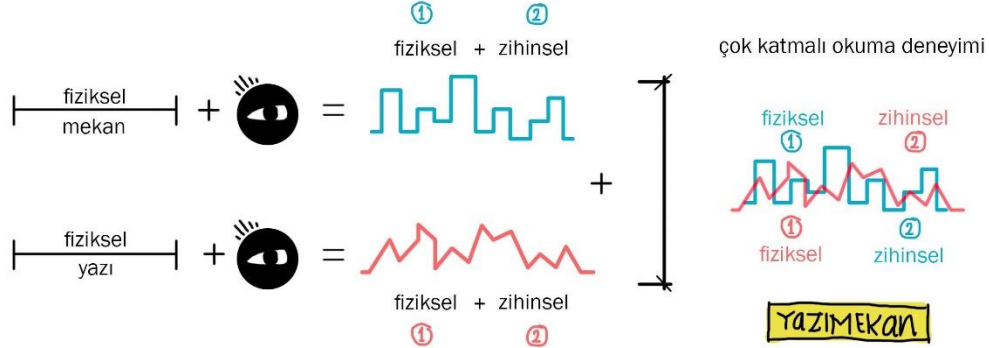
Berger'in yaklaşımına benzer bir yaklaşımın izini Magritte'nin (1929), "Bu bir pipo değildir" işinde sürebilmekteyiz. Fakat burada yazı, temsil ettiği nesneyi olumlamak ya da açıklamak yerine anlamını reddetmiştir. Magritte'nin burada, çizimin bir temsil olduğunu, piponun kendisi olmadığını vurguladığı düşünülebilir. Fakat dilin varoluşsal dinamikleri sebebiyle, bir kelimenin nesnenin kendisine atıfta bulunması gibi, burada da resim nesnenin aslına atıfta bulunmaktadır. Böylelikle Magritte'nin resmindeki çelişki açıklanamaz bir paradoksa dönüşür. Günümüz grafiti sanatçılarından Banksy ise Magritte'nin işini bir adım öteye taşır. Banksy 'pipe' sözcüğünün İngilizcede hem 'pipo' hem de 'boru' anlamına gelmesini kullanarak, kelimenin ikili okunuşunu bir avantaja çevirir. Magritte'de resmi olumsuzlayan yazı, burada mizahi bir biçimde Banksy'nin işini olumlar (Şekil 2.5).



Şekil 2.5 : "Ceci n'est pas une pipe", Magritte, (1929), "This is a pipe", Banksy, (2011) (Url-4), (Url-5).

Bu iki görsel örnekten yola çıkarak; mekanın da ona eklemlenen yazınsal katman ile birlikte bambaşka bir anlama bürünebileceğini ya da daha en başından yazı ile birlikte tasarlanan mekanın, bu bütünleşik anlamın içinde var olabileceğini kolaylıkla söyleyebiliriz. Bu bütünleşik anlamın oluşmasındaki temel neden; yazıda ve resim gibi diğer imgelerde olduğu gibi mekanda da bedenin fiziksel ve zihinsel olarak

deneyimleyebileceği iki ayrı katmanın bulunmasıdır. Böylece yazı, mekanda var olduğunda her ikisinin fiziksel (yapısal) ve zihinsel (anlatısal) özellikleri çakışarak çok katmanlı ortak bedensel bir deneyime yol açmaktadır (Şekil 2.6).



Şekil 2.6 : Yazı ve mekanın çift katmanlı yapısı ve bir araya geldiklerinde oluşacak ortak bedensel deneyim.

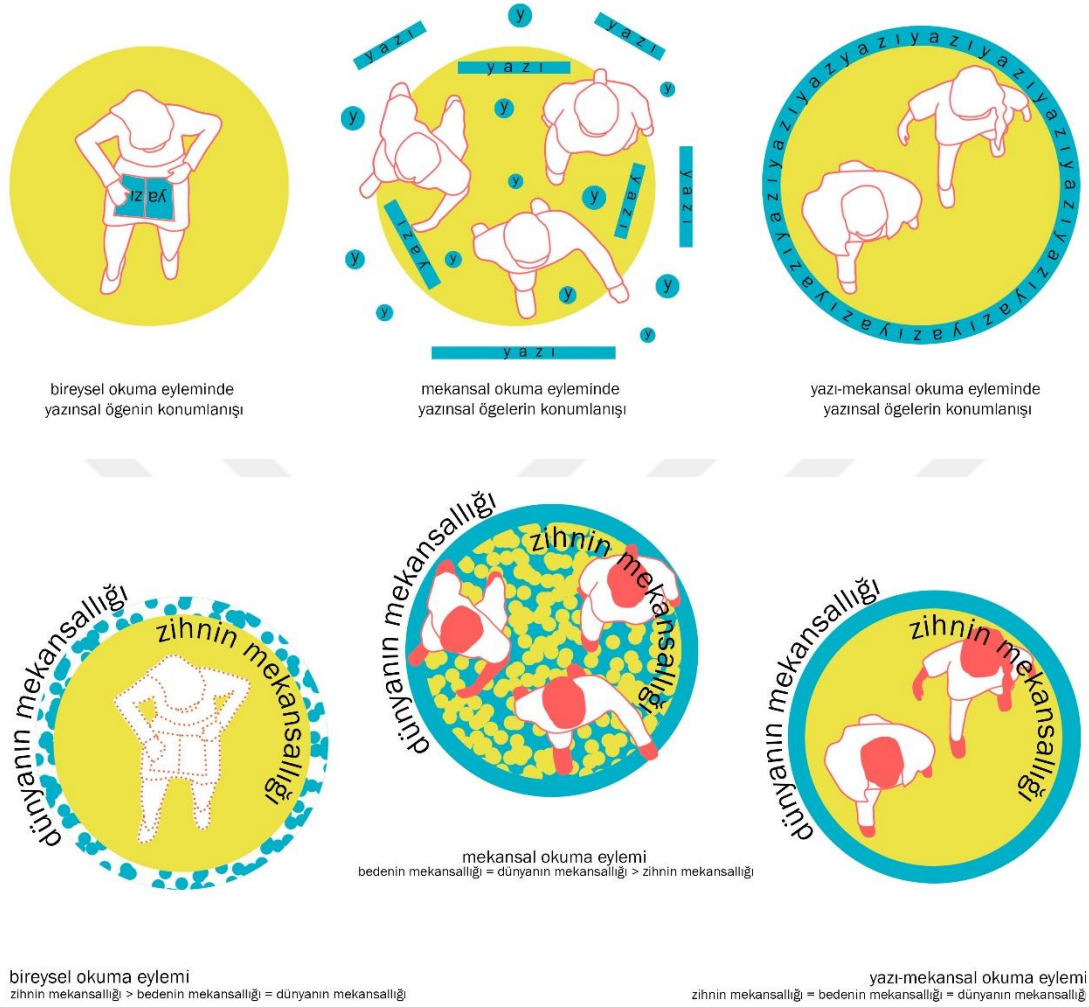
Bahsedilen okuma eyleminin fizikselliği; onu oluşturan harflerin biçimsel özelliklerini içine alan boyut, renk, tipografi gibi özellikleri barındırırken; zihinselliği ise metnin anlatısıyla var olur. De Certeau (2008), okumanın bu çift katmanlı, birlikte işleyen yapısını; göstergelerden oluşan bir anlatı ve harflerden oluşan bir yapısalılık olarak yorumlar. “Gündelik Hayatın Keşfi”nde şöyle yazar; “Her şey sanki göstergeler, okuma etkinliklerinin gerçekleşmesi için, grafik malzemenin kodlarının çözülmesi işlemiyle aşamalı olarak yontulan, kimi bölümleri çıkarılıp atılan, kontrol edilen, ayrıntılandırılan temel bir blok işlevi görüyormuş gibi gelişir. Göstergeler, sözlü bir aktarıma bağlı bir beklenti ya da bir önceleme olarak biçimlenmektedir. Harfler ise, bu önceleme içinde sadece kazıma ve yontma işlemi yapar.” (Certeau, 2008, s.280).

Okuma bir deneyim olarak ise bu ardışık göstergelerin yine ardışık bir zihinsel süreç içerisinde çözülmesi halini içerir. “Deneyim ardışıktır. Deneyim, bir anlık algıda değil, baştan sona ardışıklığa, kendi hızımıza ve kesintilere dayalı harekettir. Her cümle başında, cümle sonuna ulaşmayı hedefleriz. Sona geldiğimizde hızımız başlangıçtaki aynısıdır.” (Parks, 2018, s.51). Zihinsel olarak algıladığımız nesneler dış dünyada fiziksel olarak var olur. Burada metnin ritmi cümlelerin akış biçimlerinde de görünür olmaya başlar, beyin cümlelerden görsel bir örüntü oluşturur. Bu süreç içerisinde, takip eden göz eylemi kendini kaptırdığında hızlı bir şekilde cümleleri tarar, kelimedenden kelimeye atlar ve dış dünya silikleşmeye başlar.

Okumaya devam ettikçe, beden-zihin-dünyadan oluşan varoluşsal mekansallık birbiri içinde yer değiştirmeye başlar. Tek başına yapılan bir okuma eyleminde (kitap, dergi gibi basılı yayınlar üzerinden) bedenin ve dünyanın mekansallığı zayıflamaya başlarken; zihnin mekansallığı artar. Zihin, beden ve dünyanın mekansallığını kendi içinde kurarak onları kapsayan üst bir mekansallık oluşturur. Winterson (2018) kitap okuma eyleminin oluşturduğu baskın ‘zihinsel mekansallığı’ şu şekilde ifade eder: “Kitap bana evin neresi olduğunu hatırlatır, bununla kastettiğim kitabın beni yeniden konumlandırmasıdır. Tüm içsel coğrafyam değişir, değerlerim değişir. Kendi içimdeki yeri bulduğumu hissedirim. Başka bir deyişle, kendi içinde yeniden yerleşirim. Kendi meskenimde otururum.” (Winterson, 2018, s.117). Mekan içindeki parçalı yazınsal öğelerle, beden dolanımıyla ve dış etkiler ile birlikte gerçekleşen ‘mekansal bir okumada’ ise, yazınsal ögenin ilettiği anlatının şiddeti ve içeriği azalacağı için; zihnin mekansallığı daha az iken beden ve dünyanın mekansallığı fazladır. Eylem, sonrasında bellek oluşumuna yarayan ve daha çok bilinçaltına etki eden bir yapıya sahiptir. Çevrede dolaşan bedenin ve çevrenin yani dünyanın mekansallığı bu yüzden daha baskınmış gibi görünmektedir. Çalışmada ele alınacak olan ‘yazı-mekan’lar ise okuma eylemini kendi varoluş amaçlarına daha çok dahil etmiş oldukları için; yazı ve mekan ile kuşatılan beden, hem dünyayı hem içinde dolanan bedenini hem de zihinsel olarak kavradığı anlatıyı, eşit bir mekansallıkla deneyimler.

Bu durumu bir grafik yardımı ile anlatmaya çalıştığımızda; sarı daire zihnin mekansallığını, mavi daire de dünyanın mekansallığını temsil etmektedir. Bireysel olarak basılı bir yayın üzerinden kendi başına okuma eylemini gerçekleştiren bedende anlatının kurduğu mekansallık, dış dünyanın mekansallığını baskılar. Bu sebeple dış dünya neredeyse görünmez olur. Beden ile anlatı arasında yakın bir aktarım söz konusudur. Anlatının kurduğu mekansallık zihinde deneyimlenir. Yazınsal öğelerin dağınık bir biçimde konumlandığı kent içi okumalar ise ‘mekansal okuma eylemi’ olarak yorumlanmıştır. Burada parçalı yazınsal öğeler, tüm bir metnin ilettiği anlatıyı taşımaz. Bu yüzden beden, yazınsal öğelerin kurduğu anlatıyı dünyanın mekansallığı ile birlikte deneyimler; daha sonra bu öğelerle o yere ait kişisel bir anlatıyı istemli ya da istemsiz bir biçimde oluşturur. Bu imge o yere ait bir bellek oluşmasına katkı sağlar. Bu yüzden zihnin mekansallığı, dünyanın mekansallığı içinde erimiş bir biçimde, yani günlük hayattaki pek çok beden deneyimine yakın bir halde yer alır. yazı-mekansal okuma eylemi’nde ise yazı ve mekan aynı anlatıyı aktarmak üzere birbirleri içinde

adeta çözümlük oldukları için bu odaklanmış birliktelik bedene eşit bir dünya (mekan) ve zihin (anlatı) mekansallığını deneyimletmektedir (Şekil 2.7).



Şekil 2.7 : Bireysel, mekansal ve yazı-mekansal okuma eyleminde yazınsal öğelerin konumlanışı ve beden-zihin-dünya mekansallığı.

Şimdiye kadar yapılan çalışmalarda, ‘yazı-mekan’ ilişkisi daha çok tek boyutlu olarak ele alınmış; mekanın fizikselliğini, yazının kendi biçimsel özellikleriyle (boyut, renk, tipografi, konum, kompozisyon vb.) kurduğu ve bu ilişkinin metnin anlatısına göre şekillendiği bir mekan halinden pek fazla söz edilmemiştir. Bu tezde bahsedilecek olan ‘yazı-mekan’lar ise beden onu mekansal olarak deneyimlerken, zihinsel anlatısını da kurmaya devam eden, yazı ve mekanın birbirinden beslendiği hemhal bir kavramı nitelendirmektedir. Bu çoklu beden deneyimini yaratan özel halin de ‘yazı-mekan’ olarak adlandırılması uygun görülmüştür. Mekansal deneyim ile birlikte dönüşen okuma eylemi, farklı ‘haller’ oluşturacak ve beden deneyimi kitap okuyucusundan büyük ölçüde farklılaşacaktır.

Okuma eylemi; yazarı, yazıyı ya da aracı (kitap, mekan) yüceltmekten çok okuyucuyu (bedeni) yüceltir. Anlamı kavrayan, her seferinde dönüştüren ve tekrar tekrar farklı biçimlerde yeniden üreten beden(ler)dir. Bir yazıyı okumak istediğimizde ilk önce ona bakarız ve gerekli odaklanma sağlandığında harfler yok olur. Eyleme zihinsel olarak katılan beden, anlatıya istemsizce yönelir ve eylem bu şekilde devam eder. Okuma eylemi ile birlikte sadece sizi çevreleyen ortam değil, doğrudan maruz kaldığımız yazı, yazının kendisi de bardakta eriyen bir aspirin gibi zihnimizde dağılarak, biçimsel olarak görünmez olur (Unger, 2007). Yazının bu temel özelliği odak noktası olarak belirlendiğinde beden deneyimi bağlamında, tartışmaya açılan konu ile farklı bağlantılar keşfedebiliriz. Mekanı oluşturan, şekillendiren, baskılayan, hükmeden bir yazı, aslında doğasına uygun davranarak, üzerinde var olduğu yüzeyi yok eder. Ergüven (1998), “Resimle hiçbir koşulda boy ölçüşemeyen duvar hep alçakgönüllüdür; üzerine resim asıldığında derhal geri çekilip kaybolur.” diye yazar. Burada bahsedilen ‘resim’ de aslında ‘yazı’ gibi bir imgedir. Duvara, yani temelde mekana ait olan bu özellik, okuyucunun ya da burada bahsedildiği üzere ‘yazıyı fiziksel ve zihinsel olarak deneyimleyen beden’ in mekanı yazıya, yazıyı da mekana dönüşmüş bir biçimde (yazı-mekan) algılamasına sebep olur. Duvarlar yok olduğunda, onu oluşturan yapısallığın yazılardan kaynaklandığını zannetmeye başlarız. Yazı, mekanın boşluğunda var olarak mekanın doluluklarını görünmez kılar.

Bu birbiri içinde erime, birbirini yok ederken hem de farklı bir halde var etme durumunu Perek (2016), de yine duvara asılı bir tablo üzerinde şu şekilde ele almıştır: “Duvara tablo asarım. Sonra orada bir tablo olduğunu unuturum. O duvarın ardında ne olduğunu artık bilmiyorum olurum, o duvarın bir duvar olduğunu artık bilmiyorum olurum. Dairemde duvarlar olduğunu ve duvarlar olmasaydı dairemin de olmayacağını artık bilmiyorum olurum. Duvar artık, yaşadığım yerin sınırlarını çizen ve onu belirleyen bir şey değildir, başkalarının yaşadığı başka yerlerden onu ayıran şey değildir, yalnızca tablo için bir dayanaktır.” (Perek, 2016, s.63).

Perek’in burada bir tablo üzerinden değişimini incelediği mekan algısı ‘yazı-mekan’ için de geçerlidir. Böyle bir halde duvarlar veya yüzeyler mekanın hem yapısal bir ögesi hem de ‘açıkça bir anlatıya’ dönüşmüştür. Barthes yazının devamında, aslında bir yerden sonra tablonun da görünmez olduğundan, unutulduğundan bahseder. Birbirini sönmeyen bu duvar-tablo ilişkisine bir çözüm olarak, tabloyu ya da tablonun asılı olduğu duvarı sürekli olarak değiştirmek gerektiğini söyler ve “Evin

duvarlarına yazı yazmak mümkündür (binaların dış duvarlarına, şantiyelerin iskelelerine, hapishanelerin duvarlarına yazıldığı gibi) ama bunu çok nadiren yaparız.” (2016, s.63) der. Yazıyla kaplı bir duvar ona beden algısını yok etmeyen, baktıkça görülmeye devam edilen, ilgi çekici bir halmiş gibi görünür. Yine aynı duvar-yazı ilişkisine Barthes (2007), “Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı”nda daha net bir biçimde değinir:

“Duvar, herkesin bildiği gibi, yazıya bir davettir: kentlerde, grafitisiz bir tek duvar bulunmaz. Sanki yüzeyin kendisi, bir yazma enerjisi taşıyor gibidir, sanki yüzeyin kendisi yazıyordur yazıyı ve bu yazı bana bakar: üzerine yazı yazılmış bir duvar kadar gözetleme meraklısı bir başka şey yoktur; çünkü başka hiçbir şeyin böyle büyük bir güçle izlenmesi, okunması olanaksızdır; gizemli sözler son bulmuştur, dilbilgisindeki etken ve edilgen ayrımı yıkılmıştır.” (Barthes, 2007, s.78).

Barthes’a göre duvara yazılmış yazı, bedeni büyük bir güçle etkiler. Bunun sebebi yazının sayfalardan, yazarının ve sadece isteyen kişinin açıp okuyabileceği ehli bir metin olmaktan çıkıp bağırان, gözetleyen, herkesi okumaya zorlayan bir yaratıya dönüşmesidir. Öyle ki “Duvara yazan hiç kimsedir ve bu yazıları herkes okur. Bu nedenle duvar, simgesel olarak, modern yazının yerleştiği uzamdır” (2007, s.78) der. Bu cümleler hem yazarı hem de onu okuyan bedeni kimliksizleştirir. Okuma eylemini bir kitap üzerinden yapan beden onu kapatma/durdurma, göz önünden kaldırma/yok etme kararına ve ‘bir nesne olarak yazının kendisi’ne sahiptir; fakat mekanda bulunan ‘açık bir yazı’nın beden tarafından sahiplenilemeyen, müdahale edilemeyen bir yapısı vardır. “Kitaplar kapakları açılmadan hayatlarını somut birer nesne olarak sürdürseler de biri onları okuyana kadar metin olarak mevcut değildirler.” (Morrison, 2018, s.20).

Barthes belki de duvarlara yazılan yazıları bu yüzden ilgi çekici bulur. Çünkü onların var olması için, gidip bir raftan alınmalarına ya da kapaklarının açılmasına gerek yoktur. Okuyucuları tarafından seçilmezler ve öylece var olurlar. Oysa kitaplar okuyucu ile ikili bir diyalog halinde konuşur; okuyucuya onu tercih etme, satın alma, devam edip etmeme kararını verme hakkını tanır. Böylece kitap üzerinde pek çok hakka sahip olan okuyucu, onu kendine özel olarak yazılmış bir metin duygusu ile okur. Fakat mekana yayılan yazının okuyucuya özel bir yanı yoktur. Aslında hem okuyucu için hem de hiç kimse içindir. Tek bir kişiye hitaben değil belki de bir

topluluk davranışını tetiklemek için kurgulanmış olabilir. Fakat doğası gereği ikili ilişkiyi reddeder.

Yazı ve mekanın birbirine benzer bedensel deneyimleri içermesi durumu, anımsanma ve fark edilme biçimleri ile devam eder. Her gün çok fazla yazıyı isteyerek ya da istemeyerek okuruz. Bunların bir kısmı silinirken bir kısmı akılda kalabilir. Yazılı metinleri oluşturan harfler biçimsel olarak orada yokmuş gibi üzerlerinde düşünmeden okumaya devam ederiz. Alışkanlıklar ve davranış örüntüleri temel insani özelliklerdir. Okuma eyleminde alışkanlıklar, eyleme keskinlik ve kolaylık sağlar. Eğer bir şeyi her zaman aynı şekilde yaparsak, yaptığımız şey üzerinde çok fazla düşünmemize gerek kalmaz, okuma eylemi otomatik olarak gerçekleşirken okuyucu da içeriğe odaklanabilir. Tipografik bilgi açık olarak metnin içinde yer alsa da okuma eylemini gerçekleştirirken, dikkatli bir yazı tasarımcısı değilsek onları algılamayız, bu belki ancak bir baskı hatası ile görünür kılınabilir (Unger, 2007). Bu durum çevremizde gördüğümüz nesneler, içinde bulunduğumuz mekanlar için de geçerlidir. Her gün içinde bulunduğumuz mekanlar, her gün geçtiğimiz sokaklardaki nesneler ilgisimizi çekemezken ve onları anımsamakta güçlük çekerken, bu manzara içinde bulunan küçük bir değişiklik ilgisimizi çekebilir (Şekil 2.8).



Şekil 2.8 : Kent içinde düzeni bozan küçük farklılıklar dikkatimizi çekebilir. (Url-6).

Bu durum Arnheim'in (1969), "Etkin Seçicilik" olarak adlandırdığı kavram ile açıklanabilir. Bu kavrama göre, görmeyi ihtiyaçlarına göre algılayan organizma hareketten çok değişimle ilgilenir. Bir şey ortaya çıktığında ya da gözden kaybolduğunda, bir yerden başka bir yere hareket ettiğinde, şeklini, büyüklüğünü veya rengini değiştirdiğinde, gözleyen beden koşulların değişmiş olduğunu anlar. Bu fikirden yola çıkılarak tasarlanmış başarılı bir örnek olarak; belleklerde yer etmiş

kurumsal kimliklerin logolarından, kan bağışında farkındalık yaratmak için A, B ve O harflerini silen “Missing Type” (2016) projesinden bahsedilebilir (Şekil 2.9).



Şekil 2.9 : Kan bağışında farkındalık yaratmak büyük firmaların da desteklediği “Missing Type” projesi (2016) (Url-7) (Url-8).

Gombrich (2014) ise aynı bağlamda görüş alanımız içindeki herhangi bir şey üzerine odaklanabileceğimizi ama her şeyi aynı anda algılayıp hepsine birden odaklanmamızın mümkün olmadığını söyler. Bir şeyi gerçekten görebilmek için onu diğerlerinden ayırmak ve seçmek durumunda kalırız. Gombrich’e göre anımsama yeteneğimiz oldukça kusurlu olduğu için bu durumla başa çıkabilmek adına simgeler keşfedilmiştir. Öyle ki yazının artık insan zihninin evriminin bir parçası, harici bir belleği görevi gördüğü düşünülmektedir. Çalışma konusuna fark edilme ve anımsanma kavramları üzerinden bakıldığında, bir yazının kitap sayfasından ayrılıp mekanda yer alması ve bunu mekanın anlatısını kuracak, besleyecek bir biçimde yapması, klasik okuyucu algısını şaşırtarak mekanın ve yazının (yazı-mekanın) ilgi çeken bir hale bürünmesine sebep olduğu söylenebilir. Beden, sayfalarından ya da amacına uygun tasarlanmış yüzeylerden okumaya alışkın olduğu yazıyla, görmeye alışkın olmadığı bir biçimde bir ‘mekan’ olarak karşılaştığında, anlatıyı hiç olmadığı biçimde mekansal olarak tecrübe etme olanağına erişir.

Çalışmaya ilişkin temel bakış açısını yansıtan bu giriş bölümünde; ileriki kısımlarda yazı ve mekan arasında daha noktasal olarak kurulacak ilişkide bedenın konumu keşfedilmeye çalışılmıştır. Bedenin bir yazıyı ya da mekanı deneyimlerken gerçekleştirdiği ortak eylem olarak ‘okuma’ nın farklı hallerine değinilmiştir. Yazı-beden-mekan üçgeninde çözümleyici bir eylem olarak görülen okuma eylemi; bedenın yazıyı mekanda deneyimlerken kullandığı araç olarak yorumlanmış ve bu okuma

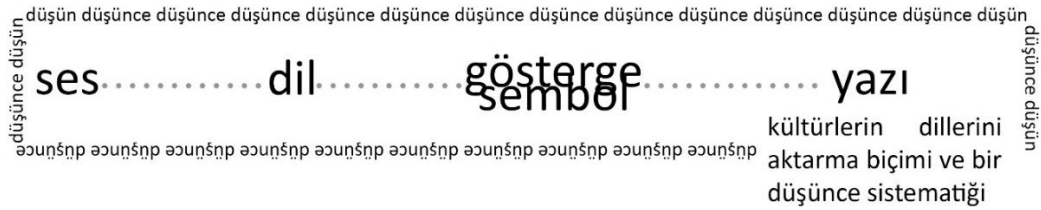
biçiminin diğer okuma biçimleri ile hangi yönlerden benzeşip, hangi yönlerden ayrıştığı keşfedilmeye çalışılmıştır.

Yazıyı oluşturan yapısal elemanların, anlatıyı aktarmadaki etkisi ve algılanış biçimlerinin bir mekanın kurulumunda ne şekilde rol oynayabileceği üzerinde durulmuştur. Sayfa düzleminden çıkıp mekana taşan yazının biçimsel özellikleri değişir, gündelik okuma pratiğinden uzaklaşılır. Ölçeği büyüyen, tipografisi farklılaşan, renklenen, üst üste binen, ters dönen, yansıyan, hareket eden, akan, kaplayan yazının bu halleri; tek başına bir harfi, kelimeyi, cümleyi ya da bir metni yorumlamaktan farklı bir durumdur. Kendi hacmi ve var oluş özellikleriyle bir mekansallık kuran, aynı zamanda da anlatısını aktarmaya çabalayan yazıya beden hareketini de dahil ettiğimizde ‘mekan ile birlikte okunması gereken bir hal’ durumuna gelmiştir.



3. YAZI MEKAN BİRLİKTELİĞİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ

İnsanlığın ilk imgeleri, hikâye anlatma, düşünceleri sistematize etme, doğa ile başa çıkma, belki de mekanı özelleştirme ve sahiplenme eğilimiyle; mağaraların yüzeylerinde yani en eski yapı bileşeni olan duvarlarda ortaya çıkmıştır. Bu görsel imgeler daha sonraları, bir nesneye ya da duruma referans verecek şekilde evrilmiş, asıl bağlamından koparak harflere dönüşmüş ve atıfta bulunduğu nesnenin görünümünden uzaklaşmıştır. Görsel imgeler, dilin sözcüklerine gönderme yapmaya başladıklarında yazı soyut bir düşünce biçimine dönüşmüş, buna bağlı olarak da zihinsel bir anlatı kurma gücü artmıştır (Şekil 3.1). Böylece ilk zamanlarda direkt olarak nesne ile doğrudan ilişkilendirilen yazı, sonraları düşünceyi anlatmada en temel araç olarak görev yapmaya başlamıştır.



Şekil 3.1 : Yazının zihinsel gelişim süreci.

Yazının atası olarak kabul edilen ‘mağara resimleri’, adlandırılışları bakımından düşünüldüğünde en az resim kadar, yapıldığı ve konumlandığı mekanın da edimin oluşmasında etkili olduğunu gösteren iyi bir örnektir (Taşcıoğlu, 2013). İnsanın ilk evi olan mağaralar ve bir ifade biçimi olarak mağara resimlerinin (ilk anlatılar) insanlık kadar eski olması, belki de insan olmanın temel yönelimlerinden ikisini açığa çıkarır; mekan ve anlatı yaratmak. Bu yüzden mimarlık ve yazı, kendi özgün dillerinde konuşmalarına rağmen, tarih boyunca sürekli diyalog içerisinde olmuşlardır. Mimarlık; form, mekan ve işlevi içererek insanın temel ihtiyaçlarından birini karşılar; aynı zamanda estetik ve ilham verici boyutuyla yaratıcı bir edimdir. Yazı ise (imge, sembol, tipografi) zaman ve mekan ile kurduğu ilişkide kültürel hikâyeler anlatır, mimarının mesajını yansıtır (Poulin, 2012).

Yazının zihinsel olarak gelişiminde insan beyninin düşünme biçimi etkili olurken, fiziksel gelişiminde ise araç kullanma kabiliyeti, araçların potansiyelleri ve yazılan yüzeyler gibi fiziksel bileşenler etkili olmuştur. Tarih boyunca mekana dahil pek çok yüzey, yazının meskeni olmuş; mağara duvarları, kil veya taş tabletler, dikilitaşlar, heykeller ve mabetlerde yapı ile bir bütün olarak gelişmiş ve her birinde mekana uygun bir anlatıyı aktarmıştır. Lascaux'daki hayvan çizimleri, Mezopotamya'daki çivi yazıları, Çin kaligrafisi ve Mısır hiyeroglifleri, insanlığın kendini yaşamında önemli olan mekanların üzerine çizim yapıp yazı yazarak nasıl ifade ettiğinin göstergeleridir.

Mağara duvarlarında petrogram (boyanarak yapılan resimler) ve petrogliflerden (kazınarak yapılan resimler) sonra ilk yazı M.Ö. IV. binyılda Uruk tabletlerine aittir. Mağara resimlerinden farklı olarak mekan ile bütünleşik sayamayacağımız, yazının bu ilk örneklerinin ortaya çıkış sebebi hesap kaydı tutmaktır. Mekan ile yazının (anlatının) bütünleştiğini gördüğümüz ilk büyük ölçekli yapılara ise Antik Mısır mimarisinde rastlarız. Antik Mısırdaki; hiyerogliflerle, tılsımlı ve büyü sözçüklerle kaplı tapınak ve sütunlar mekanda yazının baskın bir bileşen olarak kullanıldığı, mekan mı yazı mı ayrımının yapılamadığı ilk örnekler olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda Gombrich (1972), ilk dönem imgelerinin bakılacak güzel şeyler olmaktan çok, kullanılacak güç dolu nesneler olduğundan bahseder. Mısır tapınaklarındaki 'okuma hali' bu açıdan günümüzden oldukça farklıdır.

Tapınak yüzeyleri iki şekilde okunabilir haldedir; ilkinde hiyeroglifler ile temsil edilen kelimeler, tılsımlar ve buna bağlı olarak gelişen anlatı; ikincisinde ise bir resim-yazı özelliği taşıyan hiyerogliflerin seyredilebilir estetiği (Jean, 2015). Tılsımlar sadece yapısal bir nitelik, bir süsleme ya da ziyaretçiye bilgi verme amacı ile kullanılmamıştır; tapınağın inşa ediliş biçimini destekler nitelikte, firavunun bu dünyadan diğerine giderken okuması gereken, bu yolculukta karşısında çıkan tehlikeler karşısında ne yapması gerektiğini söyleyen talimatları içermektedirler (Şekil 3.2). Hem firavunun ahiret yaşamını koruma altına alan hem de firavunun hayat hikâyesi ile kaplı olan yüzeyler onun hatırlanmasını sağlarken, yapının mekansal varoluşunu da beslemekte ve onu anmaya gelen ziyaretçilerin bedensel davranışlarını şekillendirmektedir. Firavunların isimlerini duvarlar boyunca yazdırdıkları ve unutulmamak için daha derine kazıttırdıkları bu yazılar, günümüz anıt mimarisinde de aynı geleneğin sürdüğünü; yazının halen kutsal olan, hatırlanması gereken ile ilişki içerisinde

olduğunu görebildiğimiz çok eski bir mekan oluşturma ve ‘mekansal okuma’ pratiği halini almıştır.



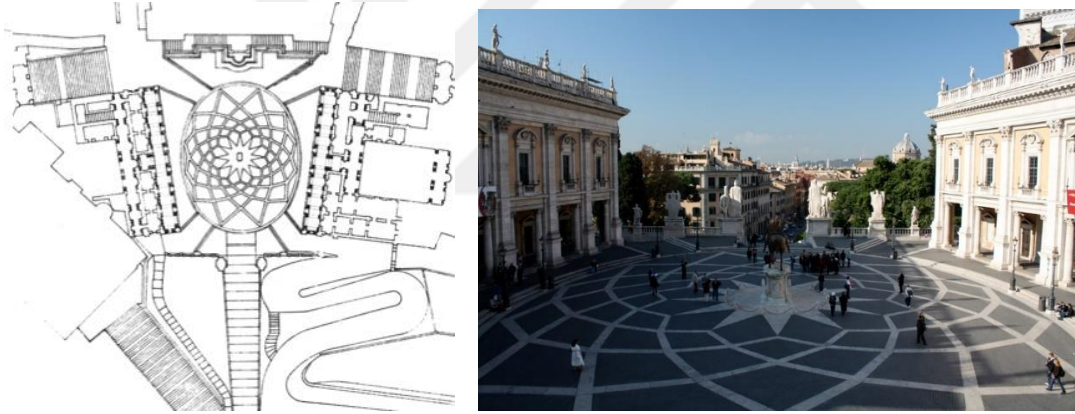
Şekil 3.2 : Mekanın tüm yüzeyini kaplayan yazı-resimler (hiyeroglifler). *Dendera Tapınak Kompleksi, Hathor Tapınağı* (Url-9).

Antik Mısırlılardan sonra Batı medeniyetlerinde de yazı-mekan birlikteliğini görmeye devam ederiz. Alan Bartram’ın (1975), yazdığı “Lettering in Architecture” kitabı bu birlikteliği inceleyen ilk kaynaklardan biridir. Bartram çalışmasında Roma mimarisinden örnekleri, harf formlarının mimari gereklilik ve tercihlere, malzemeye göre nasıl şekillendiğini anlayabilmek ve bu formların mimari ile nasıl bir ilişki içinde bulunduğunu keşfedebilmek adına seçmiştir. Bartram mimari yazıların, çevresel dokuya görsel ve tarihi bir zenginlik sağlayan önemli bir katman olduğunu düşünmektedir. Yazınsal katmanın kent dokusunda sağladığı katkının, mimari yapıların gerisinde kalmış gibi görüldüğü düşünülse de; cadde isimlerinin varlığı ve sürekliliğinin, tapınaklara ve mimari yapılara kazınmış yazıların, fark ettirmeden kamusal alanı oluşturduğundan bahseder.

Bartram’ın bahsettiği üzere Romalılar, yazıyı yapılarında kendi milletlerini ve liderlerini yüceltmek amacı ile kullanmışlardır. Roma zafer anıtlarında yazı ile mimari ayrılmaz bir parçadır ve yazı diğer mimari elemanlar ile bir bütünlük oluşturur. Roma liderlerinin başarılarını, zaferlerini aktarmaya yarayan bu yazılar; anlatıya odaklı, töreni hatırlanabilir kılan ve aynı zamanda işlevsel bir kompozisyona sahiplerdir. Dönem yazıtları, kompozisyon ustalıkları sebebiyle kendilerinden sonra gelecek tasarımcı ve mimarlara, mimari ve grafik kompozisyon detaylarıyla bir tasarım sözlüğü bırakmıştır (Poulin, 2012).

Bu dönemde belki ‘yazı-mekan’ olarak tanımlanamasa da grafik tasarımın, mekanda değiştirebileceği beden algısını anlatan en iyi örneklerden biri Michelangelo’nun

16.yy'da tasarladığı Roma'daki Piazza Campidoglio Meydanı'dır (Şekil 3.3). Schulz (1979), bu meydanı yeni Roma'nın bir temsili olarak adlandırır. Michelangelo, meydanı tasarlarken, kentin içinde yayılan bir açık alan yaratmamış onu binalarla sınırlandırarak kentsel bir iç mekan haline dönüştürmüştür. Uzun bir aks ile meydana bağlanan yaya akışı, meydandaki oval geometrik düzenleme ile adeta bedeni içine çeken optik bir illüzyon yaratır. Aynı zamanda binalar arasında kalan bu negatif alanı grafik imge ile somutlaştırılır. Ovalin yıldız şeklinde kesişen çizgileri, birleştiği binaların cepheleri ile bir kontrast oluştururken güçlü bir merkezkaç hareketi de yaratır. Birbirine paralel gelişen bu mekansal genişleme ve daralma hareketi onu başarılı bir kentsel mekan haline getirir. Burada gördüğümüz çizgisel grafik tasarım ögesinin beden davranışını yönlendiren ritmi; yazının grafik özelliklerinin ya da yazıya ek grafik tasarım öğelerinin (renk, ışık-gölge, tipografi vb.) kullanımıyla 'yazı-mekan'ların oluşma pratiği ve beden hareketini yönlendirme davranışı ile benzerlik göstermektedir.



Şekil 3.3 : Zemindeki geometrik düzenleme ile şekillenen mekan ve beden davranışı, *Piazza Campidoglio* (Url-10).

Mimari yazı kullanımında, Bartram'ın kendi çalışması için belirlediği üç ana periyod bulunmaktadır: Roma dönemi, Rönesans ve Barok dönem. Çalışmasında seçtiği örnekleri genel olarak; harf formlarının seçilimini etkileyen faktörler, harflerin büyüklüğü, harf boşlukları, üç boyutlu uygulamalar (rölyef, oyma vb.), malzeme seçimi, bazen de renk olarak belirlemiştir. Literatürde bu konu hakkında yapılan ilk çalışmalardan biri olduğu için dikkate değerdir. Fakat yazı ve mekanı bir bütün olarak incelemek ve okuma eylemine odaklanmak yerine mimarının ve yazının biçimsel-yapısal özelliklerine odaklanmıştır.

Daha sonraları yazı ve mimarlık arakesitinde yapılan tarihsel okumalar ise daha çok yazının bir grafik tasarım elementi olarak dönemsel yorumlanması halini içerir. ‘Çevresel grafik tasarım’ adı altında gerçekleştirilen bu çalışmalar endüstriyel devrim ile başlayan; teknolojik gelişmeler, ulaşım ağlarının karmaşıklaşması ve modern kentin doğuşunu kapsar. Modern kent manzarasına hâkim olan görsellik; cepheler, tabelalar, billboardlar, kurumsal kimliklerden oluşmaktadır. Bu durumda modernite öncesi kentlerden farklı olarak modern kentler, pek çok görsel katmanın üst üste bindiği karmaşık bir imge oluşturur ve böylece eski kent manzarası bütünüyle değişir (Şekil 3.4). Bu tarz bir kent ve mekan algısında, yazının ya da grafik tasarım öğelerinin anlatıdan çok birer görsel nesne olarak yorumlandığı görülmektedir.



Şekil 3.4 : Modern kentlerin oluşum süreci ile paralel gelişen ulaşım ve iletişim ağları, kent manzarasını bütünüyle değiştirmiştir, “A short history of America”, Robert Crumb (1979) (Url-11).

Herdeg (1981), “Archigraphia, Architectural and Environmental Graphics” çalışmasında, mimari ve çevresel grafik sistemleri incelemiş ve bu örneklerin tümüne “Archigraphia” adını vermiştir. Modernizm ile birlikte sanat ve bilginin birbirinden ayrıldığından, bunların yeniden bir araya getirilmesi gerekliliğinden bahsetmiştir. Kitabında bu prensibi yaşatabilmek adına; “Piktogramlar ve İşaretler, Trafik ve Metro İşaretleri, Görsel Yönlendirme Sistemleri, Binaların Cephe Grafikleri, Süpergrafikler ve Anime Edilmiş Duvarlar” şeklinde bölümlere yer vererek bu kategorizasyona uygun örnekleri incelemiş ve mekana kattıkları zenginliği ortaya çıkarmayı

amaçlamıştır. Böylelikle kamusal ve endüstriyel manzaranın hâkimiyetini yeniden ele almayı, onu anlaşılabilir kılmayı ve sokaktaki bedenin davranışlarına açıklık getirebilmeyi amaçlamıştır. Çalışmada yazı bir anlatı katmanı olarak yorumlanmaktan çok mekanı ve beden hareketini düzenlemeyi, yönetmeyi amaçlayan işaret sistemleri olarak ele alınmıştır.

Heller ve Ilıc (2013), “Lettering Large, Art and Design Typography” kitabında ise ‘dışadönük tipografileri’ yani fiziksel dünyada yer alan ‘anıtsal’ ya da ‘çevresel yazı’ olarak adlandırabileceğimiz örnekleri incelemektedirler. Kitapta diğer çalışmada da olduğu gibi örnekler kronolojik olarak incelenirken, yazı temelde plastik sanatlara ait görsel bir imge olarak yorumlanır. Kitapta yapılan sınıflandırmada daha çok; binanın içine ve dışına yerleştirilmiş iki boyutlu tipografik tasarımlar ve binanın yüzeyini veya strüktürünü kaplamış ‘üç boyutlu anıtsal tipografik tasarımlar’ yer alır. İncelenen örnekler yapı ile bütünleşik tasarımlar olmaktan çok yapıların dışında bulunan ve yapıdan bağımsız sanat işleri olarak yorumlanabilecek tasarımları içerir.

Tarihsel anlamda okumayı daha da ileri götürebilmek adına, geniş kapsamlı örnekler üzerinden ve daha çok grafik tasarım ile mimarinin ilişkisine odaklanan Poulin (2012)’in “Graphic Design+Architecture/ A 20th Century History” adlı çalışması incelenebilir. Poulin 20.yy öncesi ve sonrası olmak üzere temel olarak ikiye ayırdığı çalışmasında; modern dönemi (1900-1950) otomobilin ve ulaşım sistemlerinin gelişmesi ile birlikte grafik işaret sistemlerinin kent manzarasının bir bileşeni haline gelmeye başladığı; inşa sistemlerinin gelişip, gökdelenlerin yapımı ile birlikte de kent algısının ve deneyimini değiştirmeye başladığı bir dönem olarak ele alır. Özellikle Paris, New York, Londra gibi metropoller bu değişen ulaşım ağı ve inşaat teknolojileri sayesinde yeniden yaratılmıştır. İlk modern billboardlar yine bu dönemde ortaya çıkmış, baskı teknolojilerinin gelişimi ile birlikte modern kent manzarasının ayrılmaz bir bileşeni haline gelmişlerdir. İlk modern kent markalamalarından biri olarak görülebilecek olan Hector Guimard’ın (1898) Paris Metrosu için tasarladığı art nouveau metro girişleri, ulaşım ağının görsel bir kimlik kazanmasını ve hatırlanabilir olmasını sağlamıştır (Şekil 3.5). Bu açıdan baktığımızda yazının mekana kimlik katan yapısı ve ulaşım ağına işaret eden amaçlılığı halen Paris’te görülebilmektedir, bu da yüz yılı aşkın bir süreyi içeren ‘mekansal okuma hali’nin kent imgesine dönüşmesini mümkün kılmıştır.



Şekil 3.5 : İlk modern kentsel-tipografik kent kimliği çalışmalarından biri olarak Paris Metrosu, Hector Guimard (1898) (Url-12).

Bu dönemde endüstrileşmenin etkisi ile birlikte küçük işletmeler ve bakkallar yerini yavaş yavaş ilk süper marketlere bırakmaya başlamış ve vitrin tasarımları, tabelalar sokak görünümünde baskın bir öge haline gelmiştir. 1904 yılında Times Square’de ilk elektronik kayan yazı bandı kullanılmış, böylece ışıklı billboardlarla birlikte kentin gece manzarası da yazınsal öğelerin hâkimiyetine girmeye başlamıştır. Teknoloji ile birlikte gelişen böyle bir ‘okuma hali’nde, aynı konumda birden fazla mesaj iletebilmiş, kentte karşısına çıkan yazıyı ‘bakarak tek seferde okuyan’ bedenin, mesajın tamamını okuyabilmesi için durup izlemesi gerekmiştir. Yüzyılın ortalarına doğru neonun keşfedilmesi ile birlikte tabelalarda kullanılan neon, özellikle Amerika’da modern yapılı çevrenin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Neon ışık; gece hayatı, eğlence, hızlı tüketim ile özdeşleşmiş, sonraları ise çağdaş sanat işlerinde yeniden yorumlanarak sıklıkla kullanılan bir ‘yazı malzemesi’ halini almıştır. Günümüzde ise neon, geceleri kent manzarasında 24 saat açık restoranlarda, seyyar tezgâhlarda, eğlence mekanlarında karşımıza çıkmaya devam etmektedir.

Kent merkezlerinde geniş ölçekli, çok amaçlı mimari komplekslerin gelişmesi ile birlikte, çok sayıda insan ve araç trafiğinin sirkülasyonu bir problem haline gelmiş, düzeni sağlamak adına uygun renk ve harf kodlarına sahip, piktogramları içeren çeşitli

işaret sistemleri ve tabelalar geliştirilmesi gerekmiştir. İyi tasarlanmış işaret sistemleri ulusal havaalanlarında, büyük ofis binalarında, alışveriş merkezlerinde ve çeşitli tematik parklarda kullanılmışlardır. Bu tip alanlar çok büyük ve karmaşık olduklarından, iyi bir yaya ve araç sirkülasyonu için sadece yönlendirme tabelalarına değil, aynı zamanda bölge-alan tanımlamasının sağlanabileceği, kimlik oluşturan işaretler bütününe ihtiyaç duymaktaydılar. Bu bağlamda 1909 yılında Peter Behrens'in Berlin'de AEG firması için tasarladığı kurumsal kimlik çalışması, grafik tasarım ile yapıyı çevrenin entegrasyonunu sağlayan ilk örneklerden biri olması açısından önemlidir (Şekil 3.6). Behrens'in firma için hem yapısal hem grafiksel olarak tasarladığı kimlik, bütünlük bir görsel-mekansal algının oluşmasını sağlamıştır. Behrens (1909) tasarım anlayışını tanımlarken şu ifadeleri kullanmaktadır: “Tasarım, işlevsel biçimleri süslemek ile ilgili değildir, nesnenin karakterine uygun ve yeni gelişen teknolojinin avantajlarından yararlanan formlar yaratmaktır.” Bu tasarım yaklaşımı ile birlikte yazı-mekan birlikteliği belki de ‘kurumsal anlatı’ olarak nitelendirebileceğimiz sözsüz, bilinçaltına etki eden bir ifadenin temsili haline gelmiştir. Kurumların, mekanların ve grafik tasarım öğelerinin birleşik bir anlatım dili ile tasarlanması daha sonraki tasarımcılara ilham vermiştir.



Şekil 3.6 : Bir mekan anlatısı olarak kurumsal kimlik ve logo, Türbin Fabrikası, Peter Behrens, (1909) (Url-13).

Tüm bu teknolojik gelişmelere ve değişen sanat yaklaşımlarına rağmen aynı dönemde yazı ile mekan, modernite öncesi dönemdeki organik birlikteliğini kaybetmiş gibi görünmektedir. Modernite ile birlikte eklenilebilir nesneler haline gelen grafik tasarım öğeleri ve yazı ‘görüleni görünmez’ kılmaya; reklamlar, tabelalar, kurumsal kimliklerden oluşan bir imge katmanı mekanın üzerinde onu yok edencesine hüküm sürmeye başlamıştır. “İmaj bir süsleme stratejisinin parçası olarak, bakanın yüzeyde olana odaklanmasını, gördüğünün altını, ardını, ötesini araştırmamasını telkin eder. Bu

şekilde tanımlandığında imaj, işaret ettiği gerçeklikten bağımsızlaşıp özsel olandan uzaklaştıkça belirginleşir, değer kazanır. Nesnesine görünürlük kazandıran imaj, insan ve nesne kalabalığı, karmaşası içerisinde bir açık seçiklik yaratarak, izleyicisini, alıcısını, tüketicisini zaman kaybetmeden kendisine çağırır.” (Taburoğlu, 2013, s.61). Böylelikle tekil yazınsal öğeler ile birlikte (tabelalar, işaretler, kurumsal kimlik çalışmaları vb.) sadece sezgisel bağlantılar yolu ile kurulan anlatısı zayıf bir mekansal okuma hali ortaya çıkmıştır (Şekil 3.7). Venturi (2004), “Architecture as Sign as Systems” kitabında bu değişimin üzerinde durmuş; Yunan ve Roma tapınaklarının alınlıklarındaki kabartma ve rölyefleri, heykeller ve dini anlatıları, mozaikleri, yer kaplamalarını, cam vitraylarını, duvar freskleri ve muralleri, Fransız gotik katedrallerinin cephe ve iç mekan süslemelerini görsel bir tasarım ögesi olarak yorumlamıştır. Mimari ve grafik tasarımın iç içe olduğu dönemi, modernizm öncesi olarak adlandırmıştır.



Şekil 3.7 : “*Architect’s Dream*”, Thomas Cole, (1840) & Venturi (2004) modern kent manzarasına göre tekrar yorumu. (Url-14) (Url-15).

Modernizm ile birlikte resim, heykel ve mimarlık arasındaki bu görsel iletişim birlikteliği yavaş yavaş birbirinden kopmaya başlar. Modernist mimarlar, yapıların kendi başlarına ideolojilerini yansıtacak kuvvette olduğu düşüncesini savunmuşlardır ve sonraları binaya dahil edilmeye çalışılan grafik objeler de yapıya ek olmaktan ileri gidememiştir.

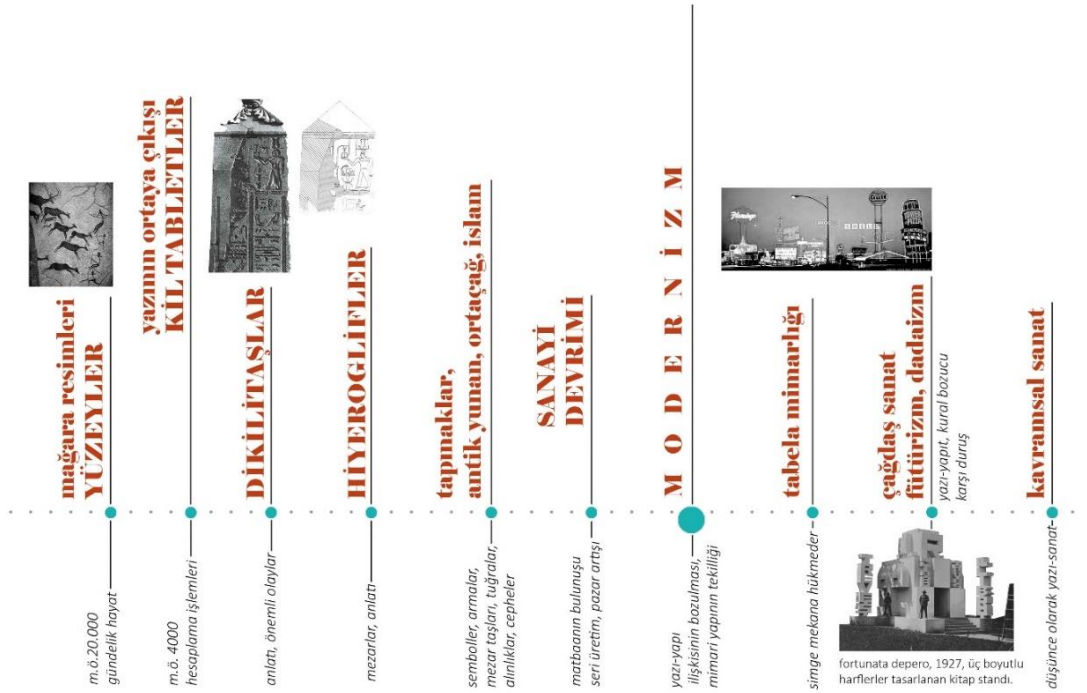
“Güzel sanatların modern mimarlıkla bütünleştirilmesi her zaman olumlu olarak değerlendirildi. Fakat kimse Mies’in binası üzerine resim yapmadı. Boyanmış panolar, strüktürden bağımsız olarak, görünmeyen eklemelerle yapıya asıldı; yontular yapının içinde veya yanındaydı ama üzerine ender olarak konuldu. Sanat yapıtları, özgün içerikleri pahasına mekanı güçlendirmek amacıyla kullanıldılar. İletinin sadece mimarlık aracılığıyla

verilmesi benimsenmişti bir kere. Modern yapılarda gönülsüzce de olsa yazılara yer verildi ama bunlar, örneğin tuvaletin yerini göstermek için “bayanlar” tabelası türünün ötesine geçemediler.” (Venturi, Brown, Izenour, 1993, s.52).

Günümüzde modern dünya ile birlikte; dokunma, tat alma, işitme gibi duyular arka plana itilirken, görme duyusu bedenin dünyayı deneyimlemesindeki temel araç haline gelmiştir. Bu da deneyimlerimizin fizikselliğini arttırmıştır. Modern dünyada mimari-grafik tasarım-yazı ilişkisi bağlamında, literatürdeki genel görüşler Venturi’nin düşüncelerini destekler niteliktedir.

“Sanayi devrimi öncesi Antik ve Ortaçağ mimari ve kent yapısı kozmik bir bütünlük içinde kendiliğinden doğal bir süreç içinde oluşuyor ve mekanların anlamı kendini ifade edebiliyordu. Bu mimari mekanlar günümüzde anlamını kaybettiğinden, onların anlaşılabilmesi için konuşma ya da yazının, yani dilin ya da gösterge sistemlerinin kullanılması gerekir.” (Taşkiran, 1997).

Kentler artık Pallasma’nın (2016), da bahsettiği gibi ‘göz şehri’ne doğru evrilmiştir ve eskiden olduğu gibi içsellik ve yakınlıkla değil, uzaklık ve dışsallık gibi kavramlarla ilişkilendirilmektedir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8 : Yazı-mekan birlikteliğinde tarihsel kırılmalar.

Venturi'nin (1993), 'iletişim mimarlığı' adını verdiği tabela mimarlığı, günümüzde kentsel bedensel deneyimin en baskılayıcı bileşeni haline gelmiştir. Bu tarz bir mimarlıkta, tabelalardaki harfler ve işaretler yerin ruhunu belirleyen en baskın elementlerdir. Bir yere ilk kez gidildiğinde önceleri, bellek oluşumu duyular ve algı sayesinde; mimari, ışık bitki örtüsü, kokular, yiyecekler gibi ögeler üzerinden oluşturuluyorken, günümüzde sokak işaretleri, tabelalar ve diğer grafik nesneler yer hissi oluşumunda mimarinin önüne geçmiş gibi görünmektedir.

“ ağdaş dünyada, özellikle de reklamın etkisiyle, harf kendi başına bir varlığa dönüşmüştür. Sözcüklerin yığınından çıkartılarak, anlamsal yükünden sıyrılarak reklam dünyasının sunduğu gibi kurumsal, ya da örneğin grafitiler gibi “vahşi” görünüş alanları yaratmışlardır. Günümüzde harf, dünyanın ve dünyadaki belli başlı merkezlerin bir parçasına dönüşmüştür ve batı uygarlığında bir zamanlar soyut bir unsur olan harf, yeniden resme dönüşmektedir.” (Massin, 1970).

 nl  postmodernist yazar Delillo (2002), modern kent hayatını eleştirdiği “Beyaz Gürültü” romanının bir bölümünde karakterlerini “Amerika'nın En  ok Fotoğraf  ekilen Ahırına”na götürür. Tabelalar ile kaplı bir yoldan geçerek adeta Venturi'nin “Süslenmiş Hangar”ına ulaşan karakterler arasında şu konuşma geçer;

“Kimsenin ahırını gördüğü yok. Ahırın yolunu gösteren tabelaları bir kere gördükten sonra, ahırını görmek imk nsızlaşıyor.”

“Fotoğrafı çekilmeden önce ahır nasıl bir yerdi? Neye benziyordu, diğer ahırlardan farklı olan yanları nelerdi? Biz bu soruları cevaplandıramayız, çünkü tabelaları okuduk, insanların şişsak resim çekişlerini gördük. Auranın dışına çıkamayız. Auranın bir parçasıyız. Buradayız, şu andayız.” (Delillo, 2002, s.24-25).

Tüm bu görüşlerden yola çıkarak ilk bakışta, karmaşık bir imge yığını içerisinde mekansal deneyimden çok, onun çok daha azını, ‘deneyimin deneyimini tecrübe eden beden’ ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Fakat günümüzde kent ile bedeninin ilk karşılaşma mekanı, bir arayüz olarak bu yazınsal katman, aslında çalışmanın başlığına uygun bir biçimde yeni bir ‘yazı-mekan’ kavramına sebep oluyor gibi görünmektedir. Yazı, kent mekanında bu denli baskın bir şekilde var olup, üst üste o kadar çok birikmiştir ki bir katman olmaktan çıkıp kendisi adeta bir mekan haline

dönüşmüştür. Bedenin kent mekanında karşılaştığı bina cephelerinin yerini ‘yazı-mekan’lar almaya başlamıştır. ‘Tabela mimarlığı’ ‘okunabilir haldedir’ ve böylelikle üzerine düşünülmesi gereken yeni bir bedensel deneyim açığa çıkmaktadır.

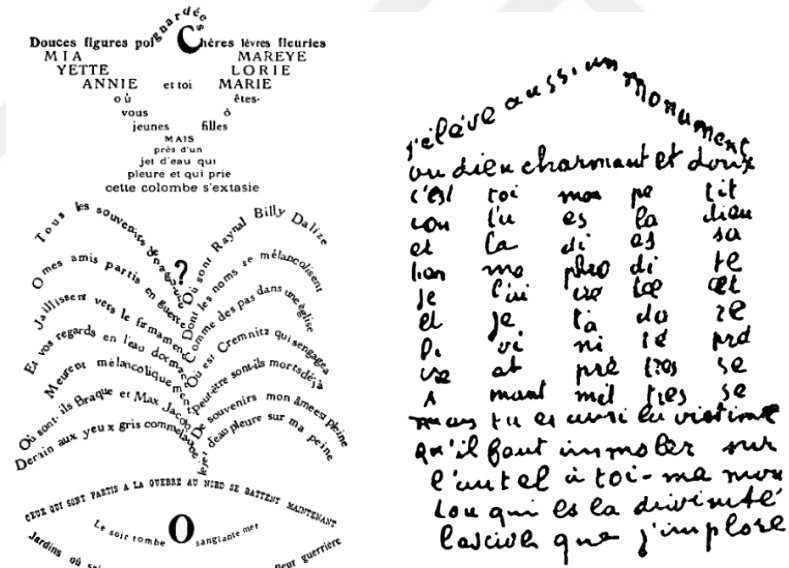
Yine bu dönemlerde konuya farklı bir açıdan yaklaşan ve var olan kuralları yıkmayı ‘tehlikeyi, enerjiyi, cesareti, sıçramayı’ (Marinetti, 1919) yücelten Avangard görüş ortaya çıkmıştır. Fütürizm, De Stijl, Konstrüktivizm, Kübizm gibi akımlar ve Bauhaus Okulu’nun etkisiyle; geometrik saf formlar ve soyut kompozisyonlar önem kazanmıştır. Sanat ve teknolojiyi birleştirmeyi amaçlayan bu düşünce akımları mimarlık ve grafik tasarım alanları dahil olmak üzere 20.yy’ın geri kalanını etkileyerek görsel bir dil oluşmasını sağlamıştır. Asıl hedefleri, önceleri görsel sanatların bütüncül bir anlayışla icra edilen yapısının, süslemeye ve eklentiye dönüşen halden kurtarmak ve birbirinden ayrılmış sanat dallarını yeniden bir araya getirmektir.

1925’te Herbert Bayer’in geliştirdiği ‘Universal’ yazı karakteri Bauhaus Okulu’nun görsel kimliğinin bir parçası haline gelmiş ve okulun tek yazı tipi olmuştur. “Universal” yazı karakterinin tasarımcısı Bayer (1967), “Tipografi Üzerine” adlı makalesinde yazının yeni kullanım potansiyellerinin keşfedilmesi hakkında şunları söyler;

“Tipograflar, tipografik malzemelerin yeni kullanımlarından derin görsel ifadeler hayal ettiler. Bu tasarımcılar, tipografik bir sayfada; açıklık, zıtlık, renklerde heyecan ve siyah-beyaz değerler aradılar. Tipografi ilk defa, tecrit edilmiş bir disiplin ve teknik olarak değil; sembollerin, fotoğrafın, filmin ve televizyonun oluşturduğu daima genişleyen görsel bir tecrübenin parçası olarak görülüyordu.”

Yazının yeni kullanım alanları, anlatıyı diğer grafik tasarım öğeleri ve imajlar ile birlikte farklı biçimlerde aktarabilme yetisi keşfedildiğinde, dönem sanatçıları yeni ve heyecan verici ‘okuma hallerinin’ nasıl olabileceği konusunda fikir yürütmeye başlamışlardır. Okuma davranışını değiştirebilmek adına da öncelikle cümlelerin, harflerin ard arda gelerek sıralanması ile oluşan doğrusal ve statik düzene karşı çıkmışlar ve bunun üzerine ‘Yeni Tipografi’ (1920) hareketini geliştirmişlerdir. Fütürizm ve Dadaizm ile başlayan ‘Yeni Tipografi’ hareketi ile birlikte ‘yazı-mekan’ birlikteliği farklı bir yapıya bürünerek, geçmişte beden deneyimine olanak sağlayan potansiyeline tekrar erişme fırsatı bulmuştur (Becer, 2016).

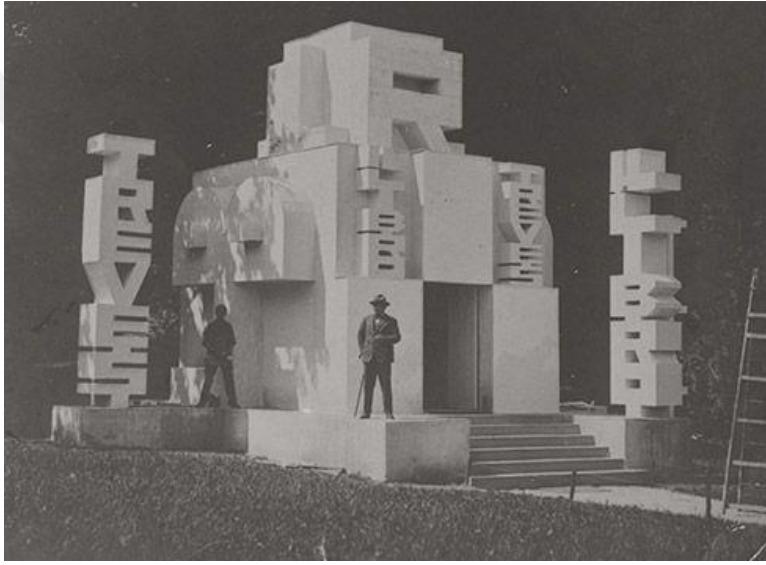
Kübistler, Dadaistler ve Ekspresyonistler kolajlarında kesilmiş harfleri kullanmaya başladıklarında yazıya dair temel kurallar da değişmeye başlamıştır. Çizgilerden oluşan ve sadece okunduğunda anlam kazanan yazılı metin, biçimsel sınırlarını zorlayarak sözel bir anlatım aracı olmaktan çıkıp, figüratif kompozisyonlar sayesinde görsel bir nesne haline dönüşmüştür. Bu tür bir yaklaşımda mekanik bir sistemler bütünü olarak yorumlanan yazı ve harfler; elementlerine, atomlarına ayrılarak farklı kombinasyonlarla yeniden bir araya getirilebilir hale gelmiştir. Örneklerini ilk olarak ‘Somut Şiir’, ‘Görsel Şiir’ (1910-1920) gibi Fütürist şiirlerde (Marinetti, Apollinaire) gördüğümüz yaklaşımda; harfler artık sadece görünmez ve okunabilir olması istenen semboller değil, doluluk-boşlukları (lekeler) oluşturan yapısal elemanlar gibi yorumlanmışlardır (Şekil 3.9). Bu şiirsel mesajlar duyguyu güçlü bir figüratif üslupla hızla aktarabilen ve ‘kendi kendilerini resmedebilen’ bir yapıya sahiptir (Becer, 2016). Sayfa düzlemindeki bu yapısal konumlanmalar yazının ‘tek başına bir nesne olarak’ mekansallaşmaya başlama sürecindeki ilk adımlar olarak yorumlanabilir.



Şekil 3.9 : Yazının kendi doluluk boşluklarından faydalanarak bir yapısalılık kazanması, " *Calligrammes: Poems of Peace and War*" şiir kitabı, Apollinaire, 1918 (Url-16).

Yazı, anlatıyı ileten strüktürel, mekansal ve figüratif bir sanat nesnesi haline dönüşmeye başladığında yazı ve sayfa arasındaki dokunulmaz sistematik kırılmış aynı zamanda yazı-anlatı ilişkisi kökünden değişmiş, böylelikle yazı-beden (okuyucu) arasındaki geleneksel bağ baştan kurulmuştur. Daha önceleri bedenin metin ile sadece zihinsel boyutta kurduğu ve harfleri görünmez kılan ilişki, Yeni Tipografi hareketi ile

birlikte bedensel ve mekansal boyutta bir okuma eylemine dönüşmüştür. Önceleri metnin içerdiği mesajı algılamak için sadece harflerin sembolize ettiği sesleri refleks olarak okuması yeterli olan pasif okuyucu, bu kez harfler ile kurulan fiziksel yapıyı da anlatıya ilikleyip daha aktif ve çok katmanlı bir okuma eylemine dahil olmaya mecbur kalmıştır. Bu tasarım anlayışı ile inşaa dilen ilk örneklerden biri de 1927’de İtalyan grafik tasarımcı Fortunato Depero’nun beton blok harflerden oluşan kitap pavyonudur (Şekil 3.10). İtalya Monza’daki bu yapı, strüktürün anlamını açıklar nitelikte olup ‘tipografik parlant’ (*kelimenin semantik anlamı ile konuşan tipografik fiziksel form*) olarak nitelendirilmektedir. Günümüzde ise ‘yazı’ strüktürden şekle, dekorasyondan göstergeye kadar her şey olabilmektedir (Heller ve Ilıc, 2013).



Şekil 3.10: Üç boyutlu harflerin yapı elemanı olarak kullanıldığı kitap pavillionu, Fortunato Depero (1972) (Url-17).

‘Yazı-mekan’ kavramından bahsederken tarihsel bağlamda yazıyı ele aldığımız kadar grafik tasarım öğelerini, özellikle de mekan bağlamında ‘çevresel grafik tasarım öğeleri’ni de inceleyerek paralel bir okuma yapmamız gerekir. Bu bağlamdaki ortak çıkarımlar ‘yazı-mekan’ kavramını daha iyi anlayabilmemize yardımcı olur. Çünkü ‘yazı-mekan’lar çoğunlukla birden fazla tasarım elementini ya da tasarım pratiğini içinde barındıran karmaşık mekanlardır. Yazı alanında tipografik gelişmeler yaşanırken ve yazı, mekansallık kazanmaya başlarken, mekan ve grafik arakesitinde de ‘süpergrafikler’ ortaya çıkmıştır. ‘Süpergrafikler’ geniş ölçekli veya büyük formatlı grafik tasarım öğeleri olarak tanımlanabilirler. Büyük ölçekte grafik tasarım, baskı için yapılan tasarımların aksine, tasarımcıların tamamen farklı düşünmesini gerektirir (Şekil 3.11).



Şekil 3.11 : Süpergrafikler, sol: Mexico City Olympics, Lance Wyman, (1968). orta:, Los Angeles Olympics, Deborah Sussman, (1984). sağ: Sea Ranch, Barbara Stauffacher-Solomon (1965) (Url-18).

Çevresel grafik tasarım öğelerini okuyan izleyici için, basılı bir metni okurken olduğundan farklı olarak, nesne ya da beden hareketine, beden uzaklığına, bütün veya kısmi görünüşüne göre değişimler gözlenir (Viegas, 2011). Bu terimden ilk defa mimar ve yazar Ray Smith 1977 yılında yayımladığı “Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture” adlı kitabında bahsetmiştir. 60 ve 70’lerin dekorasyon dergilerinde sık sık kullanılan terim, o zamanlar yeniymiş gibi görünse de aslında; Pompeii resimleri, Rönesans freskleri, Barok trompe l’oeuils (*göz yanıltan duvar resimleri*)ler mekanı, grafik anlamda biçimlendirmede eskiden beri kullanılmaktaydı (Lopez, 2015). Süpergrafiklerin asıl amacının, mekanın duvarlardan oluşan sınırlarını esnetmek, değiştirmek ve belki de yıkmak olduğu söylenebilir. Grafik tasarım öğeleri burada sadece duvardaki bir renk ya da görsel değil; aynı zamanda ölçek, uzaklık, beden hareketi gibi pek çok parametreyi etkileyen, mekanın deneyimini yeniden yaratan bir unsurdur. Bu bağlamda mimari mekanın kaybolduğundan, bunun yerine yazı ve grafik tasarım öğeleriyle yeniden üretildiğinden söz edebilir ve ‘yazı-mekan’ kavramına bir adım daha yaklaşabiliriz.

Süpergrafiklerin iç ve dış mekanda kullanımları anlamlarını farklılaştırır. Kent mekanındaki süpergrafikler daha çok ‘sokak sanatı’ olarak adlandırılır. Sokak sanatı, (grafitiler, muraller, stenciller vb.) daha demokratik bir yapıda olup; bulunduğu çevre, zaman ve dünya görüşü ile bir bütün halinde gelişmiştir (Lopez, 2015). İç mekandaki örnekler ise dünyadan soyutlanmış kendilerine özgü anlatılara sahip olabilirler. Süpergrafiklerin uygulanan ilk örneklerinden biri olarak Barbara Stauffacher Solomon’ın 1966 yılında, California’da bir deniz evinin tuvaletine yaptığı çeşitli renk ve soyut geometrik formlardan oluşan çalışması gösterilebilir (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 : “Sea Ranch Tennis Club Bathroom”, Barbara Stauffacher Solomon (1966) (Url-19).

Daha sonraları Barbara Kruger ve Jenny Holzer gibi ünlü çağdaş sanatçılar bu büyük ölçekli sanat çalışmalarını mekan ile ilişkilendirmeye devam etmiştir ve yaptıkları çalışmalardan bazıları daha sonraki bölümlerde ‘yazı-mekan’ başlığı altında detaylı olarak çözümlenecektir. Teknoloji ilerledikçe mekan ve süpergrafikler arasındaki ilişki daha interaktif bir hal almış, hareket eden görseller ile birlikte bina cepheleri yeniden yaratılmaya başlamıştır. Videoharitalama, 3D grafikler ve ses kullanılarak üretilen projeler yardımı ile binaların fiziksel çeperleri yıkılarak yeni bir dijital katman ile yeniden kurulmaktadır. Refik Anadol’un işleri bu bağlamda yer almaktadır (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Frank Gehry’nin tasarladığı Walt Disney Concert Hall’un cephesi üzerine Refik Anadol’un (2018) yazı, fotoğraf ve doku kullanarak ürettiği video görseller.(Url-20).

Teknoloji ile birlikte mekanın yapısal sınırları esnetilerek, ‘yazı-mekan’ların oluşabilmesi için daha yüksek potansiyeller ve daha fazla deneyim çeşitliliği açığa çıkmaktadır. Refik Anadol’un 2017 yılında Salt Galata’da gerçekleştirdiği “Zahiri Mekanda Arşiv” işinde sanatçı, Salt’a ait tüm arşivi dijital ortamda deneyimlenebilecek bir ‘veri tüneli’ halinde sunmuştur. Deneyimleyen beden için içinde gezebildiği, üç boyutlu düzlemde her yöne hareket edebildiği ve çeperlerini yazılı arşivin oluşturduğu bu tünelde, beden bütünüyle farklı bir okuma deneyimini tecrübe etmektedir. Beden, mekandaki konumu ve hareketi hakkında yeniden düşünürken, bir yandan da yazıdan oluşmuş bu sanal mekandaki yeni okuma eylemine adapte olur (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 : “Zahiri Mekanda Arşiv”, Refik Anadol (2017) (Url-21).

Bu bölümde örnekler üzerinden kronolojik bir sıralama yapmak yerine, daha çok ‘yazı-mekan’ birlikteliğinde tarih boyunca baskın eğilimler, bu birlikteliğin incelenme biçimleri ele alınmıştır. Tez kapsamında üretilen ‘yazı-mekan’lar teriminin içini doldurabilmek için gerekli temel elementlerin, tarihteki bu konu açısından önemli olabilecek kırılma noktalarından sökülebilmesi amaçlanmıştır. Tarih boyunca kimi dönemlerde mekanda yazı ve grafik öğeler, hem mekan anlatısını şekillendirip hem de beden davranışını yönlendirirken; kimi zaman bu etki sadece grafik boyutta kalmış, kimi zaman beden davranışını düzenlemek, yönlendirmek veya bilgilendirmek için daha pragmatist bir biçimde kullanılmıştır. Fakat bu tarihsel inceleme sonucu günümüzde, mekanda yazınsal öğeler ile iletişimimizin çoğunlukla bir kaosa dönüştüğünü söyleyebiliriz. Kentte üst üste biriken yazınsal katmanın, çalışma kapsamında bahsedilen ‘yazı-mekan’lara dönüşümünü irdeleyebilmek adına belki de daha tasarlanmış, odaklı, anlatısı güçlü, özel örneklerle yönelmek iyi olacaktır.

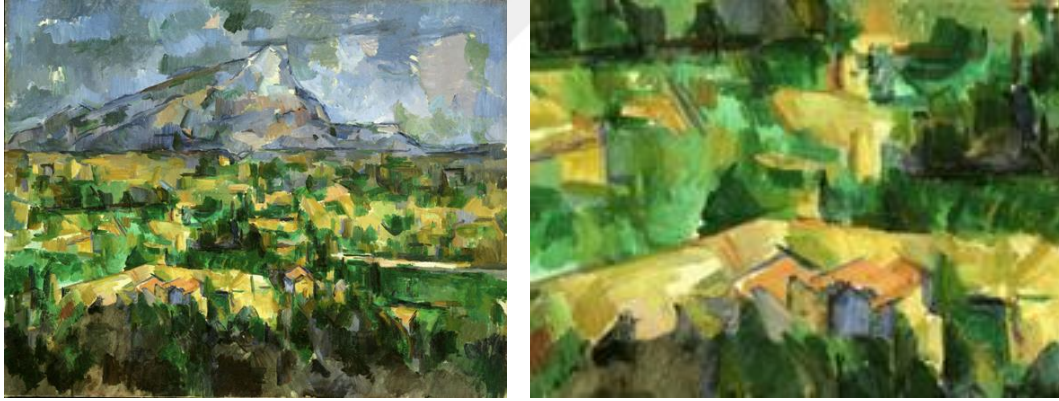


4. MEKANSAL OKUMA HALİ

Harfler yatay ve düşey birimlerden oluşsalar da cümlelerin oluşma biçimleri nedeniyle okuma eylemi çoğu dilde yataydır ve gözün çizgisel takibini içerir. Fakat yazının iletimini sağlayan her araç kendi içsel dinamiklerine bağlı olarak kendi özgün okuma alışkanlığını beraberinde getirir. Tezin başlığından da anlaşılacağı üzere bu farklı alışkanlıkların hepsi farklı ‘okuma halleri’ olarak yorumlanabilir. Örneğin bir kitabı okurken çoğunlukla sabit bir konumumuz olur, okuma eylemi kendi sessizliğini yaratmayı başarsa da çevremizde nispeten daha sessiz, rahat ve diğer insanlardan soyutlanabileceğimiz yerler seçme eğiliminde oluruz. Bir romanda okuyucu çoğunlukla sayfaları atlamadan baştan sona doğru ilerleyen hikâyeyi, yazarın çizdiği izleği ve biçimsel olarak da kitabı oluşturan satırları gözü ile takip eder. Bir gazete ise daha çok okuyucuyu ilgili içeriğe yönlendiren, satır satır ilerlemek yerine sütunları takip ettiren bir okuma halini içerir. Kitaplar okunduktan sonra okuyucusu tarafından muhafaza edilme eğilimindedirler. Kendi özel mobilyaları (kitaplık) ve mekanları (kütüphane) vardır. Gazeteler çoğunlukla okunduktan sonra atılır ve biriktirilmezler. Bir ekrandan okurken ise, materyal maddesel değildir; okuma mesafesi daha uzaktır. Monitörler kitap sayfalarına göre daha geniştir, ışık yayarlar ve harfler daha büyük piksellerde yansıtılır. Bunun dışında dijital okuma, birbirine bağlı pek çok linkle; resim, video ve ses ile büyük sıçrayışları içeren çizgisel olmayan bir okuma halidir. Yol kenarındaki tabelaları okumak ise belirli bir hız ile araç içinde giden beden için, hikâye içeren bir okuma eyleminden çok simgesel bir anlatıya dönüşecektir.

Kentte ya da kapalı bir mekandaki bir yazıyı, afişi okumak yine bakış uzaklığımıza göre değişiklik gösterebileceği gibi, daha çok yürüme eyleminin ne şekilde yapıldığına (dolanım, keşif, bir yerden bir yere ulaşmak için amaçlı hareket vb.) göre ve çevresindeki imgelerin, uyarıların niteliğine, sayısına göre değişkenlik gösterir. Böyle bir deneyim çevreden soyutlanarak, sabit bir konumda yapılan okuma deneyiminden ya da bedenin edilgen bir konumda araç içinde yaptığı okuma halinden farklılaşacaktır. Çevre koşullarına ve bedenin hareket dinamiklerine göre şekillenen mekansal bir okuma haline dönüşecektir.

Okuma, bahsedildiği üzere elbette farklı fiziksel araçlara, bir mekana ihtiyaç duyar, bunlardan etkilenir. Fakat araç ve mekan her ne kadar beden davranışını yönlendirse de, okuma eylemi yapılırken de daha sonra okuma deneyimi hatırlanırken de bunlar zihinde çok fazla yer etmeyebilir. Bunun sebebi anlatının kendi baskın mekansallığını kurmasıdır. “Bir kitabı ilk açtığınızda bir sınır bölgesine girersiniz. Ne bu dünyada, yani bir kitabı tuttuğunuz dünyadasınızdır, ne de o dünyada (kelimelerin işaret ettiği metafizik mekan). Bu çok boyutluluk bir yere kadar genel okuma hissini tarif eder.” (Mendelsund, 2015). Anlatının kurduğu bu mekansız mekansallık hissini Merleau-Ponty (2016), ise resim üzerinden şöyle ifade eder; “Resim hiçbir şeyi çağrıştırmaz, özellikle de dokunsalı. Bambaşka bir şeyi gerçekleştirir. Neredeyse tersini: Alışlagelmiş görüşün görünmez sandığına görünür varoluş verir, dünyanın hacimliliğini elde etmek için “kas duyusu”na ihtiyacımız olmamasını sağlar.” (Ponty, 2016, s.39). Ponty bu duyuyu anlaşılır kılabilmek için Cezanne’nin eserlerinden örnek verir (Şekil 4.1). Ona göre Cezanne resimlerinde dünyaya nasıl dokunduğunu görünür kılmaya çalışır; gözleriyle dokunma ve başka duyumlar yaratma olasılığını araştırır. Onun resimleri bir bakıma bakışın nesnesini okşamasıdır (aktaran Taburoğlu, 2016).



Şekil 4.1 : Cezanne dünyayı resmediş şekli ile dokunsalı çağrıştıır, “*Mont Sainte-Victoire*” & detay, Paul Cézanne, (1902-04) (Url-22).

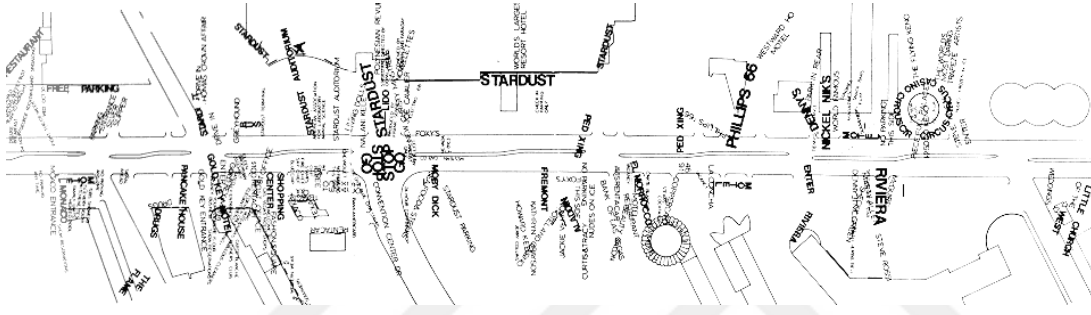
Aynı ‘kas duyusundan yoksun hacimlilik’ bedenin kenti deneyimlemesinde de gözlemlenir. Beden, görme duyusunu kullanarak deneyimlediği şehrin karşısına, aslında bir bütün olarak çıkar. Görme duyusundan kaynaklı dokunsallık hissi kent deneyiminde en baskın his sayılabilir. Pallasmaa’ya (2016) göre kentte bir yapıyı bedenimiz aracılığıyla ölçer, boyutlandırırız. Onu adımlar, gözlerimizle detaylarında dolaşarak kendi bedenimiz ile oranlarız. Detaylarına dokunur, ağırlığını hissederiz. “Görme, dokunmanın zaten bildiğini açığa çıkarır. Dokunma duyusuna görmenin bilinçdışı olarak bakabiliriz. Gözlerimiz uzak yüzeyleri, hatları ve kenarları okşar ve

bilinçdışı dokunsal duyum deneyiminin hoşluğunu ya da nahoşluğunu belirler.” (Pallasmaa, 2016, s.54). Böylelikle kendi beden algımız, kentin varlığına dönüşür; ikisi birbirini tamamlayarak birbirlerini hem fiziksel bir üç boyutta hem de zihinsel bir yolculuğun anlatısında var eder.

Okuma eylemi, birbirini takip eden birtakım imgelerin yorumlanarak üç boyutlu bir mekansallığın ve yazarın gösterdiği ipuçları takip edilerek kişisel bir yolculuğun oluşturulmasını sağlar. Yazarın hikâyeyi betimleme sırasına göre zihinde mekan ve kişiler üst üste eklenerek, birikimli olarak yaratılırlar. Bu bir mekanı dışarıdan görmemiz ve girişine yaklaşmamız; içine girmemiz ve mekanın farklı bölümlerini keşfetmemiz şeklinde ilerleyen sıralı bir mekan deneyimine benzetilebilir, mekan deneyiminin en basit biçimi olarak yorumlanabilir. Anlatının ve mekanın deneyimlenme biçimi, birikimli yaratım bakımından birbiri ile örtüşmektedir. Bu açıdan bakıldığında yazıyı fiziksel olarak mekan ile birlikte deneyimlemenin, anlatının doğasına uygun bir biçimde ilerleyebileceğini düşünebiliriz. Buna karşılık yazı, mekanda çoğunlukla tamamlanmış bir metnin bize verdiği yoğun anlatıyı sunacak biçimde yer almaz. Bedenin mekanda hareket halinde bulunması ve çevredeki diğer dış faktörlerle iletişim halinde olması, yoğun bir anlatıya odaklanmayı zorlaştırır. Bu yüzden özellikle kentte, yazınsal katman parçalı bir biçimde karşımıza çıkar. Bazen çarpıcı bir motto, bazen tek bir harf, bazen pek çok kelime arasından gözümüze çarpan birkaç kelime, çoğu zaman ise her şeyi aynı anda görüp hiçbirini tam olarak algılayamadığımız görsel bir karmaşa şeklinde yer alır. Buradan yola çıkarak iki çeşit yazı olduğunu söyleyebiliriz; birincisi çok hızlı belki de istemsizce okuduğumuz birkaç kelimeden oluşan yazılar; ikincisi ise uzun ve anlatısı yoğun, dikkat gerektiren yazılar (Unger, 2007). Birinci tipteki yazılar daha çok kent içinde karşımıza çıkan yazılara benzer. İstemsizce okuduğumuz yazılar mekana dair algımızı şekillendirir ve aynı zamanda yansıtır. Bu tarz bir mekansal okuma hali, Lynch’in (2016), bahsettiği kent bileşenlerine yazınsal öğeleri de ekler.

Yol kenarındaki reklam tabelaları, restoran ve mağaza isimleri, trafik işaretleri, cadde isimleri ve numaraları, bilgilendirme levhaları kentte hareket halindeyken karşılaştığımız yazınsal öğelerden bazılarıdır. Oysa okuma ile ilgili anılarımızı düşündüğümüzde aklımıza hareket ettiğimiz ya da yürüdüğümüz gelmez. Okuma, görmeye dayalı bir eylem olduğundan hem okuduğumuz şeyi görüp hem de çevremizde olan biteni algılayamayız; bu yüzden bir yere oturup sadece eyleme

odaklanma ihtiyacı hissederiz. Oysa en başta sayılan her bir öge, kent içinde gün boyu karşımıza çıkan ve gördüğümüz an okumak zorunda kaldığımız fakat çoğunu anımsayamadığımız bir okuma pratiğini oluşturur. Bu da oturarak basılı bir materyal üzerinden bireysel olarak yaptığımız okuma eyleminden çok daha farklıdır. Venturi (1993), “Las Vegas’ın Öğrettikleri” çalışmasında mekansal deneyimi yol kenarındaki tabelalar üzerinden araç içinde belirli bir hızla giden okuyucuya göre yorumlamıştır. Bu durumda anlatıya belirli bir hızla dahil olan beden, onu edebi ya da mimari bir anlatıdan çok simgesel bir biçimde yorumlar. Venturi bu durumda bir ‘yol kenarı mimarlığından’, ‘tabela mimarlığından’ söz eder. Ona göre bu birliktelik adlandırılması gereken ‘yeni bir hal’ oluşturmaktadır (Şekil 4.2).



Şekil 4.2 : Venturi (1972), Las Vegas Strip’in tabelalardan oluşan tipografik haritası, yeni bir okuma hali.

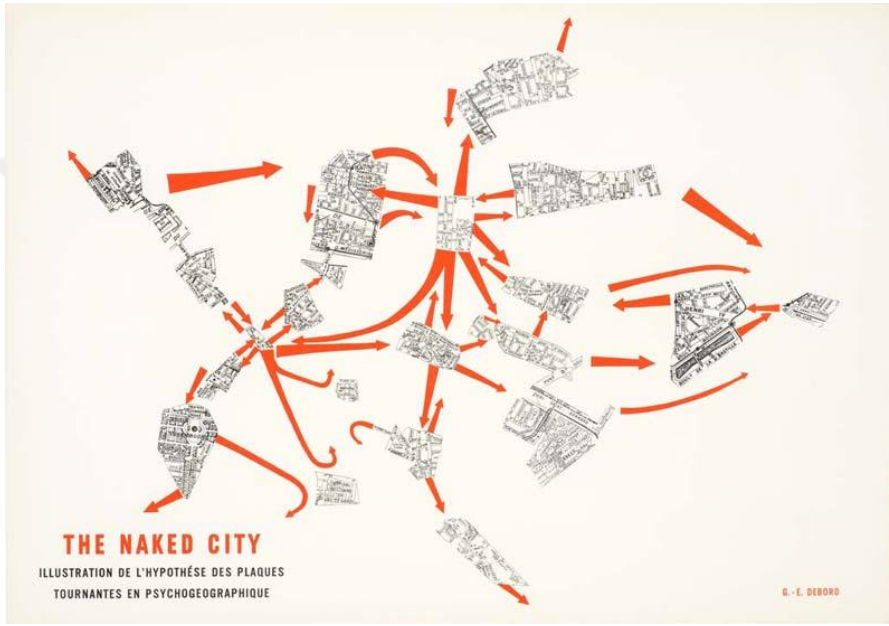
Daha önceki bölümde bahsedildiği üzere, okuma eylemi sadece beden ve anlatı arasında tekrar tekrar kurulan bağlantıları içeren ve sürekli ileri akan, temelde anlatının sonuna ulaşmayı hedeflediği için amaçlı bir eylemdir. Barthes iki farklı okuma halinden bahseder; ilki doğrudan hikâyenin düğüm noktalarına gider, metnin yüzeyini dikkate alır, dil oyunlarını göz ardı eder. İkincisi ise hiçbir şeyi atlamaz; ağırdır, metne yapışır ama hikâneyi kavramaz, anlatının dış kabuğunu inceler ve ayrıntılarıyla oyalanır (Barthes, 2007). Fakat kent mekanındaki bu parçalı yazılar; bedene açıkça bir anlatıyı aktarmadıkları gibi, okumanın baştan sona doğru akmasını sağlayacak bir amaca ve yönlendirmeye de çoğunlukla sahip değildir. Bilgilendirme tabelalarında bedeni yönlendiren bu ilerlemeli halden söz edebiliriz belki; fakat bu durum metindeki anlatıyı takip etmekten daha farklıdır. Kent mekanında beden dolanımı devreye girer; fakat kentte hareket etmek kesintili ve düzensiz bir ritme sahiptir. “Kalabalık içinde olmak, tüketiliyor olma intibası uyandırır: bedeni kısıtlayan hareketler, bedeni sarsan ani krizler. Sokaklar, bulvarlar tarafından tüketilir insan. Tabelalar ve vitrinler yalnızca meta değiş tokuşunu ve dolaşımını güçlendirmek için vardır.” (Gros, 2017, s.155).

Bloomer ve Moore (1997), günümüz modern kentlerinde insanın hareket repertuarının daraldığından bahseder. Eskiden bedensel karşılaşmalara yakın olan insan artık tüm beden hareketlerini dolaylı bir yolla gerçekleştirir. Gün içinde eskiden olduğundan çok daha fazla yer değiştirir, çok daha fazla insanla karşılaşır, uzaktan bakıldığında büyük bir hız içinde yaşar. Fakat bu ‘donmuş bir hız’ dır. Aslında uzak mesafeleri araçlarımızla kat ederiz, yükseklikleri asansörlerle çıkarız, tüm hareketlerimiz amaçlı ve zamanı tüketmek adınadır. Beden hareketleri kent içinde bu kadar kısıtlanmışken, kentte yazınsal öğelerin farkına varabilmek için bir ‘*flaneur*’ (Baudelaire, 1863) gibi davranmamız belki de bir kitabı okurken kendimize yarattığımız o mekansal ve zamansal sığınağı kent içinde, kalabalıklar arasında fakat onlardan ayrı durup izleyerek yaratmamız gerekir.

Edebi metinlerdeki bu odaklı ve çevreden soyutlanmış sığınak okuma eyleminde anlatının güçlü bir şekilde aktarılmasını sağlar, amaç zaten sadece okumak ve anlatıyı kavramaktır. Kent mekanında ise okuma odaklı değil neredeyse tamamen bilinçdışıdır; beden ve yazı üzerinden daha çok fiziksel, zayıf bir ilişki kurulur. Anlatı ilk bakışta o kadar önemli değildir. Bedenin karşısına tüm bir metinden çok; isimler, kelimeler, harfler ve rakamlar çıkar bu yüzden edebi bir metnin bütüncül anlatısına bu şekilde ulaşamaz. Bunun dışında çevresel faktörler, mekan ve mekandaki diğer bedenler de eylemin farklılaşmasına sebep olur. Böylelikle kent mekanına adeta serpiştirilmiş bu yazı ve harfler, çevre dinamiklerinin etkisiyle şekillenir, farkında varmadan yere özgü olmaya ve yerin ruhunu yansıtmaya başlarlar. Bu öğelerle sürekli bir karşılaşma halinde olan beden ise bu kez bu parçalı yazı ve imgelerden kendi zihninde yeni bir anlatı, bir kent sentezi oluşturur. Edebi metinlerde her okuyucu ile birlikte yeniden kurulmasına olanak tanıyan boşluklar, kentsel bir okumada çok daha fazladır. Böylelikle bu okumalar daha çok kişisel bir kent izleğine, psikocoğrafik haritalara dönüşürler. De Certeau (2008), ‘*izlek*’ kavramını şöyle açıklar: “İzlek kavramı, uzam içinde zamansal bir hareket fikri uyandırmalıdır yani izlek, belli bir yol üstünde kat edilen noktaların birbiri ardına gelişinin oluşturduğu bir çizgidir. İzlek bir yol çizer; böylece zaman ya da hareket gözün hükmü altında bulunan, bir anda hemen kavranıp okunabilen bir çizgiye indirgenmiş olur: Kentte yürüyüş yapan birinin kat ettiği yol, bir anda plana yansımış olur.” (De Certeau, 2008, s.111).

Mekansal okuma hali bu açılardan, yazılı bir metnin okunmasından çok yazı ve sembollerden oluşan bir haritanın okunmasına benzetilebilir. Gündelik hayatta sürekli

karşımıza çıkan haritaların; faydacı ve hedefe yönelik statik bilgiler içeren yapısı aslında haritanın hikayeleri, anıları içeren yazınsal bir anlatı olduğu gerçeğinden bizi uzaklaştırır. Bir harita kişiselleştirilerek, genellikle herkesin aynı şeyi gördüğü ve yoruma kapalı bir temsil şekli olmaktan çok daha öte anlamlar içeren bir anlatıya dönüştürülebilir. Guy Debord'un (1957), "The Naked City" ile ifade ettiği şekilde hayal gücü, arzu ve hazzı gündelik hayata entegre ederek, kentte oyun oynayan bedeni ve onun oyun mekanlarını keşfetmek, farklı bir haritalama metodunu ve buna bağlı olarak farklı bir mekansal okuma biçimini açığa çıkarabilir (Şekil 4.3).



Şekil 4.3 : Guy Debord (1957) ve 'Durumcular' (*Situationists*) kentte 'sürüklenme' (*derive*) halinde bir deneyimi önererek, 'ruhsal coğrafya' (*psychogeography*) kavramını ortaya koymuşlardır (Url-23).

Kent kullanıcısı, kendini kentin ruhuna teslim ettiğinde, sürüklenerek (*derive*) (Debord, 1956) her türlü karşılaşmaya açık hale gelir. Bu da kenti heyecanlı, deneysel bir oyun alanına dönüştürür. Bu durum, kenti Lynch'in (2016), bahsettiği şekilde belirlenmiş birkaç kurala göre okumaya çalışmanın belki de tam tersi olarak ifade edilebilir. Kent içinde yürüyen beden, kenti haritada gördüğü şekilde bütüncül olarak algılamaz bu yüzden alışlagelmiş nesnel haritaların aksine, sokak kotundaki algısı parçalanmış ve yeni karşılaşmalara her an açık durumdadır. Kentte hangi parçanın hangi parçaya bağlanacağını, bedenin rotası belirlerken, rota üzerinde hangi bölge, bina veya nesnenin daha önemli olacağını ise bedenin bakış açısı belirler. Böylece kentsel gezgin, kişisel atlasını oluşturur; mekansal deneyim kişisel kent topografyalarına dönüşür. Haritalar her yolculuğun günlüğü sayılabilir (Bal, 2012). Bu

tarz haritalar ise sadece A noktasından B noktasına ulaşımı sağlamaz, onlar aynı zamanda hayal gücünü tetikleyen bir araç görevi görürler (Harmon, 2004). Harmanşah (1997) da kent mekanını şu şekilde çözümler;

“Kentsel mekan böylelikle iki kez örülür. İlk olarak toplumsal gövdelerin yerde izler, işaretler, imler bırakarak ve rotalar kurarak, kentsel mekanı dönüştürürken kurduğu insanbiçimsel/fiziksel coğrafya... İkinci olarak ise bu coğrafyayı sarıp sarmalayan mekansal hikâyeler, söylenenler... Kentin fiziksel gövdesi ile söylensel içeriği iki kanat gibi birlikte çırpır ve iki zıt kutup gibi birbirini olumlar. Mekan böylelikle çifte metin olarak yazılır ve toplayıcı bellek içinde bir harita-yazı olarak şekillenir.” (Harmanşah, 1997, s.22).

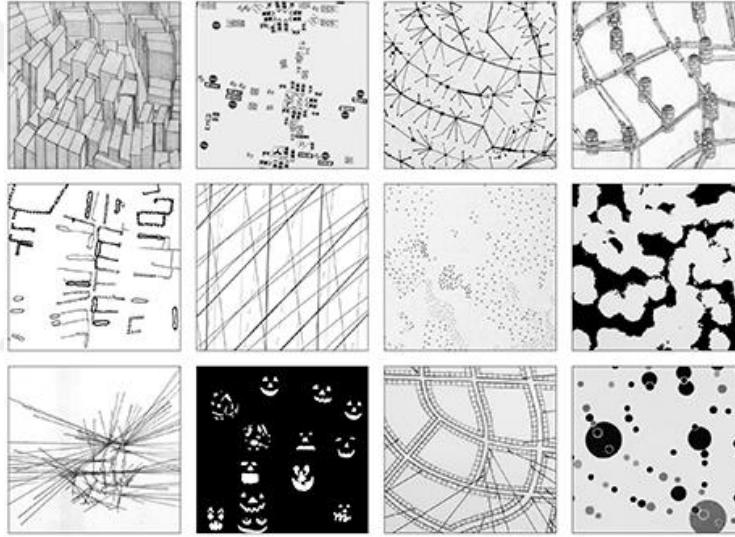
Burada bahsedilen mekanın çift katmanlı yapısı, bir anlatıyı doğrudan aktarma gücüne sahip ‘yazı’ ile birleştiğinde, mekanı sanki bir altyazı ile deneyimlemiş gibi oluruz. (Şekil 4.4). Mekanda yazı, mekana nasıl bakmamız, onu nasıl yorumlamamız gerektiği ile ilgili bedeni yönlendirir. Fakat bunu yaparken mekanı yani bir uzamı kullandığından beden hem fiziksel hem de zihinsel olarak aktiftir.



Şekil 4.4 : Mekan eklemlenen yazı ile birlikte adeta altyazılı bir film karesine dönüşür. “*Imagine The Green is Red*”, David Shrigley, (1998) (Url-24).

Bu tür bir yaklaşım Denis Wood’un (2010), öğrencileri ile birlikte mahallelerini haritalayarak gerçekleştirdikleri “Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas” isimli

çalışmada görülebilmektedir. Çalışmada fiziksel çevre onu oluşturan çok küçük birimlerden bazılarını odaklanarak okunmaya çalışılmaktadır. Wood bunun mahalleyi oluşturan tüm bileşenleri bir araya getirip böylelikle mahallenin kendi varlığının farkına varmasını amaçladığını söylemektedir. Yapılan haritalamalardan bazıları şunları içerir; gece sokak lambalarının ışıklarının haritası, suç haritası, çit haritası, grafiti haritası, doku haritası, sonbahar yaprakları haritası, yıldızlı gökyüzü haritası, fener balkabakları haritası (Şekil 4.5). Wood pek çok haritadan oluşan bu atlasın neredeyse bir romanmış gibi okunabiliyor olmasını istediğini belirtir ve mahalleyi de dünyadaki nesneleri (gaz, su, elektrik...) bireysel hayat nesneleri (grafiti, rüzgâr çanı, havlayan köpekler...) haline getiren bir anlatı transformatörü olarak yorumlar. Bu tarz bir yaklaşım kentteki yazınsal öğeleri onun bileşenlerinden biri olarak kabul eder.



Şekil 4.5 : Aynı mahallenin; tabelalar, köstebek yolları, havlayan köpekler, su depoları, sokak ışıkları, cadılar bayramı kabakları gibi pek çok farklı öğesini içeren haritaları “*Everything Sings*”, Denis Wood (2010) (Url-25).

Konu hakkında yapılan son dönem çalışmalar, daha çok kentsel karşılaşmalara yönelik bir fotoğraflama metodu ve bu fotoğraflar üzerinden yapılan çeşitli sınıflandırmaları içerir. Villagomez (2015), “Culture+Typography: How Culture Affects Typography” adlı çalışmasında kentte karşısına çıkan yazıları; hayalet işaretler, rögar kapakları, grafitiler, el yazısı tabelalar, işaretler, neonlar, yön bulma levhaları biçiminde yedi farklı kategoriye ayırarak fotoğraflar ve bu öğelerin turistler için belirlenmiş özel rotalardan daha çok o yere ait bir hikâye anlattığını, bulunduğu bölgenin özgün kent kültürünü yansıttığını savunur (Şekil 4.6). Böylelikle yazınsal öğeler üzerinden bir kent okuması ve fotoğraflardan oluşan bir kent haritası yapmış olur.



Şekil 4.6 : “Eğer yaşadığınız kentte bir ziyaretçi olsaydınız, onu nasıl görürdünüz?”, Villagomez (2015).

Benzer bir yaklaşım “Letters and Cities: Reading the Urban Environment with the help of Perception Theories” (Gouveia ve diğ, 2009), adlı makalede de görülmektedir. Burada da yazarlar öncelikle kentin hangi öğeler üzerinden okunabileceğini sorgulamış, sonrasında ise ‘tipografik manzaralar’ olarak yorumladıkları harf ve rakamlardan oluşan; kelimeler, tarihler ve diğer mesajlar gibi kentsel ortamdaki grafik öğelerin bir alt kümesiyle olan imgeleri tarihsel bir periyoda göre 8 ana grupta toplamışlardır. Bunlar bir önceki çalışma ile benzer olarak; arkitektonik tipografi (genellikle yapı ile aynı zamanda tasarlanıp inşa edilen, binaların adını ve numarasını içeren kalıcı yazılar), onursal tipografi (kamusal alanda tarihi karakter veya olayları onurlandırmak için tasarlanmış yazılar), anıtsal tipografi (klise ve mezarlıktaki mezar taşları), tescilli tipografi (kamu veya özel şirketler tarafından sağlanmış, genellikle telefon hattı ve kanalizasyon servis sağlayıcıları gibi, ızgaralar ve rögar kapaklarında yer alan ticari yazılar), sanatsal tipografi (harf ve rakamların kullanıldığı, resim ve heykel gibi sipariş üzerine tasarlanmış sanatsal yazılar), normatif tipografi (yol ve yön işaretleri gibi kent trafiği. İçin düzenleyici ve bilgi sisteminin bir parçası olan yazılar), ticari tipografi (mağaza cepheleri üzerindeki tabelalar gibi geçici işaretlerde bulunan, yapımından sonra bir binaya asılan ve çoğu durumda zaman zaman başka işaretlerle değiştirilen yazı), rastlantısal tipografi (grafiti, stencil, etiket gibi mimarlar, inşaat firmaları veya sahiplerin izni olmaksızın yazılan planlanmamış gayriresmi yazılar)dır.

Steendam (2015), “Reading the Streets: Fading City Typography” kitabında konuyu yine bir fotoğraf albümü yaparak ele alır. Kendi seçtiği Avrupa kentlerinin sokaklarında tipografinin rehberliğinde bir keşfe çıkar. Bu şekilde kent atmosferini özetlemeye çalışır. Bulunduğu kentlerde sokaklardaki işaret ve yazıları tek tek fotoğraflayarak, bunları bir kent albümünde birleştirir. Görmeye alışkın olduğumuz kent albümlerinin (gezi rehberleri, turistik haritalar, kartpostallar vb.) aksine bu albümde; gezilecek tarihi, turistik veya doğal güzellikler değil kentin sokaklarına ait yazılar bulunmaktadır. Steendam, keşfettiği bu ‘tipografik fragmanları’ fotoğraflayarak bağlamından koparır; böylece tüm yazınsal öğeler yeni bir anlama bürünür. Kitabın girişinde ise konuya yaklaşımını şöyle açıklar; “Sokak ve caddelerde merak içinde yüründüğünde, gizlenmiş tipografi ve kaybolmuş hikayeler her yerde okunabilir hale gelecektir. Yürüyün, merak edin ve caddeleri okuyun.” (Şekil 4.7).



56 Rua das Portas de Santo António, Lisbon



57 Rua das Portas de Santo António, Lisbon

Şekil 4.7 : Bağlamından koparılarak, bir fotoğraf albümüne dönüştürülen ‘*tipografik fragmanlar*’ Steendam (2015) (Url-26).

Fotoğrafçı Peter Cunningham (2003), ise Amerikalı bir reklam şirketi olan “The One Show”un her yıl çıkardığı yıllık tasarımının 25.si için kentte farklı yerlerde çektiği kelimeleri, anlamlı bir cümle ya da kelime grubu oluşturacak biçimde yeniden bir araya getirerek kent içindeki yazınsal öğeleri önce parçalamış sonrasında bambaşka bir strüktürle birleştirerek yaratıcı bir yaklaşımda bulunmuştur (Şekil 4.8).



Şekil 4.8 : Kentteki yazınsal öğelerin bağlamından koparılıp yeni bir anlam bütünlüğü içinde yeniden yorumlanması (Url-27).

Konuyu yerel yazınsal öğelerin tipografisi üzerinden inceleyen Fleischmann (2011), “Lettering and Signage in the Urban Environment of North Queensland’s Capital: Tropical Flair or Unvernacular?” makalesinde yazı biçimlerinin sahip olduğu kültürel üslubun ve çağrışım yapma özelliklerinin de bir yer hissi yaratmaya katkıda bulunabileceğini söyler ve bunu tropikal ile ilişkilendirilmiş “Tiki Hut, Tiki Palms, ITC Panama” gibi simgesel olarak da palmiye gövdesine benzeyen yazı karakterlerini inceleyerek ele alır. Hawaii’de bir dükkâna veya restorana girdiğinizde bu yazı tipleriyle karşılaştığınızı ve bu yazı tiplerinin yerin ruhu ile özdeşleştiğinden bahseder. Öyle ki bu yazı karakterleri bağlamından koparılıp bambaşka bir ülkede bile kullanıldığında aynı tropikal etkiyi yaratabilmektedir. Yabancı bir ülkeye seyahat edildiğinde, duygular veya algının; mimari, ışık, bitki örtüsü, koku, yiyecek ya da giyecekler yolu ile yaratıldığını; sokak işaretleri, dükkân tabelaları ve diğer çevresel grafiklerin hepsinin de buna destek olduğunu söyler (Şekil 4.9).



Şekil 4.9: Yazı karakterinin bir yerin kimliği ile özdeşleşmesi hali, Fleischmann (2011).

Tüm bu yaklaşımlar incelendiğinde ortak payda olarak hepsinde; yazınsal öğeler bağlamından sökülerek, ayrı ayrı fotoğraflanarak ya da belirli kategorilere ayrılarak

yorumlanıyormuş gibi görünmektedir. Fakat aslında bütün araştırmacıların keşfetmeye çalıştığı şey bütüncül bir mekan (bu çalışmalar kapsamında kent, mahalle veya sokak, kent parçası) anlatısıdır. Özellikle kent içinde rastgele biçimde karşımıza çıkan fakat tüm bir metin halinde olmadıkları için açık bir anlatı sunmuyormuş gibi görünen bu yazıların farkına varmamızı sağlarlar. Bağlamından koparılan, sınıflandırılan, haritalanan, fotoğraflanan tüm bu öğelerin yere özgülükleriyle kurdukları mekansal anlatılar bu şekilde okunabilir duruma gelir.,

Yazınsal katmanın yere özgü tipografisinden yola çıkarak anlamlı bir kent okuması yapmaya çalışan bu tip görüşler, çalışmanın ilerleyen kısımlarında, yazının anlam aktarmaya yarayan önemli bir bileşeni olarak tipografinin nasıl ele alınabileceği konusunda fikir vermektedir.

Ülkemizde ise mekansal okuma ile ilgi çalışmalara örnek olarak Esen Karol'un Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı öğrencileri ile birlikte 2011 yılında yayınladığı "Asıllı Tipografi, İstanbul Kentsel Ortamında Yazı" adlı 40 ayrı kitapçığın birleştirilmesi ile oluşturulan çalışması gösterilebilir. Çalışma, her bir öğrencinin kategorize edilmiş yazınsal öğeleri (trafik levhaları, apartman isimleri, rakamlar, logolar, kasap tabelaları, kuaför tabelaları, eğlence mekanları, rögar kapakları, neon işaretler, aranıyor ilanları, grafitiler, stenciller vb.) belirli kavramsal bir konsept çerçevesinde ilgili alanlara dahil kişilerle yapılan söyleşileri de dahil ederek tartışmaya açması durumunu içerir. 2007 yılında Garanti Galerisi tarafından gerçekleştirilen, Bülent Erkmen ve Aykut Köksal'ın "İstanbul'u Tabelalardan Okumak" sergisi de benzer bir yaklaşımının daraltılmış hali gibidir. Erkmen ve Köksal'ın İstanbul için sistematik ve bütüncül bir anlayışla yeniden tasarladıkları cadde, sokak tabelaları ve kapı numaraları sergide yer alır (Şekil 4.10).



Şekil 4.10 : Bülent Erkmen ve Aykut Köksal tarafından 2007 yılında tasarlanan sokak levhaları ve tipografisi (Url-28).

C.M. Kösemen'in 2018 yılında yayımladığı "The Dissapearing City: Hand Painted Apartment Signs and Architectural Details from Istanbul" adlı çalışması ise 1900'lerden 1970'lere kadar olan dönemde İstanbul'daki el boyaması apartman yazılarını fotoğraflayarak arşivler ve bu el yazılarından, onları yazan kişilerden yola çıkarak yaptığı araştırmalarda tarihin izini sürer.

Yazınsal öğelerin yere özgü olduğu düşüncesinden yola çıkılarak yapılan bu mekansal okumalar; Gary Hustwit'in yönettiği "Helvetica" (2007), belgeselinde geçen anektod ile toparlanabilir; "Sarkıtlardan ya da çubuk şekerlerden yapılmış bir yazı tipi tek bir şey söyler. Ama Helvetica yorumlamaya açıktır. Tarafsızlığı ile harf kalınlıkları ve boşlukları değiştirilerek her şeyi söyleyebilir. Ya da tek bir şeyi çok farklı biçimlerde söyleyebilir." Burada evrensel ve tarafsız bir karakter olan 'Helvetica'nın pek çok farklı şeyi pek çok farklı şekilde söyleyebileceğinden bahsederken; yukarıda bahsedilen çalışmalarda incelenen yazınsal öğelerin de tıpkı sarkıtlardan ve çubuklu şekerlerden yapılan yazı karakterleri gibi, bir takım yerel spesifik özelliklere sahip olmasından dolayı o yerin ruhuna dair bilgi verebileceği düşünülmektedir.

Bu kısımda incelenen örnek çalışmalardan özetle şunlar söylenebilir; okuma eylemi yani anlatı mekan ile doğrudan ilişkilidir. Anlatı pek çok farklı mekanı zihinde kurarak bedeni bu mekanlarda dolaştırır. Yazı, mekanda karşımıza çıktığında ise çoğunlukla uzun bir anlatıyı bize aktarabilecek potansiyele sahip değildir. Özellikle kent mekanında amaca yönelik; reklam, pazarlama, bilgilendirme, uyarma, yönlendirme, anma vb. hallerde karşımıza çıkan yazı farklı bir 'okuma hali'ni de beraberinde getirir. Bu durum bağlamdan koparılarak ele alındığında yazıdan çok 'amacına uygun, okunabilir nesneler' olarak tanımlayabileceğimiz, bedenin sadece baktığı, çoğu zaman anımsamadığı görsel bir imgeye dönüşür. Paquot (2011), kent deneyiminde duyuların yerini keşfetmeye çalıştığı bölümde; tek tek tüm duyuları ele alıp sona 'görme'yi bırakır ve 'görme' ile birlikte kent deneyimini şu şekilde tanımlar: "Kent potansiyel olarak 'yazı'dır ama gerçekten okunaklı ve anlaşılır olması, bu yazı durumundaki kent, sesi, yani yürüyenin, keşfedenin, açığa çıkaran okuyanın adımlarını talep eder. Her sınır öğrencinin defterinde bir satırdır ve kent okunabilmek için kendini yazar." (Paquot, 2011, s.69). Üst çerçeveden bakıldığında böyle bir hal bambaşka bir potansiyeli doğurur; yere özgü hatta kişiye özgü bir anlatı, bir harita. Edebi metinlerde okuyucu ile birlikte değişen, tekrar tekrar yaratılan anlatı yapısı; bu kez bedene farklı ilişkiler kurabilmesi için çok daha fazla esneklik sağlar. Bedeni kentte dolaştırır;

keşfetmesine, ilgisini çeken şeyleri aklında tutmasına ve kendi öznel mekan anlatısını kurabilmesine olanak tanır. Fakat çalışmaların yaklaşımında eksik görülen kısım; yazıyı ve yazınsal öğeleri parçalarına ayırıp, fotoğraflayan yani onları mekandan kopararak nesneleştiren, bir kolaj haline getiren yaklaşımdır. “Dilsel bir göstergenin, görsel bir gösterge ortamına taşınması ‘ready made’ ya da kolajın bildik sıradan kullanımına benzer. Hepsinde de kendi içeriğinden çıkarılan unsurların biçimsel, anlamsal, işlevsel bakımlardan dönüştürülmesi, bir dizgeden alınıp başka bir dizgeye aktarılması söz konusudur.” (Çeliker, 2017, s.2545).

Bu yaklaşımlarda bedenın yazı ile kent mekanında karşılaşma halinde anlık olarak kurduğu ilişkiden bahsedilemez, kurulan anlatı için parçaları biriktirmek ve birleştirmek gereklidir. Çalışmanın temel konusu olan ‘yazı-mekan’ bu nesneleşme halinin dışında kalan; yapısallığın, anlatının ve beden davranışının birbirine paralel işlediğı örnekler üzerinden keşfedilmeye çalışılacaktır. Merak edilen asıl soru ise “Bir mekan yazınsal öğeleri üzerinden nasıl okunur?” yerine “Mekan, yazı ve anlatının birlikte çalışarak ortak bir beden deneyimini açığa çıkarması mümkün müdür?” sorusu olacaktır.

5. YAZI-MEKAN OKUMA REHBERİ: BİR OKUMA ÖNERİSİ

Yazı-mekan okuma rehberi, mekansal okuma halindeki gibi bağlamından koparılmış tekil yazınsal öğeleri sınıflandırmak ve anlatıyı bileşenlerine ayırıp tekrar kurmaya çalışmak yerine daha bütüncül bir okuma denemesi önermektedir. Bir okuma biçimi olarak; bireysel okuma eylemine benzer; anlatısı yoğun fakat eyleme mekanın yapısal bileşenlerinin de etkin biçimde dahil olduğu bir hali merak eder.

Yazı-mekanda bedenın zamansallığı kendi isteklerine göre ayarlaması daha zordur. Okuma davranışını mekanın onun için düzenlemesine izin verir. Televizyon, radyo ya da kitap gibi diğer iletişim araçlarının aksine, onları rahatsız edici ya da sıkıcı bulduğumuzda onlara ara verme ya da kurtulma gibi bir şansımız bulunmaz. Çevrilecek sayfalar, değiştirilecek kanallar ya da sekmeler yerine, içinde dolaşılacak duvarlar, üzerlerinde yürünecek zeminler, durup izlenecek odak noktaları vardır. Kitapta olduğu gibi, sadece anlatının geçtiği zamanda değil hem orada hem de buradadır artık beden. Anlatının zihinselliğini, şimdinin mekansallığı ile harmanlayarak deneyimler. Baktığımız yazı, bize bakan yazıya dönüşür (Şekil 5.1).



Şekil 5.1 : “GÖRMEK VE GÖRÜLMEK İÇİN”, Lawrence Weiner, 1972, (Url-29).

Bu okuma halinde; mekanın fiziksel özellikleri ve mevcut yapısı ile bedenın nasıl bir iletişim içinde olduğu, bedenın ve buna bağlı olarak bakışın mekanın neresinde olduğu önem kazanmaktadır. Mekan ile beden arasında öncelikle fiziksel bağlamda ve harekete dayalı bir ilişki kurmayı amaçlar. Bir ‘yazı-mekan’ı oluşturabilmek için daha önceki bölümlerden yapılan çıkarımlar sonucu dört temel bileşene ihtiyacımız olduğu keşfedilmiştir bunlar; mekan, yazı, anlatı ve sonucunda oluşan beden deneyimidir. Bu bileşenler birbirine paralel ve birbirini destekleyecek şekilde bir araya geldiklerinde ‘yazı-mekan’ları oluşturdukları gibi aynı zamanda onları okumamıza yardımcı olacak temel bileşenler de açığa çıkmış olacaktır. Bu bağlamda yöntem; mekan, yazı ve anlatıyı ortak bir beden deneyimi oluşturdukları varsayımına göre okumayı önermektedir

Beden mekanda yazıyı deneyimlerken, temelde iki ‘okuma hali’nde bulunur. İlkinde bedenın mekanın yüzeyleri içinde dağınık bir bakış ile ‘dolaştığı’, yazıyı mekanın boşluğunda var olmuş bulutsu bir anlatı katmanı olarak deneyimlediği haldir. Beden bakış ufkunun içinde kendisi de bir nesne olarak, ‘yazı-mekan’da bulunur. Bu halde yazının mekanda yoğun bir fiziksellik ve zihinsellik kurabilmesi için çoğunlukla tercih edilen düzen; yüzeylerin bir ya da birden fazlasının (duvar, döşeme, tavan) yazının çeşitli biçimleri ile kaplanmasıdır. Mekanın yapısalılığı, yazıyı oluşturan metnin, cümlelerin ya da harflerin; doluluk boşluklarından oluşan ‘yazınsal bir strüktür’ ile oluşturulmuş gibidir. Geri çekilerek görünmez olan mekan yüzeyleri, yazının kendini hem fiziksel hem de zihinsel olarak gerçekleştirmesine izin verir. Bedense yazının niteliklerine ve anlatının biçimine göre kendini ‘yazı-mekan’ın yönlendirmesine izin verir. Mekan-yazı ve anlatının oluşturduğu ortak ritmin içinde yeni bir okuma halini deneyimler.

İkinci okuma halinde ise beden tek bir bakış noktasından, yazınsal ögenin gerisinde durarak ‘yazı-mekan’ı deneyimler. Bu halin kentte gerçekleştirilen parçalı bir ‘mekansal okuma hali’nden farkı, bedenın çeşitli ek grafik tasarım öğeleri (renk, ışık-gölge, resim vb.) ile optik bir illüzyon veya bir rota yardımı ile; kompozisyonun dolayısı ile de ‘yazı-mekan’ın içine çekilmesi, bedenın ufka dahil olmasıdır. Ya da bu durum; belirli bir renk, manzara ve tasarımcının belirlediği anlatı strüktürü içerisinde, bakış ufkunu anlamlandırıp, sınırlandıracak bir kurulum ile de sağlanabilir. Burada önemli olan mekandaki yazınsal deneyimi tekil ve bağlamdan kopuk bir biçimde deneyimlemek yerine, yere özgü (site-specific) tasarlanmış bir anlatı ile

deneyimlemektir. Bu halde mekandaki yazı, nesne davranışı göstermeye daha yakındır. Bu yüzden tek bir bakış noktasından okunan yazınsal öğelerin bir ‘yazı-mekan’ oluşturabilmesi için etraflarındaki mekanı sınırlandırıp, tanımlanması, bir izlek oluşturması ve böylelikle beden deneyiminin de kurgulanabilir hale dönüşmesi önem kazanmaktadır.

Bir okuma denemesi olarak ‘yazı-mekan’ okuma rehberi hazırlayabilmek için konuyla ilgili olarak; mekanı, yazıyı, anlatıyı ve bunlara bağlı şekillenen beden deneyimini nasıl okuyacağımıza karar vermemiz gerekir. Bu bağlamda tam olarak bir okuma eyleminden bahsedebilmemiz için anlatısı yoğun yazınsal öğeleri içeren mekanlar ‘yazı-mekan’ olarak ele alınmıştır. Temelde anlatı odaklı bir beden deneyimini içeren bu yaklaşımda mekana ve yazıya sızmış olan anlatı, kendini mekanın ve yazının farklı bileşenlerinde farklı şekillerde göstermektedir. Anlatının niteliğine ve ilişkili olduğu grafik imgelere göre mekan ve yazının beden tarafından deneyimlenme şekli tam olarak belirlenmiş olur. Mekan, yazı ve anlatının birlikte oluşturduğu üçlü dinamiğin ritmi beden davranışının ritmini belirler. Bu yüzden çalışmanın ilerleyen kısmında mekan ve yazı başlıklarından her birine; bedenin fiziksel ve zihinsel olarak deneyimleyebileceği ‘anlatı odaklı okunabilir bileşenler’ olarak yaklaşılacak ve bu bağlamda nasıl okunabileceklerine dair birtakım önerilerde bulunulacaktır.

5.1 Mekanda Beden Okuma Rehberi

Bu bölümde mekanın ve mekandaki beden hareketlerinin, anlatı odaklı çözümlemesi yapılmaya çalışılacaktır. Mekanın yapısal nitelikleri ve bu niteliklere atfedilen anlamlarla şekillenen beden deneyimi, daha sonra yazının da mekana dahil olmasıyla tam olarak şekillenecek olan ‘yazı-mekan’ okuma rehberi’nin ilk basamağını oluşturur.

Mekanda gerçekleşen bedensel bir deneyimden bahsettiğimizde; bu bedenin mekanı yani çevresini, duyuları yardımı ile algılayıp, kendi benlik bilinci ile birlikte zihninde işleyebilmesi sonucu ortaya çıkan deneyi işaret ederiz. Bu bölümde bahsedileceği üzere bedensel deneyim mekânın; aşağı ve yukarı, başlangıç ve son, sağ ve sol, önce ve sonra, iç ve dış gibi, hareket tanımlayabilen üç boyutlu yapısı ile anlam kazanmaktadır. Bedenin kendi öznel dünyasına göre farklı anlamlar atfettiği bu düzlemsel yönelimlere, bir de çevreye dair; ışık, gölge, renk, koku, ses gibi duyuşsal özellikler dahil olduğunda, mekanda bedensel deneyimi okumaya başlamış oluruz;

fakat bu bedensel deneyim her bedene göre farklılık göstermektedir. Bedenin kendi dünya görüşüne; dil, din, millet, kültür gibi toplumsal yapılara göre değişmektedir. Öyle ki bir beden için anlamlı ve yoğun bir bedensel deneyim açığa çıkaran mekan, bir başka beden için daha az etkileyici olabillir kimi bedenleri ise hiç etkilemeyebilir. Bedensel deneyimdeki bu farklılıklar -anlama/anlamama durumu- çalışmanın ortaya koyduğu okuma önerisinin araştırmacının kendi bakış açısına ve bedensel deneyimine odaklı bir okuma olduğunu belirtme ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Araştırmacı olarak beden, ‘yazı-mekan’ları gidip yerinde deneyimleme şansını bulamadığı için mekanları; planlar, fotoğraflar, videolar, yazılı metinler üzerinden ‘okumak’ durumunda kalmıştır. Böylece önerdiği okuma önerisi de bir mimar olarak mimarlık meslek pratiğine yakındır. Mekanların içerdiği anlatıların hitap ettiği bedensel kitleye yönelik nesnel bir okuma yapılmaya çalışılmıştır.

Perec (2016), sayfayı yazının mekanı olarak yorumlar ve bu mekanın alanını ölçerek ona dış dünyada sayısal bir anlam atfeder. Sayfadaki hareketleri bedensel bir deneyim olarak yorumlar. “Yazıyorum: Sayfamda ikamet ediyorum, onu kuşatıyorum, onu kat ediyorum. Beyazlıklar ortaya çıkarıyorum, boşluklar (anlamda sıçramalar: Devamsızlıklar, pasajlar, geçişler).”(2016, s.23). Perec buradan sonra satır başı yaparak, dipnotlar vererek, sayfa sonu yapıp sayfayı değiştirerek kendini ve okuyan bedeni yönlendirebildiğini farkeder. Böylelikle harflerin sayfada konumlanması mekansal bir nitelik kazanmış olur.

Pallasma (2011), ise mekanın bir ‘kelimeden’ çok bir ‘fiil’ olarak yorumlanması gerektiğini, çünkü mekanın bitmiş bir hal olmaktan çok; çerçeveleyen ve strüktüre eden; ayıran ve birleştiren; hesaplaman ve ilişki kuran; sınır çizen ya da akışı kolaylaştıran bir yapısını olduğundan bahseder. Aynı bağlamda Schulz (1979) da alıntılacağı bir şiirde geçen “düşmek” fiilinin mekan tanımladığını, çünkü düşme eyleminin yer ile gök arasında geçen bir olay olduğunu söyler. Mekan imgesi, vaat eder ve davet eder; zemin durmaya bir davettir; durağanlığı ya da hareketi kurar; kapılar bizi girişe ve geçip gitmeye davet eder; pencere dışarı bakıp, görmemizi ister; merdiven çıkmamızı ve inmemizi ister. Bunun sebebi mekanın bedeni çevrelemesidir. Bu özellik bedeni mekana katılmaya zorlar ve gözetleme davranışı yerine, harekete dayalı bir keşfi içerir. Bu yüzden mekan, bileşenlerinin görsel imgelerinden ya da fiziksel yapılarından çok bedenin gerçekleştirmesini istediği eylemler olarak görülmelidir (Pallasma, 2011). Bu durumda mekan anlatısının, mekanın yapısal

kurgusundan etkilendiğini; fiziksel bileşenlerin zihinsel yönelimlere sebep olduğunu söyleyebiliriz.

Mimari bir anlatıdan bahsettiğimizde, bedeni yönlendiren, hareket ettiren ve kuşatan, bulunduğu çevreyi psikocoğrafik bir haritaya dönüştüren bir anlatı biçimini kastederiz. Bu durumda mekanı bedenimizle nasıl algıladığımıza ve dünya üzerindeki bedensel konumlanmamızla, mekana ne gibi anlamlar yüklediğimize bakmakta fayda vardır. Bloomer ve Moore (1997), “Body, Memory and Architecture” kitabında bedenimizi dünyayı ölçme aracımız olarak nitelendirir. Bedenimizin varoluş biçiminin, dünyaya bir ön ve arka atfetmemize sebep olduğundan bahseder. Dünya önümüzde açılırken arkamızdan kapanır ve bu yüzden ön algımız tüm yüzeyler için, arka algımızdan farklıdır ve ön’e daha fazla önem veririz. Bunun dışında bedene mekanda düşey bir eleman olarak yaklaştığımızda; onu yeryüzü ve gökyüzü arasında örtük bir iletişim aracı olarak yorumlayabiliriz. Beden bu iki kutbun sentezlendiği ve birbirini içinde çözüldüğü bir yer haline gelir. Bu durumda beden kendini mekanda konumlandırırken; yukarı ve aşağıya yani yeryüzü ve gökyüzüne de çeşitli anlamlar atfeder. Bu anlamlar mekanların kurulumunda ve anlatılarında çok belirgin bir şekilde görülmektedir. Örneğin yukarısı yani gökyüzü; ilahi, ruhani, uçucu, aydınlanma, yücelik, yayılma, örtme, kaplama gibi kavramlar ile ilişkili iken; aşağısı ve yeryüzü; madde, karanlık, bütünlük, ağırlık, katılık, sertlik, emilim ve çökme gibi kavramlarla ilişkilendirilebilir. Bu iki kutup arasında eylemler de çeşitlenir; yukarı doğru hareket, büyümenin, uzamanın, erişmenin bir metaforu olarak yorumlanabilirken; aşağı doğru hareket, emilimin, batışın, sıkışmanın bir metaforu olarak yorumlanabilir (Bloomer, Moore, 1997). Bu yüzden mekandaki yüzeyleri yorumladığımızda her birinin aktarabileceği anlatının içerikleri de farklılaşacaktır.

Bu durumda mekanın temel bileşenlerinden olan döşeme yerin; tavan ise gökyüzünün bir yansıması olarak yorumlanabilir. “Çatının içeriden görünümü olan tavan, dışarıdan bakıldığında koruma görevini çağrıştırırken, içeriden bakıldığında üst sınır olarak algılanabilir. Eski katedrallerde tavanları kaplayan freskler, sınırlayan görüntüyü kırarak gökyüzünü sürdürmeyi amaçlamakta, hatta gökten yere bakan tanrı, onun meleklerini ve elçilerini de resmederek bir hükmetme duygusunu mekanda uyandırmayı amaçlamaktadır.” (Taşcıoğlu, 2013, s.27). Zemindeki bir iz doğadaki bir yol ya da patika gibi izi sürülecek bir hat işlevi görebilir ya da bir sınırı işaret edebilir. Yatay düzlemdeki hareketler yeryüzü ve gökyüzü arasındaki ilahi etkileşim ile değil

dünyevilikle, iletişim ve sosyal etkileşim ile alakalıdır (Yudell, 1997). Beden hareketleri, mekan ve anlatının birbiriyle yakından ilişkili olduğunu böylece kolaylıkla anlayabiliriz. Aslında mekanların oluşma pratikleri de yüzyıllar boyu bedenin hareket-mekan ve anlatı arasında kurduğu ilişkilerden doğmuştur. Mekanların ve yerlerin ruhu, içinde yapılan aktiviteler ile birlikte şekillenmiş, ritüeller, kendi beden hareketlerini, beden hareketleri de kendi mekansal düzenlemelerini beraberinde getirmiştir.

Aynı bağlamda bir mekan olarak ‘ev’i Bachelard (1996) dikey bir varlık olarak tasvir eder. Ona göre ev aşağıdan yukarı yükselir; bir mahzeni, bir giriş katı ve bir tavan arası bulunur ve evin bu düşey yapısı bilincimize seslenen bir kavramdır. Katlar arasındaki merdivenler bile bedeni evin hangi kısmına ulaştırdığına bağlı anlamsal olarak farklılaşır, farklı zihinsel deneyimler sunarlar. Öyle ki bazı merdivenler ile ilgili sadece inme davranışı hatırlanırken, bazılarında hem iner hem çıkarız; merdivenlerin bazıları bizi yalnızlığa bazıları ise düşsel sıcaklığa ulaştırır. Bachelard, bedenimizi ilk ‘ev’imizin oturma işlevlerinin diyagramı olarak yorumlar. Beden davranışları ve hareket eğilimleri böylelikle mekanın bir temsili haline gelir.

Başka bir mekansal okuma denemesine Coates’in (2012), “Narrative Architecture” çalışmasında rastlarız. Coates, mimarlığı insan deneyimlerinin bütünü ve yapıları hikâyeye dönüştürme ihtiyacı olarak yorumlamaktadır. İnsanların çevreleriyle nasıl iletişime geçtiklerini, ona tepki verme süreçlerini ve deneyimlerini zihinsel alanlarında nasıl haritaladıklarını merak etmekte, bütün bunların mimarının sadece zihinsel yönlerini değil direkt olarak fiziksel tasarımını da etkilemesi gerektiği savunmaktadır. Bu düşünce anlatının sadece deneyim ile bağlantılı zihinsel bir katman olmaktan çıkıp, eklenilen yazı ile birlikte mekanın fizikselliğine de katkı sağlayabileceği fikri ile örtüşmektedir.

Kitabın “Story Buildings” bölümünde ise; anlatının mekansal bir tasarım aracı olarak nasıl kullanılabileceğini tartışır. Coates (2012), anlatı ve mekan arasında kurduğu bağlantılardan bazılarının; fonksiyon ve metaforun basit kombinasyonları, mekan içinden geçerken deneyimlenen anlık bir sekans ya da pek çok seçeneği yönlendiren matrisler olduğunu söyler. Mekan içindeki anlatının mekansal konumlanması bakımından Lynch’in kent elementleriyle örtüştüğünden bahseder. Ona göre, Lynch’in kent içinde ‘yol’ olarak belirlediği imge; bir yapının sirkülasyonunda aranabilir; ‘sınır’ kavramı dendiğinde duvarlar ya da bir halının dış çizgileri; ‘bölge’ dendiğinde odalar, ‘düğüm noktaları’ birer kesişim noktası olarak holler, ya da bahçe ve teras arasında

kalan eşik; ‘nirenge noktası’ olarak ise şömine, televizyon ya da bir tablo hatta bir bilgisayar bile düşünülebilir.

Lynch’in yaklaşımının bu şekilde uyarlanabilmesi zihin açıcı olsa da yazınsal bir öge bu imgelerden ayrı bir başlık olarak ele alınabileceği gibi; bu çalışmada aslında her bir imgenin yerine geçme potansiyeli bulunmaktadır. Böylece yazı, bedeni mekan içinde yönlendirip bir yerden bir yere ileten bir tabelalar sistemi ile ‘yol’ olabilir; geçiş izni vermeyen bir uyarı ile bir ‘sınır’ olabilir; belirli yazı karakterlerinin yoğunlaşması üzerinden kültürel ya da kullanımsal bir farklılığı yansıtan bir ‘bölge’ olabilir; bir heykel, yerleştirme, sanat nesnesi olarak ‘nirenge noktası’ olabilir. Fakat ‘yazı-mekan’lar aslında bunların hepsini ve de hiçbirini içerir.

Coates’e benzer bir yaklaşıma Paquot’un (2011) “Şehirsel Bedenler” isimli kitabında rastlarız. Paquot ise kenti bu kez biçimsel olarak da yazıya benzetip, onda dilbilgisi kurallarını (noktalama işaretleri) arar. Kentin hem aktörü hem de okuyucusu olarak, kente ve onun yaratım sürecine dahil olduğumuzdan bahseder. Yapıların birer kelimeyi, kent boşluklarının da noktalamayı, yani kentin ve bedenin soluklanması için gerekli olan duraklamaları oluşturduğunu söyler. Kent mekanının biçimsel özelliklerini, bir anlatının ritmini belirleyen noktalama işaretleri şeklinde yorumlamak, mekanın, anlatıyla birlikte beden hareketlerini yönlendiren yapısını anlamamıza ve böylelikle ‘yazı-mekan’ları okuyabilmemizde yardımcı olabilecek bir yaklaşımdır. Paquot, bu yaklaşımıyla kenti adeta kelimelerden oluşmuş ve belirli bir görsel ritme sahip bir haritaya dönüştürür.

“Cümlelerin noktalama işaretleri -virgül, nokta, iki nokta, ünlem işareti ve diğerleri- kentte küçük bir bahçeye, bir avluya, boş bir alana, bir şey ifade etmeyen bir tepeye, bir kavşağa, ana kapıya karşılık gelir. Bütün bunlar sadece kenti tekdüzelikten kurtarmak, yapının homojenliğini bozmak, bina cephelerine ahenk vermek, yayalara mola, çocuklara uygun köşeler ve saklanacak yerler önermeye değil, okumayı kolaylaştırmaya yöneliktir. Böylece insanlar henüz içli dışlı olmadıkları bu lisanı her yürüyüşlerinde telaşsızca tutuk tutuk okurlar. Kent dev bir seksek oyununa dönüşür ve yaya hane hane, kelime kelime kendisine aktarılan mesajı tahmin eder.” (Paquot, 2011, s.70).

Böylelikle mekanın ve mekandaki beden hareketlerinin anlatı odaklı biçimsel pek çok çözümlemesinin yapılabileceği görülmektedir. Mekanın fiziksel nitelikleri, anlatıyı destekler nitelikte zihinsel bir yönlendirme ile beden hareketini düzenler ve ‘yazı-mekan’ kavramının bir katmanı çözümlenmiş olur.

5.2 Mekanda Yazı Okuma Rehberi

Yazı-mekan okuma rehberinin ikinci katmanını oluşturacak olan bu bölümde, yazının mekanda kullanımının anlatısal çözümlemesi yapılacak ve yazının biçimsel özelliklerinin, anlatıya paralel olarak beden deneyimini şekillendirmesinden bahsedilecektir. Bu katman, bir önceki bölümde okunmaya çalışılan mekansal özellikler ile birleştiğinde bütüncül bir yazı-mekan okuma rehberi ortaya çıkacaktır.

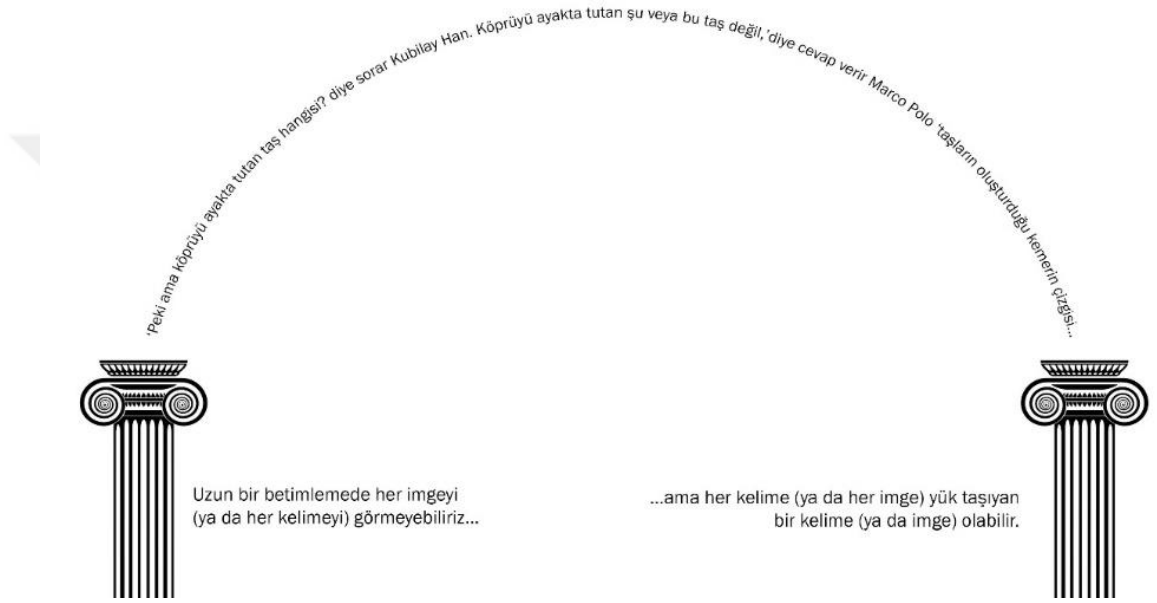
Yazı, mekanda anlatısını aktarabilmek için çoğunlukla yoğun yüzey kullanımına ihtiyaç duyar. Yazı metin halinden çıkıp yavaş yavaş cümlelere, kelimelere hatta harflere indirgendikçe, zihinsel olarak deneyimlenme niteliği kaybolup ‘görülen’ bir nesne halini almaya başlar. Anlatı yoğunluğu ile metnin uzunluğunun ilk bakışta paralellik gösterdiği varsayımıyla yazı; mekanda tek bir yüzey olarak (duvar, tavan, döşeme) kullanılabileceği gibi, birden fazla yüzeyde de kullanılabilir. Dış mekanda ise yapılı çevreden ve dış faktörlerden etkilenen, birbiriyle ilişkili tekil yüzeyler ya da nesneler olarak yer alırlar (Şekil 5.2.1).



Şekil 5.2.1 : Yazının mekan yüzeylerinde bulunma halleri.

Fakat yazının bir düşünceyi, hissiyatı bir kavramı aktarabilmesi için her zaman yoğun metinlere, uzun cümle ve betimlemelere ihtiyacı olmayabilir. Bir ya da birkaç kelime bile mekanın anlatısı ve ruhu ile örtüştüğünde, farklı bir temsil ve deneyim haline

bürünebilir. Anlatı, anlamlı bir mekansal konumlanma veya grafik kompozisyonlar yardımı ile yoğun bir metni içermeyen de ‘yazı-mekan’lar için gerekli zihinselliği sağlayabilir. “Uzun bir betimlemede her imgeyi (ya da kelimeyi) görmeyebiliriz ama her kelime (ya da her imge) yük taşıyan bir kelime (ya da imge) olabilir.” (Mendelsund, 2018, s.116-117) (Şekil 5.2.3). Özellikle kamusal alanlarda bedeni uyaran pek çok dış etmen olduğu için, yoğun bir metin yerine kent mekanı ile ilişkilendirilmiş kelime ve cümlelerle ‘yazı-mekan’lar oluşturulabilir .



Şekil 5.2.3 : Görünmez Kentler’den, kelimelerden oluşan sembolik bir köprü ve sembolik yazı-mekan ile ilişkili anlatı. “...köprüyü ayakta tutan taşların oluşturduğu kemerin çizgisi” (Mendelsund, 2018).

Bu durumda kullanışlı bir rehber hazırlayabilmek adına bir diğer adım olarak yazının ve tipografinin bir kompozisyonda ne şekillerde kullanılabileceği de incelenebilir. Evans ve Thomas (2013), “Exploring the Elements of Design” kitabında “Tasarım Elementi Olarak Tipografi”yi üç kategoriye ayırmıştır:

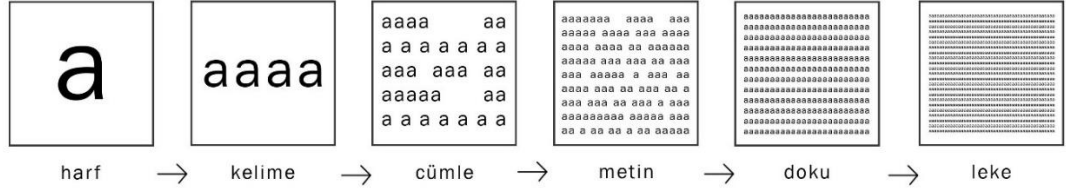
Çizgi Olarak Tipografi: Okuma, düşünme davranışına bağlı olarak çizgisel ilerleyen zihinsel süreci içerir. Tasarımcılar da bu dinamiğin özgün doğrusal çizgisine bağlı olarak tasarımlarını yaparlar. Bir çizgi olarak yazı karakterleri, gözün doğrusal bir hat halinde kompozisyon üzerinde dolaşmasını ve kompozisyondaki elementlerin algılanmasını sağlayan bir kılavuz işlevi görür.

Şekil Olarak Tipografi: İyi tasarlanmış fontlar kendi içlerinde bir estetik denge ve oran duygusu barındırdıkları için tasarıma eklenen pozitif ve negatif alanlarla birlikte bir şekil olarak kullanılabilirler. Harflerin büyütülerek kullanıldığı şekilsel kompozisyonların dışında, küçük kelime veya cümle grupları bir şekil oluşturacak biçimde düzenlenebilir ya da bir çerçevenin içerisine oturtulabilir.

Doku Olarak Tipografi: Tıpkı büyük ölçekli veya blokları halinde kullanılan harflerin şekil oluşturması gibi, küçük ölçekli harflerin çok sayıda kullanımı da kompozisyona dokusal bir zenginlik sağlar. Dokusal algı; genişlik veya genişliklerin çeşitliliği ile negatif ve pozitif alan yoğunlukları, harfler arasındaki boşluklar veya katmanlı kullanım ile kontrol edilebilir (Evans, Thomas, 2013).

Kurulmak istenen anlatıya bağlı olarak yazı; tek bir harf, kelime, cümle, paragraf ya da yapısal niteliği fazla büyük metinler halinde yer alabilir. Bu durumun okuma mesafesi ile ilişkisi şu şekilde anlaşılabilir; 1x1 cm'lik bir kare çizildiğinde ve içine 15 çizgi çizildiğinde ortalama okuma mesafesinde (35-40 cm) çizgiler seçilebilir durumdadır. Çizgi sayısını iki katına çıkardığımızda çizgileri seçmek zorlaşır. Bu sayıyı 45'e çıkardığımızda görüntü gri bir kareye dönüşür. Yani okuma uzaklığına bağlı olarak, gözün çizgileri seçmek için belirli bir limiti vardır. Bu durum fotoğrafların görülme prensibi (pikseller) ile de ilişkilidir (Unger, 2006). Temelde yazının uzunluğu ile ilgili gibi görünen bu seçim, anlatının yoğunluğunu kullanılan sözcük sayısına bağlı olarak direkt arttırıp azaltabildiği gibi; görsel olarak da yazının nokta, çizgi, doku ya da leke oluşturması ile birlikte beden hareketini yönlendiren bir yetenek kazanır. Tek bir harfin noktasal yapısı, sabit bir noktadan bakıp izlemeyi, tek bir cümlemin çizgisel yapısı, cümlemin akış yönüne göre soldan sağa bir hareketi, tüm mekanı kaplayan kütsel bir metnin dokusu yersizlik hissi ile birlikte yönsüz bir sürüklenme halini tetikleyebilmektedir.

Yazının, mekan içindeki konumuna göre de okunabilirlik seviyesi de değişmektedir. Bu da metnin ölçeği ve uzunluğu ile ilişkili olarak değişkenlik gösterir. Tasarımcılar bazen okunaksızlığı okunaklılığa tercih edebilir. Böyle durumlarda sık ve daha küçük ölçeklerde kullanılan yazılar bir doku oluşturma eğilimindedir. Bu durum çok mekana ait bir atmosfer ve anlatının temel duygusunu aktarmaya yönelik bir mekan kurma davranışı olarak nitelendirilebilir (Şekil 5.2.4).



Şekil 5.2.4 : Mekan düzlemlerinde yer alan yazınsal ögenin anlatı yoğunluğuna bağlı olarak değişen görsel algı.

Çoğu yazı karakteri sayfada, gözün doğal yapısına uygun olarak 9,10,11 puntoda kullanılır. Bu yüzden ışık yeterli olmadığında ya da mesafe arttığında, harflerin bir araya gelme ritimlerinde düzenlemeler yapılarak, harfler arası mesafeler arttırılır. Kısa bir yazıda harfler arası boşluk arttırılarak okuma kolaylığı sağlanırken, uzun bir yazıda artan boşluk okumayı zorlaştıracaktır. Bu özellik harflerin (bold, normal, light) versiyonları ile de sağlanabilir. Bu yüzden ‘yazı’ özellikle de mekanda sadece ‘okumaya elverişli olan şey’ değildir. Yazı mekana dahil olduğunda, beden hareketli olup bakış mesafesi de artacağından; değişen ilk şey çoğu zaman yazının ölçeğidir. Bu ölçek farklılığı sadece bakış mesafesine uyum ve okunabilirlik için kontrollü bir büyümeyi içerebileceği gibi; bedenin hareketi ile değişen açılarda farklılaşan optik oyunları, kapalı mekanların yüzeylerinin etkisiyle bedeni baskılama, sıkıştırma gibi şiddetli duyguları uyandırmaya da yarayabilir.

Fakat yine de bu durumu okuma eylemi ile ilişkilendirmeye çalıştığımızda ve anlatıya odaklandığımızda; yazının nesneleşmeye yani bir bakıma resimleşmeye başladığını fark ederiz. Fakat ‘okumak’ ve ‘görmek’ birbirlerinden farklı eylemlerdir. Örneğin kısa bir yazıda hayvan şekillerinden oluşmuş bir alfabe sıkıntı yaratmazken, uzun bir yazıda bunu uygulamak işe yaramaz. Bu yüzden deneysel çalışmalar uzun vadeli olmazken, yazının yaygın olarak kullanılmaya başladığı zamanlardan beri asıl formu hala çok fazla değişime uğramamıştır. 1400’lerde yazılmış bir kitaptaki harfler bugünkünden sadece biraz farklı görünür ve hala aynı okunabilirliğe sahiptir (Unger, 2006).

Yazının stili, kullanılan malzemeler ve tipografi de bu sebeple önemlidir. El yazısı, tipografik baskı teknikleri, kazıma, kabartma, neon, grafiti, renk ya da şekil kullanımı yazının hem görsel bir imge olarak hem de aktardığı mesaj bağlamında yorumunu etkiler (Şekil 5.2.5). Örneğin el yazısı ile kaplı bir mekan; kişisel düşüncelerin yoğunlaştığı öznel bir dünyayı, delilik-dahilik ikilemini yansıtabilme potansiyeline

sahipken; tipografik bir baskı, yazı karakterine göre farklılaşan daha toplumsal ve dikte edici mesajları iletebilir; grafitiler, kullanıldıkları mekana göre, tahrip, terk edilmişlik ya da başkaldırı gibi anlamları aktarırken; pek çok ismin kazınarak kaplandığı duvarlar anıtsal bir binayı, ebediyet ve saygı, ruhanilik gibi duyguları uyandırabilir, dokunma davranışını tetikleyebilir. Buna karşılık neon gibi, popüler kültürün bir parçası olan yazılar; ironiyi, tüketimi, geçiciliği aktarmaya yarayabilir. Teknoloji kullanımı ile birlikte ise yazı her yüzeye yansıtılabilir duruma gelmiştir.



Şekil 5.2.5 : Mekanda kullanılabilecek farklı potansiyellere sahip yazı biçimleri.

El yazısının kişiye özgülüğü, kendi akışkan ve organik yapısına neden olduğu için göz yazıyı daha rahat ve dalgalı bir ritimle okurken; tipografik baskı, kendi düzenli ve kurallı yapısıyla bağırarak, emreden ya da baskılayan bir mesajı iletebilir. Bu da bedenin tek bir noktaya sıkışmış, ezilmiş hissetmesine sebep olabilir. Grafitilerin ritmi hakkında ise Paquot (2011) şunları söyler;

“Daha gelişmiş en son ifade biçimi duvar resmi boyaması, püskürtme sanatı veya duvar graffıdır. Bu karalamalara kentliler tarafından çeşitli şekillerde değer biçilir: Kimi onları bina cephelerine, dükkânların demir kepenklerine, otobüs gövdelerine zarar verme, ötekiler ise bir haykırış, bir başkaldırı belirtisi, bir ‘sistem’ karşıtlığı olarak görürler. Kentte yer tutan bu yazılar, yazarlarının yollarını yöntemlerini tanımayanlar için her zaman anlaşılır olmasalar da kolayca okunurlar. Bunlar aynı zamanda kendilerini dinletirler de; çünkü bu yazının bir ritmi vardır ve rap’i andırır” (Paquot, 2011, s.69-70).

Bu konunun keşfinde anlatının ilişkilendirilebileceği görsel semboller zihin açıcı olabilmektedir. Okuma pratiğinin ve cümlelerin görsel bir ritmi iletme özelliklerinin

bulunması ‘yazı-mekan’lar oluşturulurken göz önünden bulundurulması gereken bir özelliktir.

Tüm bu hallerde yazı, mekanın yüzeylerinde yer alırken aslında onun boşluğunda vücut bulmuş bir düşünce bulutu gibi bedeni sararak ‘mekansız bir mekansallık’ hissi oluşturur. Kullanılan malzemeler aynı zamanda dokunma duyumuza hitap ederek de anlatıyı güçlendirmeye devam eder. Bloomer ve Moore (1997), yapı içindeki beden hareketlerinin özellikle karşılaştığımız yüzeylerin dokusu sayesinde şekillendiğinden bahseder. Pürüzsüz yüzeyler yakın iletişime davet ederken, tırtıklı beton yüzeyi gibi pürüzlü yüzeyler; örneğin köşeleri daha geniş bir açı ile dönmemize, yüzeyden uzaklaşıp daha temkinli bir yapı içi dolanım gerçekleştirmemize sebep olur. Bir mekandaki dokuyu değiştirmek, içinde gerçekleşecek olayı ve onun hızlı mı yavaş mı olacağını etkiler.

Yazı ile birlikte renk kullanımı ise edebiyat okuyucusu için dikkate alınmayan bir özellik olsa da özellikle grafik tasarımda ve mekanda yazı kullanımında direkt olarak anlatının niteliğini değiştirebilecek bir unsurdur.

“Sorgulanması gereken bir konu: renkli yazılar -oldukça az bulunan renkli yazılar. Renk bir gerilimdir; iletirlerimizde rengin izinin bulunmasından korkarız; bu nedenle siyah yazarız; sadece genel kabul gören, dolaysız belirtileri bulunan ayrıcalıklara izin veririz: dikkat çekmek için mavi, düzeltme yapmak için kırmızı. Renk kullanımında yapılacak herhangi bir değişiklik, apaçık münasebetsizliktir: sarı, pembe ya da gri renkte yazılmış bir mektup, kırmızı-kahverengi, asker yeşili, okyanus mavisi kitaplar düşünülebilir mi? Ama yine de: sözcüklerin anlamlarının da renklerle birlikte değişmeyeceğini kim bilebilir?” (Barthes, 2007, s.70).

Renk kullanımı mekanın anlamına doğrudan etki ettiği gibi, anlatıya uygun seçilen arkaplan ve yazı renkleri ile birlikte, mesajı daha çarpıcı bir şekilde aktarabilmekte, mekansal kompozisyonda ve beden deneyiminde birleştirici bir öge haline gelebilmektedir.

Yazının tipografik özelliklerinin değişmesi ile birlikte değişen anlatı ve algıya verilebilecek çarpıcı örneklerden biri olarak 1957 yılında; anlaşılır, okunaklı, modern ve rasyonel bir yazı tipi olarak ortaya çıkan ve çoğu basılı yayını ve kent yazısını baskılayan yazı karakteri ‘Helvetica’ gösterilebilir. Helvetica’nın yansıttığı modern

görüşün, biçimsel olarak açık bir biçimde fark edilebilmesi onun kendi mesajını aktarma gücünü göstermektedir.

Tasarımcı Michael Beirut, Helvetica (2007), belgeselinde yazı karakterinin bu kadar yaygınlaşmasının sebebini değişen algı üzerinden şöyle açıklar; “Sanıyorum ki; eski, tozlu, ev yapımı ve dandik görünen bir şeyi alıp Helvetica ile değiştirmenin mükemmel bir his olduğu bir dönem yaşandı. Eski ve pis şeylerin tozunu alıp, onları parlak ve güzel bir şeye dönüştürmek gibi bir his olmalı.” Böylece yazı karakterinin temsil etmek istediği modernlik ve rasyonellik hem kendi biçimsel özelliklerine hem de aktardığı anlatının, işaret ettiği mekanın kimliğine yansımıştır (Şekil 5.2.6).



Şekil 5.2.6 : Helvetica ile değiştirilen yerel yazılar mekan algısını tamamiyle değiştirmiştir (Url-30).

Yazının mekanda kullanımının anlatısal çözümlemesinin yapıldığı bu kısımda; yazının biçimsel yani fiziksel özelliklerinin, bedeni zihinsel anlatıya uygun bir biçimde yönlendirdiği görülmüştür. Çalışma kapsamında ilerleyen bölümde bu okuma biçimine dayalı olarak; mekan ve yazıya ait tüm fiziksel bileşenlerin, anlatıyı aktarmaya yarayan zihinsel yönleri ve beden deneyimi üzerindeki etkileri, farklılaşan okuma halleri üzerinden çözümlenecektir. Önceki bölümlerde bahsedildiği üzere yazı kitap sayfasından çıktığında ‘okunma hali’ de hem fiziksel hem de zihinsel süreçler bakımından farklılık gösterecektir. Burada okunan asıl şey; mekan, yazı ve beden deneyiminden oluşan birlikteliğin oluşturduğu bütünsel anlatıdır. Mekanda anlam

retme potansiyeli yüksek temel bir bileşen olarak yüzeyleri (duvar, tavan, döşeme vb.) ve bu yüzeylerin yazı ile kurduğu birlikteliklerde beden ile olan iletişimine odaklanılmaktadır. Bir anlatıyı iletme kabiliyeti yüksek; metinlere, manifestolara, mottolara veya diğer grafik tasarım ögeleri (renk, doku, kontrast, ekil vb.) ile anlatı iletebilme kabiliyeti oğaltılmı yazılara yoğunlaılmaktadır.

Çalışma, mimarlık ve yazı arakesitinde yapılmış çalışmaların çoğunda görülen; yazınsal katmanı bağlamından koparıldığı, tekil olarak fotoğraflanıp sınıflandırıldığı çalışmalardan farklılaşmaktadır. Mekan ve yazıyı bir arada ele alıp, birbiri içinde eriterek bütüncül bir anlatı ve mekan algısı oluşturduğu düşünülen örnekler üzerinden; beden zihinsel açıdan edebi metin okuma pratiğine yaklaştığı haller kefedilmeye çalışılacaktır.





6. YAZI-MEKANLAR VE OKUNMA HALLERİ

Bu kısımda ‘yazı-mekan’ olarak tanımlanan örneklerin, bir önceki bölümde çözümlenmesi yapıldığı üzere; anlatı üzerinden şekillenen fizikselliklerinin beden deneyimine etkisi tartışılacaktır. Oluşan bu çok katmanlı beden deneyimi, her bir örnek için farklılaşan özgün ‘okunma halleri’ni açığa çıkarmaktadır. Kimi örnekler kamusal alanda, parçalı bir konumlanma ile bütüncül bir anlatıyı kuran çalışmaları içerirken, kimileri de tek bir kapalı mekan üzerinden okunmaktadır. Bazı örneklerde ‘yazı-mekan’ etkisi daha yoğun olarak hissedilirken, bazılarında bu ilişki farklı öğeler üzerinden ‘okuma’dan ziyade ‘görme’ ile açıklanabilecek bir deneyime yaklaşmaktadır. Kamusal alandaki örneklerde, dış etmenler (kent ve kent mekanı içindeki konumları, ışık, gölge, arka plan gibi) devreye girerken, iç mekandaki örnekler daha odaklı okunma hallerini içermektedir. Örnekler seçilirken önceki bölümlerde bahsedilen özel tarihsel kırılmalara referans verebilecek şekilde belirlenmişlerdir. Farklı ülkelerden, farklı yıllarda, çalışma bağlamına uygun olacak ve kısmen de olsa pek çok ‘hal’i içerecek şekilde seçilen örnekler, uygun bir biçimde özetlenerek grafikleştirilecek ve bu şekilde küçük bir ‘yazı-mekan’ sözlüğü oluşturulacaktır.

Oluşturulan grafiklerde mekan, yazı ve anlatının oluşturduğu ortak beden ritminin izlenebilmesi amaçlanmaktadır. Bu durumda grafiklerde kullanılan bedenlerin mekandaki konumları, hareketli ya da sabit oluşları, bakış açıları-yönleri ve dolanım biçimleri, kişi sayıları gibi parametreler önem kazanacaktır.

Burada değinilmesi gereken önemli nokta ise, tüm bu okumaların araştırmacının bakış açısına göre yapıldığıdır. Araştırmacının fotoğraflar, planlar, videolar, modeller ve yazılı metinler üzerinden okumaya çalıştığı tüm örnekler ‘yazı-mekan’ı deneyimleyen ideal bir beden tasvirine göre yapılmıştır. Burada ideal beden olarak tanımlanan kavram; anlatının kendisi için bir anlam ifade ettiği varsayılan bedendir. Böyle bir ayrımın ortaya konmasındaki sebep; tüm bu ‘yazı-mekan’ların anlatılarının toplum, toplumun inanış ve kültürü, dili gibi pek çok parametreye bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Öznel olarak her beden kendi zihinselliği içinde anlatılara bir

anlam atfetmekte ve böylelikle her bedensel deneyim, okuma hali birbirinden farklılaşmaktadır.

6.1 Transitable Visual Poem: Yaşamsal Sürecin Fiziksel Olarak Okunma Hali

Görsel Şiir için bir Sestina (*bir şiir biçimi*)

“Harflerden ilki,

On altı metre yüksekliğinde ve taştan yapılmış

Sallanan sandalyelerin arasında yerleştirilmiş ve etrafı ağaçlarla çevrili

(Daha sonra parçalara ayrıldığını göreceğiz.)

İşaretlerin işaretlerden daha fazlası olmadığı

Bir kitabın ilk bölümü gibi olacak

Bir arazinin her tarafına yayılmış

Noktalama işaretleri. İki harf arasında

Kırmızı bir yol sürüyor (kitabın izleği)

Sonunda, söğütler arasında, harfin kendini oluşturan

Taştan yapılmış bloklar, artık parçalara ayrılmış durumda.

Yol her iki tarafta da ağaçlarla çevrilmiş.

Ağaçlarla çevrili bu ‘metin’

Bir işaret topluluğu ile birlikte, günlerin geçişini

İkinci A’ya yönlendirir. Harflerin arasında

Bitkileri, ağaçları, otları ve taşları keşfedecek

Ve onunla birlikte bir kitap hayal edeceksiniz.

Hayat gibi olmayı hedefler, ağaçların arasında

Virgül ve noktalarıyla bir kitap,

Bir doğum ve taşlar üzerinden geliştirilmiş bir süreç

Ve sadece tek bir son, hatalı işaretlerden temizlenmiş

Çünkü burada hayat eğer ona ona sağduyu ile yaklaşmaz

Ve parçaları birleştirmezseniz harflerin arasından kaçıp gider.

Pek çok küçük parça birleşerek büyük parçayı oluşturur.

Burada herhangi bir kitaptan çıkmayı sağlayacak bir gizem var

Ve iki harfin arasında yürüdüğünüzde

Yolu izleyebilir ya da ağaçları dinleyebilirsiniz

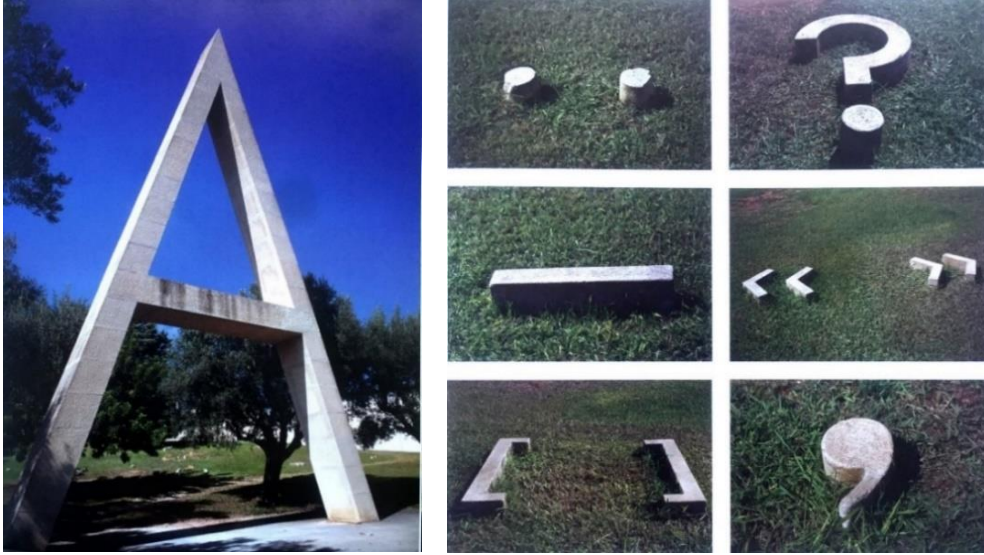
*Nesneler ve manzara birer işaretir
Taştan taş oluşun söylemi vurgulayabilmek için.*

*Son taş harf
Parçalara ayrılarak, bize kaderi hatırlatır ve düşmüş parça
Hayatın yok oluşu ve vurgu işaretleri
Ya da duraklamalar –tıpkı kitaptaki gibi-
Söylemin birer parçasıdır. (Ayrıca ağaçlar
konuşmayı harflerden daha iyi bilirler...)*

*İki harfle ve taşla mücadele ederek,
Ağaçların arasında, bahtsız işaretler altında
Bir kitabın doğduğuna şahit olursunuz” (Brossa, 1984, İng.çev. J. Walk, Türkçe çev. Ö.
Öztürk).*

Brossa (1984) yaptığı tasarımı açıklamak üzere yazdığı ‘*sestina*’ da görüldüğü ve tasarımın adından da anlaşılacağı üzere; yapısallığı ile bedeninin içinden geçebileceği görsel bir şiir kurgulamıştır. Örnekte ilk bakışta, yazı bir metin halinde yer almak yerine tekil yazınsal öğelerden (harfler ve noktalama işaretleri) oluşuyor gibi görünmektedir fakat; burada açıkça okunamayan anlatı onu destekleyen bir şiir, yazılı bir metin yardımı ile daha net deneyimlenebilmektedir. Açıklayıcı bir gezi rehberi işlevi gören şiir, örneğin okunma halini diğer ‘yazı-mekan’ların deneyimlenme biçiminden ayıştırmaktadır. Barselona Maria Canardo Parkın’ın içinde yer alan bu tasarım, kelimeler ve cümleleri söylemeden, onların sadece çok küçük bir parçasını göstererek (harfler ve noktalama işaretleri) onları yeni bir bağlamda var eder.

Brossa anlatısını, okunabilmesi için üç kısma ayırır ve bunun için bir izlek belirler. Bu üç kısım sırasıyla; doğum (tek parça halindeki ilk A harfi), yaşam (tüm noktalamalar ve duraklama işaretleri ile birlikte bir ömrü sembolize eder) ve ölüm (parçalanmış son A harfi) dür. Brossa park manzarasına yerleştirdiği bu minimal hikâyeyi, ağaçlarla ve yollarla; kesişen, örtülen, kaybolan, açığa çıkan mekansal bir kurguda yerleştirir. Bunu bir kitap anlatısının beynimizde kurduğu zihinsel mekansallığın, kelimenin tam anlamıyla fiziksel dünyada bir deneyim olarak mekansallaşmış hali olarak yorumlayabiliriz. Çalışma, zihinsel bir olgunun (yaşamsal süreç) fiziksel olarak okunma hali olarak görülebilir (Şekil 6.1.1).



Şekil 6.1.1 : Doğumu sembolize eden ‘A’ harfi ve yaşamsal süreci temsil eden noktalama işaretleri. (Saccani, 2013, s.62-69).

İlk sembol olan ‘A’ harfi, kaplama bir zeminde 6m yüksekliğinde tırnaksız bir harftir ve hem alfabenin ilk harfi olması sebebiyle hem de biçimsel olarak içinden geçilebilir bir kapıyı anımsattığı için ‘doğum’u sembolize etmektedir (Saccani, 2013). Anlatının ikinci kısmı olan ‘yaşam’ için ise çeşitli noktalama işaretleri çim yüzeye serbest şekilde yayılmış halde bulunur. Nokta, virgül, üç nokta, soru işareti, ünlem işareti, tire, tırnak işareti ve parantezden oluşan noktalama işaretleri hayatın çeşitli evrelerini birer cümlemişçesine cümleleri kullanmadan temsil eder. Bunun sebebi noktalama işaretlerinin hayat ile ilişkilendirildiğinde bir takım fiillere karşılık gelebilme potansiyeline sahip olmasıdır. Her ‘okuyucu beden’ ile birlikte değişse de okuma biçiminin genel strüktürü böylece belirlenmiş olur. Anlatının üçüncü kısmında, ilk sembol olan ‘A’ harfi tekrar görünür fakat bu kez kırılmış bir haldedir. Ölümü temsil eden bu son aşamada, harf parçalanmış bir şekilde taş zemin üzerine devrilmiştir. Brossa tasarımın anlattığı yaşamsal süreci şu şekilde özetler “ Canlıların yaşamı, sonu yıkım ile biten bir çürüme sürecidir.”

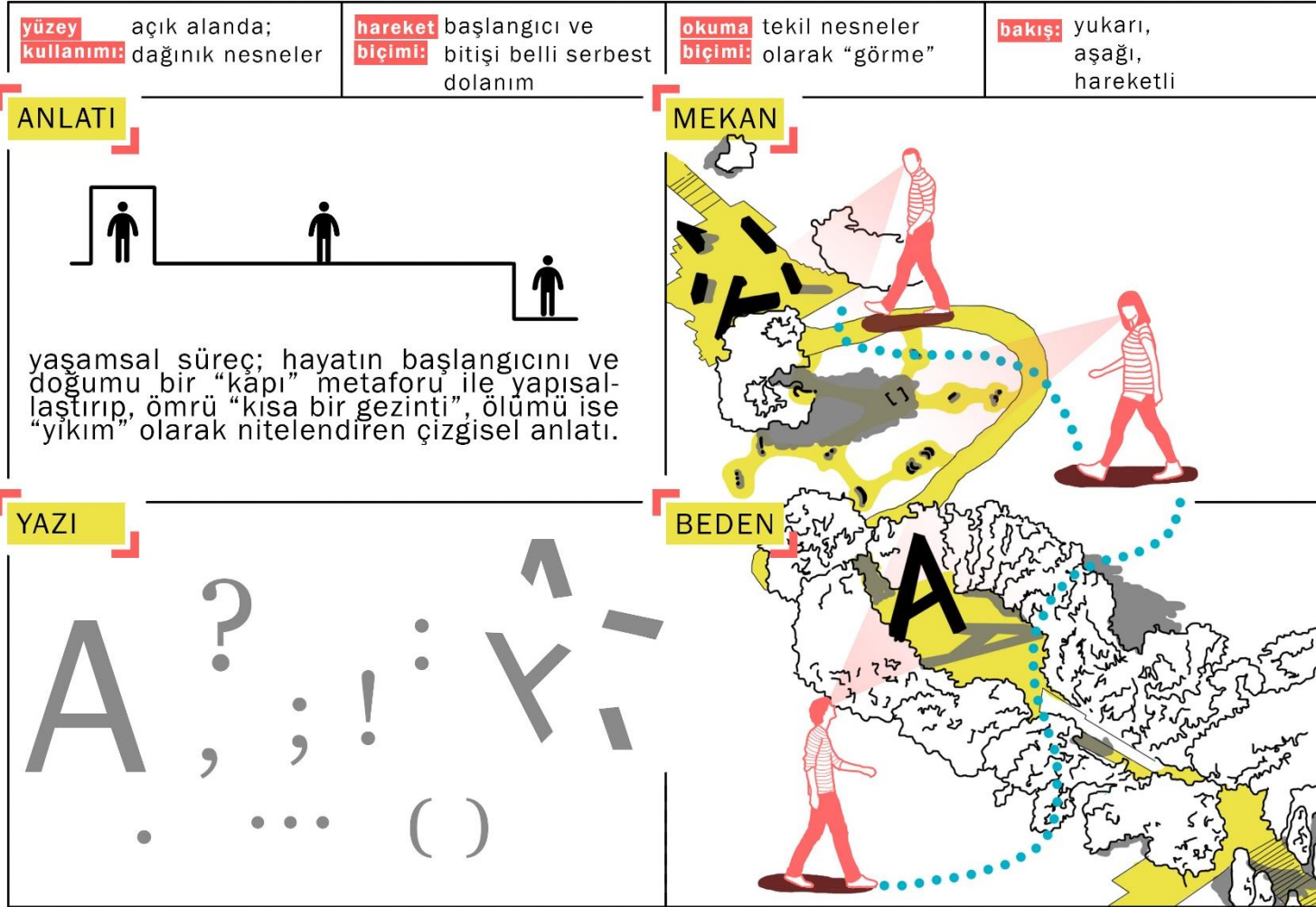
Parkın içinde açık havada dağınık olarak yer alan harfler bir karşılaşma halini ve sürpriz hissiyatını tetiklemektedir. Anlatının tamamını tek bir noktadan bakarak kavramak mümkün olmadığından beden bütün aşamaları görebilmek için, ağaçlarla çevrili yolları takip ederek, okuma eylemine süreci, yolculuğu ve keşfi de dahil eder. Doğada yer alan harfler, huzur ve sakinlik gibi duyguları anlatıya dahil ederken, yaşamsal yolculuğun küçük bir prototipi olan keşif süreci de anlatının ruhani yönünü besler. Kompozisyon tekil harflerden ve noktalama işaretlerinden oluşmuş gibi

görünse de beden mekanda tek bir noktada, harfin karşısında durup onu izlemez. Çünkü burada önemli olan tekil nesnelerin anlamları değil, süreç ile birlikte gelişen birikimli anlatıdır (Şekil 6.1.2).

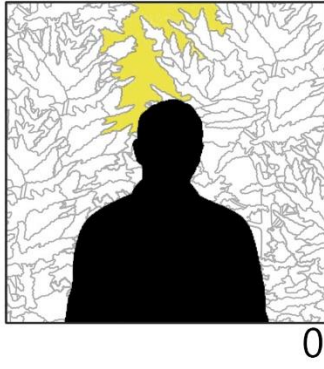


Şekil 6.1.2 : Peyzaj içinde keşfedilmeyi bekleyen ‘görsel şiir’ ve ölümü sembolize eden kırılmış “A” harfi (Saccani, 2013, s.62-69).

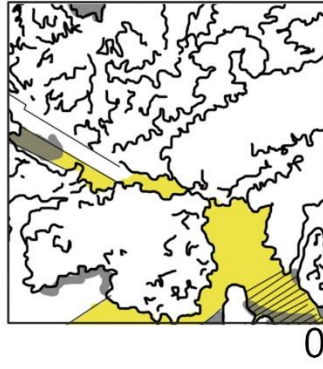
Beden anlatıyı bakış ufkunun gerisinden izliyormuş gibi görünse de aslında anlatının içerisinde mekansal olarak dolaşmakta ve ona dahil olmaktadır. A harfinin biçimsel özelliğinin bir giriş kapısı metaforu için kullanılmış olması da mekanın hayali sınırlarının zihinsel olarak belirlenmesine yardımcı olur. Beden, A harfi ile karşılaştığında bir şeylerin başlangıcında olduğunu anlar, burada yer kaplamasının ve harf için kullanılan malzemenin taş olarak seçilmesi, buranın yalıtılmış bir sıfır noktası olduğunu destekler. Serifsiz kullanılan harf ile birlikte, bir mekanın (kapının) fiziksel görünümüne daha çok yaklaşılr. İkinci kısımda bedenin yumuşak çim yüzeyde dağınık bir dolanım ile keşfettiği noktalama işaretleri, hayatın akıp giden seyrindeki keskin kırılma noktalarını malzeme farklılıkları üzerinden okutur. Son kısımda ise başlangıç noktasına referans verecek şekilde fakat değiştirilip, bozularak kullanılan ‘A’ harfi, bedenin anlatıyı zihninde tamamlamasına olanak verir. Aynı şekilde taş zemin üzerine yerleştirilmiş kırık harf parçalarının, yine hayatın çim ile sembolize edilen doğal akışından uzakta, sterilize bir sonu temsil ettiği düşünülebilir. Böylelikle başlangıçtaki hal ile bağlantı kuran zihin, hikâyenin sonlandığını ve açıkça bir metne sahip olmayan anlatıyı aslında fiziksel olarak deneyimlediğinin farkına varır. Buradaki anlatı tam olarak bir yazı sayılmasa da, tekil yazınsal öğeler kullanılarak ve anlatıyı açıkça göstermeyerek bütün bir anlatıyı yine de bedensel deneyime dönüştürmüştür diyebiliriz (Şekil 6.1.3).



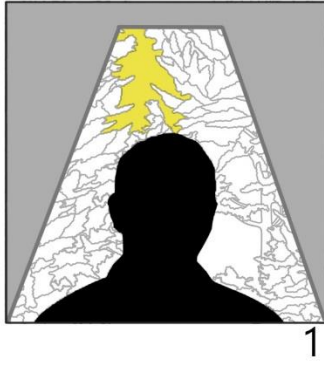
Şekil 6.1.3 : Yaşamsal sürecin fiziksel olarak okunma hali.



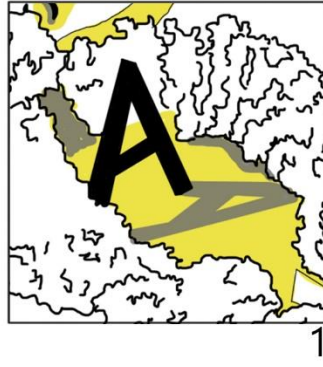
0



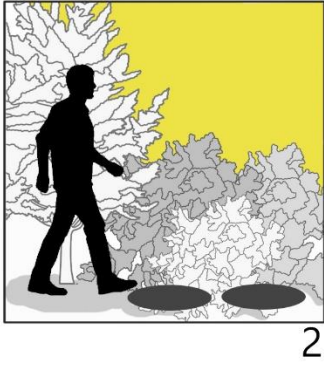
0



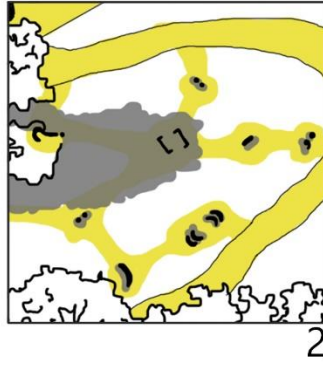
1



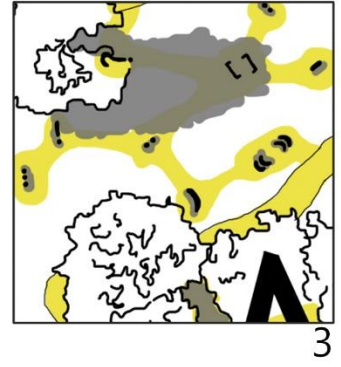
1



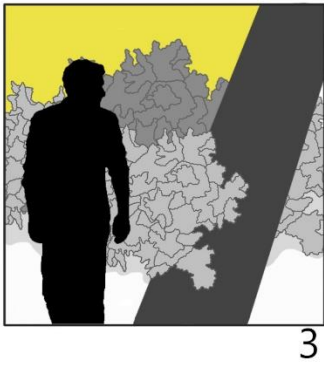
2



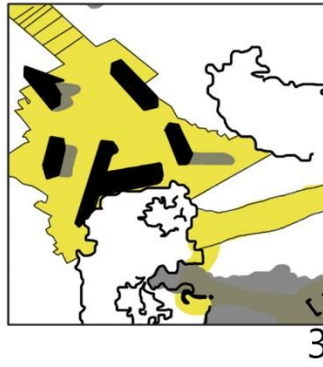
2



3



3



3



4

Şekil 6.1.4 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.2 Carpi Museum of Deportation: Sürgünün Sayısal Vahşetinin Saygı ile Okunma Hali

II. Dünya Savaşı sonrası mahkûmlar için geçici kamp yeri olarak kullanılan Capri, Fossoli’de düzenlenen yarışmanın kazananı olarak BBPR, "Room of Names" olarak adlandırılan, duvarları ve tavanı oyma tekniği ile yazılmış, Nazi kamplarında ölen 15.000 İtalyan vatandaşının isimleri ile kaplı bir oda hazırlamıştır. 1945-1970 yılları arasında Carpi belediye başkanlığı yapan Bruno Losi tarafından düzenlenen yarışmanın kazanan tasarımı olarak müze; hafızayı canlı tutmak ve ölen kişileri anma amacıyla, sınır dışı edilen kişilere adanmış ve 1973 yılında tamamlanmıştır (Saccani, 2013). İsimlerle kaplı bu son odaya gelene kadar ziyaretçiler, duvarları çıplak beton olan ve bu trajik tarihi anlatan çeşitli objeler, şiirler, anlatılar, direnişçilerin mektupları ile kaplı 12 farklı odadan geçerler. Picasso da dahil olmak üzere pek çok ünlü sanatçının işlerini de barındıran bu odalardan sonra “Room of Names”e ulaşılır. Çapraz tonozlardan oluşan bu odada, zemin hariç; tüm tavan duvar ve sütunlar yukarıdan aşağıya doğru 15.000 isim ile kaplanmıştır (Url-31) (Şekil 6.2.1).



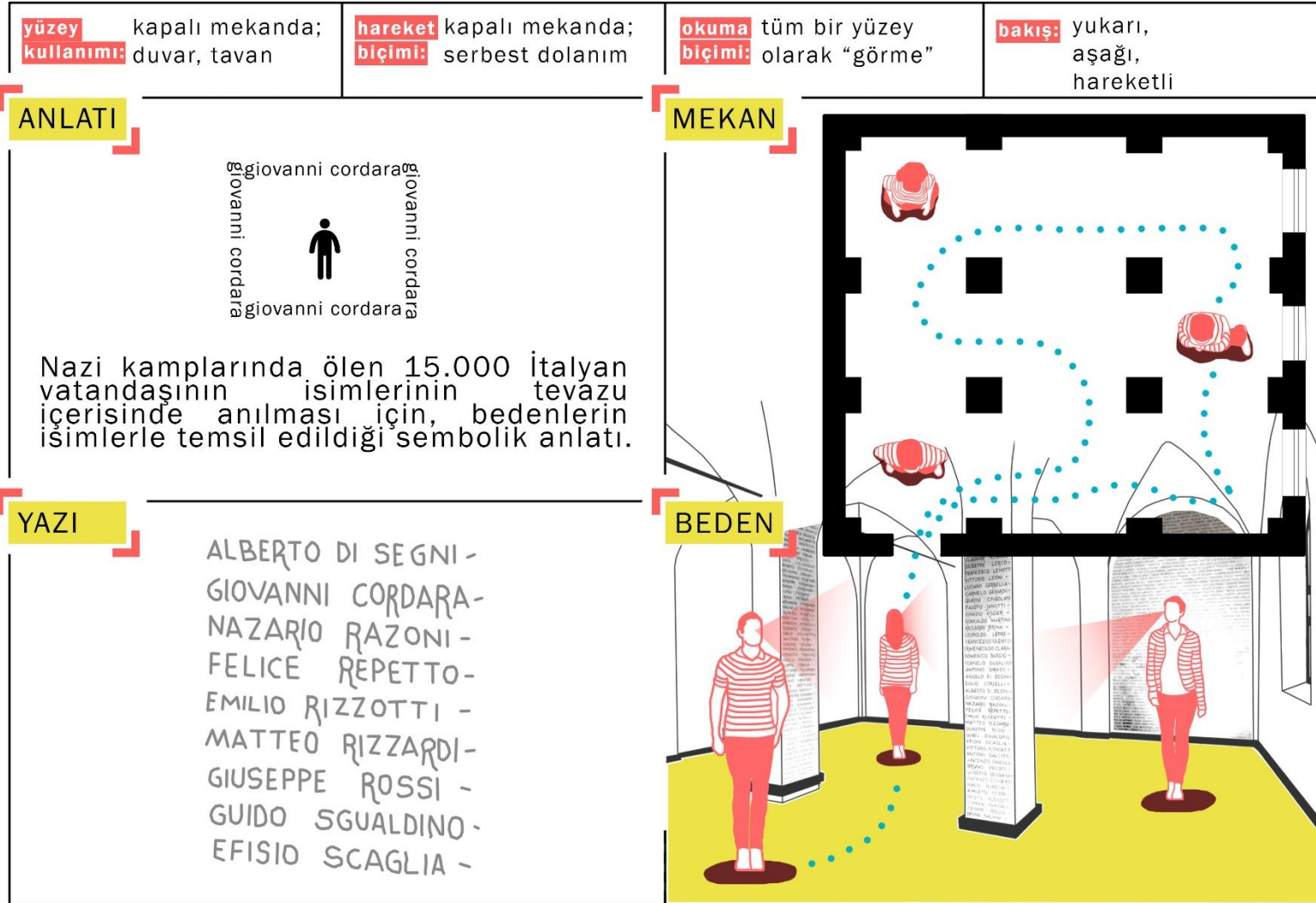
Şekil 6.2.1 : Döşeme hariç tüm yüzeylerin isimler ile kaplı olduğu “Room of Names” (Saccani, 2013, s.42-53).

Böyle bir okuma hali, salt okumadan çok ilahi bir saygıyı ve tevazuyu beraberinde getirir. Mısır'dan beri süregelen anıt mezar geleneğine çok benzeyen bu kompozisyon biçimi, günümüzde halen mezar taşları ve üzerlerine yazılan isimlerde de görülebilir. Buradan tarih boyunca, yazının görsel imgelere göre trajik bir olayı anma halinde daha saygılı bir yaklaşım olarak görüldüğünü sonucu çıkarılabilir. Yazılı metnin öne çıkmayan sessiz ve saygılı bir biçimde anlatıyı ileten yapısı, burada tüm mekan yüzeylerinde kullanılmasına sebep olmuştur. Yazının döşemede de devam etmemesinin sebebini, yine mekansal konumlanma açısından saygı ve anma eylemleri ile ilişkilendirilebilir. Zemindeki yazı böyle bir konsept içerisinde anılması istenen kişileri ve onların acılarını temsil ettiği için, üzerinde yürümek saygısızlık olarak düşünülebilir. Bu yüzden tüm yazılar göz hizasında ve yukarısında yer almaktadır.

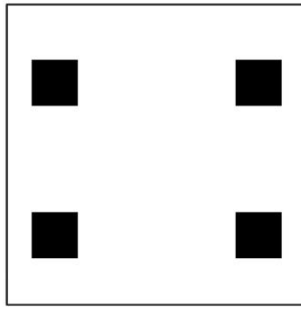
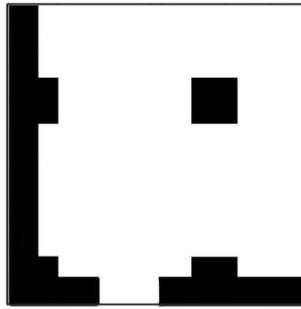
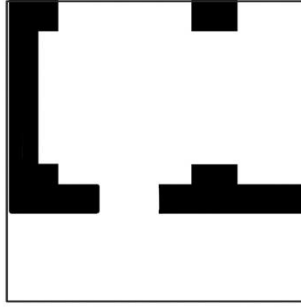
Yazıların dolayısıyla isimlerin tek tek okunabiliyor olması bu örnekte önemsiz hale gelir. Burada anlatı, yapılan katliamın vahşiliğini bedenın üstüne gelen, bir mekanı tamamen kaplamaya yetecek kadar çok olan isimler ile anlatır, bedeni yoğun bir duygu bulutu ile çevreler. Artık tek tek bütün isimlerin okunmasına gerek yoktur. Beden, tüm mekanı kaplamaya yetecek kadar fazla olan isimlerin altında ezilir ve katliamın soğukluğunu gri beton duvarlardan hisseder. İsimlerin her biri için temsil edilen insan sayısı mekanı deneyimleyen bedene mekanda yalnız olmadığı hissini sezdirir. Her bir isim kendine bakan bir çift göze dönüşür. Bu bedensel deneyimi en yoğun biçimde yaşayacak olan kişilerin ise, ailelerinden veya geçmişlerinden bir bağa sahip oldukları kişilerin isimlerini pek çok ismin arasından seçip okuyanların olacağı tahmin edilebilir.

Bu durumda odanın mimari temel elemanlar dışında tamamen boş olması ve herhangi başka bir müdahalede bulunulmaması tevazu ve anma hissini destekler. Seçilen yazı karakterinin ve duvara uygulanma tekniğinin ise geleneksel yazıt tekniklerine yakın bir şekilde tercih edilmesi ise yaşananın tarihsel bir olay olduğunu hatırlatıp, nostaljik bir atmosfer yaratılmasına yardımcı olur (Şekil 6.2.2) (Şekil 6.2.3).

Müze içerisindeki dolanım bittiğinde, bedeni üzerinde çeşitli toplama kamplarının isimlerinin yazılı olduğu 16 adet beton blok karşılar. Burada da beden yine görsel bir imgeye maruz kalmadan yalın ve çıplak beton bloklar üzerinde son kez yazı ile tarihin ağırlığı altında kalır. Tercih edilen beton blokların boyutu ve tuğla duvarlara sahip müze binasının sıcak renkli duvarları önündeki tezat kütleli duruşları, anlatının yoğunluğunu aktarmaya devam eder .



Şekil 6.2.2 : Sürgünün sayısal vahşetinin saygı ile okunma hali.



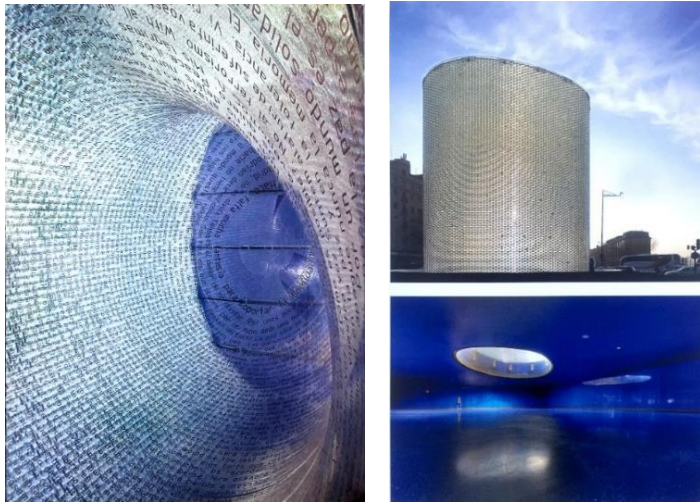
Şekil 6.2.3 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.3 Monument to the Victims of 11 March 2004: Sıkışmışlığın Etkisinde

Umudun Okunma Hali

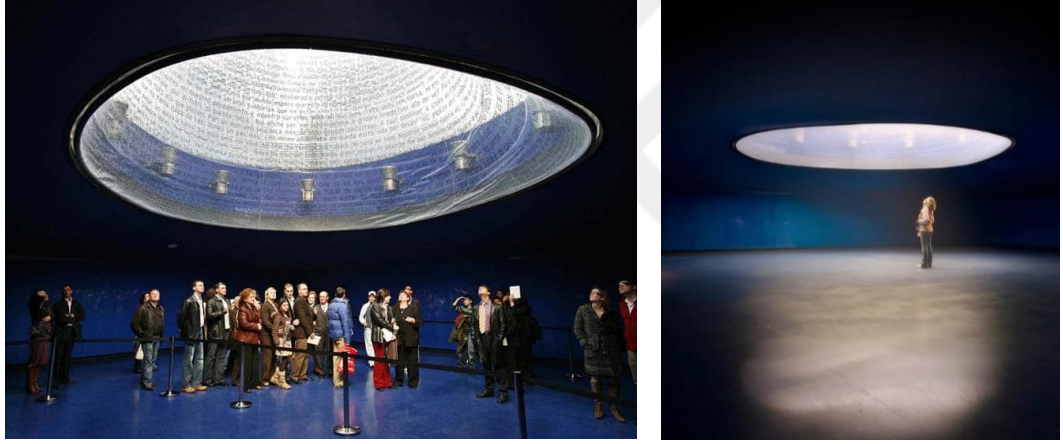
Bir anıt olan “Monument to the Victims of 11 March” Madrid’de 11 Mart 2004’te gerçekleştirilen terör saldırısında ölen 190 kurbanın anısına inşa edilmiştir. Düzenlenen mimari yarışmanın kazananı Estudio SIC & Buj+Colon tarafından tasarlanmıştır. Yapının anlatısal olarak ilham aldığı motto; ‘La luz dedica un momento del dia a cada persona ausente’ (Işık ile birlikte günün her bir anı tüm kayıp insanlara adanır.) dır (Saccani, 2013).

Yapı yol kotunun üstünde, bombalanan tren istasyonundan görülecek şekilde inşa edilen 11m yüksekliğindeki cam silindir ve silindirin altındaki oda ile birlikte toplamda iki kısımdan oluşur. Silindir strüktürün cam tuğlalardan oluşması, ışığı geçirmesini ve böylece anlatının ruhani tarafının beslenmesine yardımcı olur. Cam tuğlaların iç tarafından gerilip, cam ile arasındaki fanlar yardımı ile vakumlanarak tutturulan şeffaf membranın üzerinde, dünyanın pek çok farklı ülkesinden, farklı dillerde saldırı sonrası iletilen mesajlar yer alır. Bu mesajlardan bazıları “*Bir parçamız sizinle birlikte kayboldu, sizi asla unutmayacağız.*”, “*Dünya kesinlikle değişmeli.*”, “*Böyle bir şey nasıl mümkün olabilir?*”, “*Teröre hayır!*” şeklinde şaşkınlık, üzüntü ve kınamayı içeren cümlelerdir. Silindirin en üst kısmında gökyüzüne açılan dairesel kesitte ise şu sözler seçilmektedir “Gerçeklikle başa çıkmak için çok fazla hayal gücü gerekir.” (Url-32) (Şekil 6.3.1).



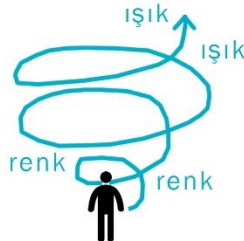
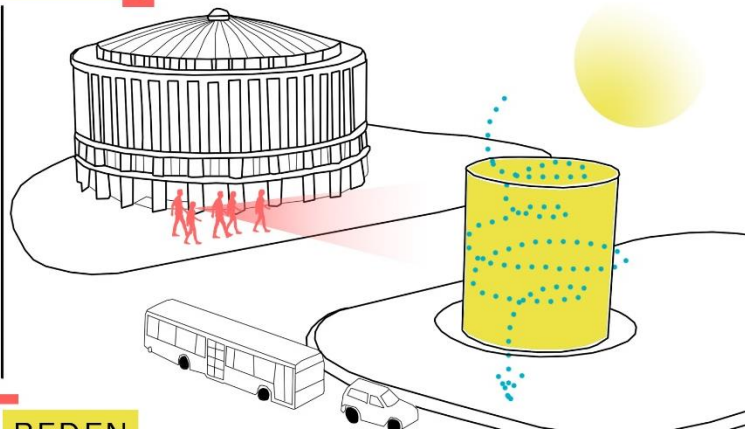
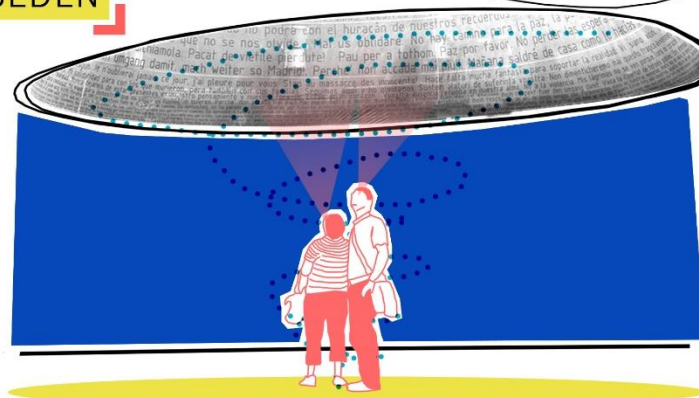
Şekil 6.3.1 : Yol kotunun üzerinden görünen içi mesajlar ile kaplı şeffaf silindir ve yer altı girişi. (Saccani, 2013, s.108-115).

Işığın toplayan silindirik mekanın altında, istasyonun yer altı geçitlerinden geçilerek girilebilen bir oda bulunur. Sadece silindirden yansıyan doğal ışık ile aydınlanan bu odanın koyu mavi renkte olması bilinçli bir tercih olarak yorumlanabilir. Yukarıdan yumuşak bir şekilde süzülen ışık ile birlikte yer altında koyu mavi bir odada yukarı doğru bakarak okumaya çalışan beden, okyanusun altında olmaya benzer bir hisse kapılır. Odanın boş ve sessiz olması, yukarıdan yansıyan ışığın duvarlarda oluşturduğu renk değişimleri ile birlikte, artan derinlik hissini pekiştirir (Şekil 6.3.2). Bu his anlatıyı destekler biçimde, hem yarattığı zihinsel basınç etkisiyle, sıkışmışlığı hem de aşağıdan yukarı bakmanın getirdiği ruhaniliği, huzuru ve umudu barındırmaktadır. Buradaki anlatı pek çok farklı dilden evrensel mesajlar taşısa da, bu örnekte de diğer örnekte olduğu gibi bedensel deneyimi en yoğun yaşayacak kişiler, ölen insanlar ile birebir bağa sahip olanlar arasında olacaktır.

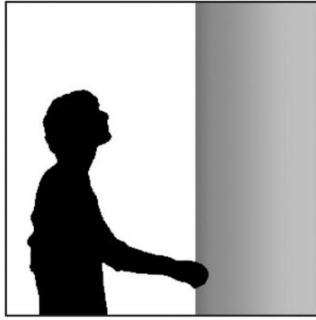


Şekil 6.3.2 : Bedenin yazı-mekanda konumlanması.(Url-33) (Url-34).

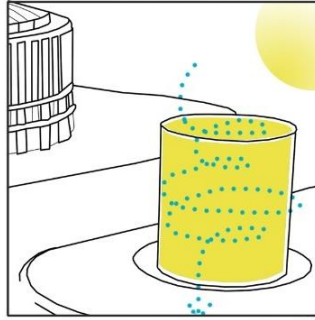
Metnin kesintisiz bir biçimde yukarı doğru devam eden ve tavanda spiralleşerek gökyüzüne açılan, gözün bir merkezkaç kuvveti ile yukarı doğru takip ettiği yapısı; dini yapıların tavan ve kubbelerindeki geleneği daha odaklı bir bakış ile devam ettirir. Silindirik külesiyle, 360 derecelik bir açıda tüm bakış alanını çevreleyen kelimeler, bedensiz bir hisler bulutu olarak bedenin etrafını kuşatmaktadır. Silindir, tavanın altında bedenleri toplayarak tüm bakış hattını kaplar ve içinde bulunulan mekânı bir süreliğine yok eder, yukarı bakılmadığında ise kendisi kaybolarak sadece bir ışık huzmesi ile odayı aydınlatır böylece gizem ve merak duygusu uyandırır. Seçilen yazı karakterinin serifsiz olması ise dikkati anlatıya yoğunlaştırmayı kolaylaştırır. Metnin pek çok farklı dil ve alfabeden oluşan evrensel yapısı, terör eylemine ve kötülüklere karşı birleşen bir iyilik, güven ve barış duygusunu beslemektedir (Şekil 6.3.3) (Şekil 6.3.4).

yüzey kullanımı:	tavana yerleştirilen silindir iç yüzey	hareket biçimi:	sabit bir noktada durma hali	okuma biçimi:	yukarı doğru seçilebilirliği azalan "okuma"	bakış:	yukarı doğru ve sarmal
ANLATI		MEKAN					
							
Terör saldırısını kınayan, farklı dillerde pek çok mesajı içeren, göğe bakma halini, ışığı ve umudu içeren, sarmal anlatı.		BEDEN					
YAZI							
Hace falta mucha fantasía para soportar la realidad. In memoriam.							

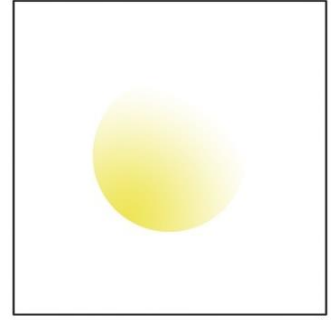
Şekil 6.3.3 : Sıkışmışlığın etkisinde umudun okunma hali.



0



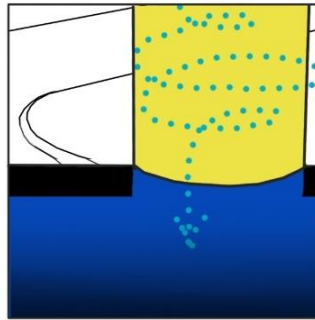
0



1



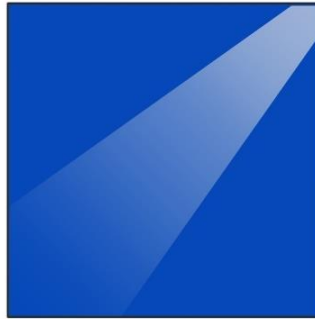
1



1



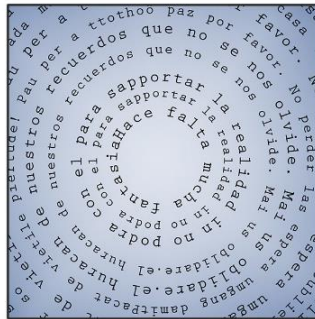
2



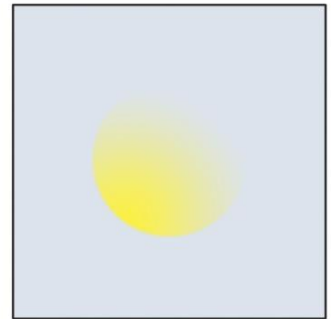
2



3



3



4

Şekil 6.3.4 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.4 Wellington Writers Walk: Manzara ve Edebiyatın Şehre Olan Övgüsünün Okunma Hali

“Wellington Writers Walk”, Wellington’un en önemli kamusal alanlarından biri olan deniz kıyısına yerleştirilen 23 adet ‘tipografik heykel’i içeren bir projedir. Her bir parça, Yeni Zellandalı yazarların kitaplarından, deniz ve deniz kıyısı ile bağlantılı alıntıları içerir ve şehre bir övgü niteliğindedir. Sahil şeridi boyunca kentin pek çok önemli bölge ve yapısı ile ilişki kuracak biçimde yerleştirilmişlerdir. Her heykel anlatısına göre farklılaşan farklı mekansal kurgular içinde yer alır. Kimisi zeminde, kimisi havada, kimisi suda, kimisi de bir kayanın üzerine yerleştirilmiştir. Tasarımcı Griffiths tasarım yaklaşımını; yazılı metni, kitapta basitçe temsil edilen bir takım kelimeler olmanın dışında, farklı bir bağlamda yorumlamak ve bunu yaparken bir yer hissi (*sense of place*) yaratıp anlatı ile ilişkili mekansal duygular geliştirmek olarak açıklar (Saccani, 2013). Projenin internet sayfasında ise proje ile ilgili şu sözler bulunmaktadır “İster karanlık ister göz kamaştırıcı olsun, herhangi bir günde, ruhunuzu uyandırır, manzara ile edebiyatı birbirine bağlarlar.”

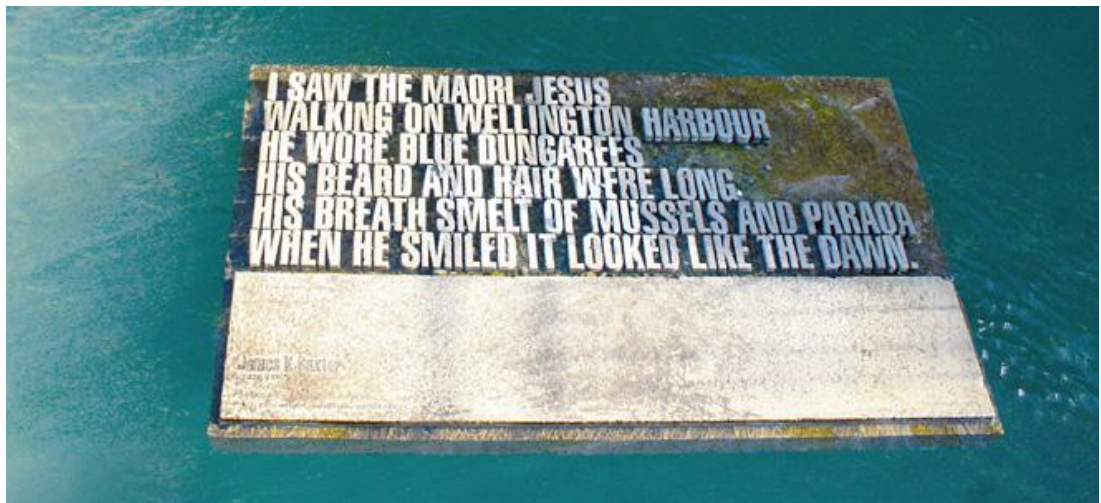
Çalışmada yazı malzemesi olarak beton bloklar ve beton blokların üzerine tek tek yerleştirilen beton harfler kullanılmıştır. Beton panellere yerleştirilen harflerin yüksekliği 10 cm iken derinliği 4 cm’dir. “Helvetica Bold Compressed” kullanılarak oluşturulan harfler yan yana getirildiğinde kalınlık ve derinliklerinden dolayı kompozisyonda geniş pozitif ve negatif alanlar oluşur. Bu durum harflerin heykelsi duruşlarını arttırır.

Parçalardan Bill Manhire’in (1991) “*Kenarında yaşıyorum evrenin, tıpkı diğer herkes gibi*” alıntısı, denizin hemen üstünde döşemenin alt kotunda kalacak şekilde ve üzerine basmak için beton blokta tek bedenlik bir boşluk bırakılarak tasarlanmıştır. Böylece beden yazıyı okuduğunda ‘evrenin kenarında yaşamının’ küçük bir metaforunu fiziksel olarak da deneyimlemektedir. Bir kitap sayfasında okunduğunda zihinsel olarak yaratılan hayali mekan, şimdi fiziksel olarak bedenin ayakları altında durmakta, böylece sanatçının yaratmak istediği yer hissi, alıntının içeriği ile örtüşüp yeni bir mekan bir ‘yazı-mekan’ kurmaktadır. Göz hizasının altında yazıyı okuyan beden, başını ufka çevirdiğinde sonsuz denizi görerek adeta ‘evrenin kenarında’ bulunmaktadır (Şekil 6.4.1).



Şekil 6.4.1 : Yazının konumlandırılışının anlatı ve beden deneyimi ile örtüşmesi (Url-35).

Denizin direkt olarak içinde, yarısı suya gömülmüş bir biçimde yer alan Baxter (2003)'e ait bir diğer bir alıntıda şunlar yazmaktadır; “*Maori (Yeni Zellanda yerlileri) İsa’yı gördüm, Wellington Limanı üzerinde yürürken, mavi bir tulum giyiyordu, saçları ve sakalları uzundu, nefesi paroa (bir ekmek çeşidi) ve midye kokuyordu, gülümsediğinde ise şafağa benziyordu.*” Bu alıntının direkt olarak deniz ve İsa ile kurduğu ilişki onun suyun içinde yer almasına sebep olmuştur. Böylelikle İsa’nın su ile kurulan ilişkisi; heykelin üzerine çıkılamayacak, dokunulamayacak biçimde denizin içine, uzağa yerleştirilmesiyle, İsa metaforunu ve ona mekansal olarak erişmenin imkansızlığını aktarmakta ona ulaşılamaz ilahi bir güç atfetmektedir. (Şekil 6.4.2).



Şekil 6.4.2 : Yazının konumlandırılışının anlatı ve beden deneyimi ile örtüşmesi (Url-35).

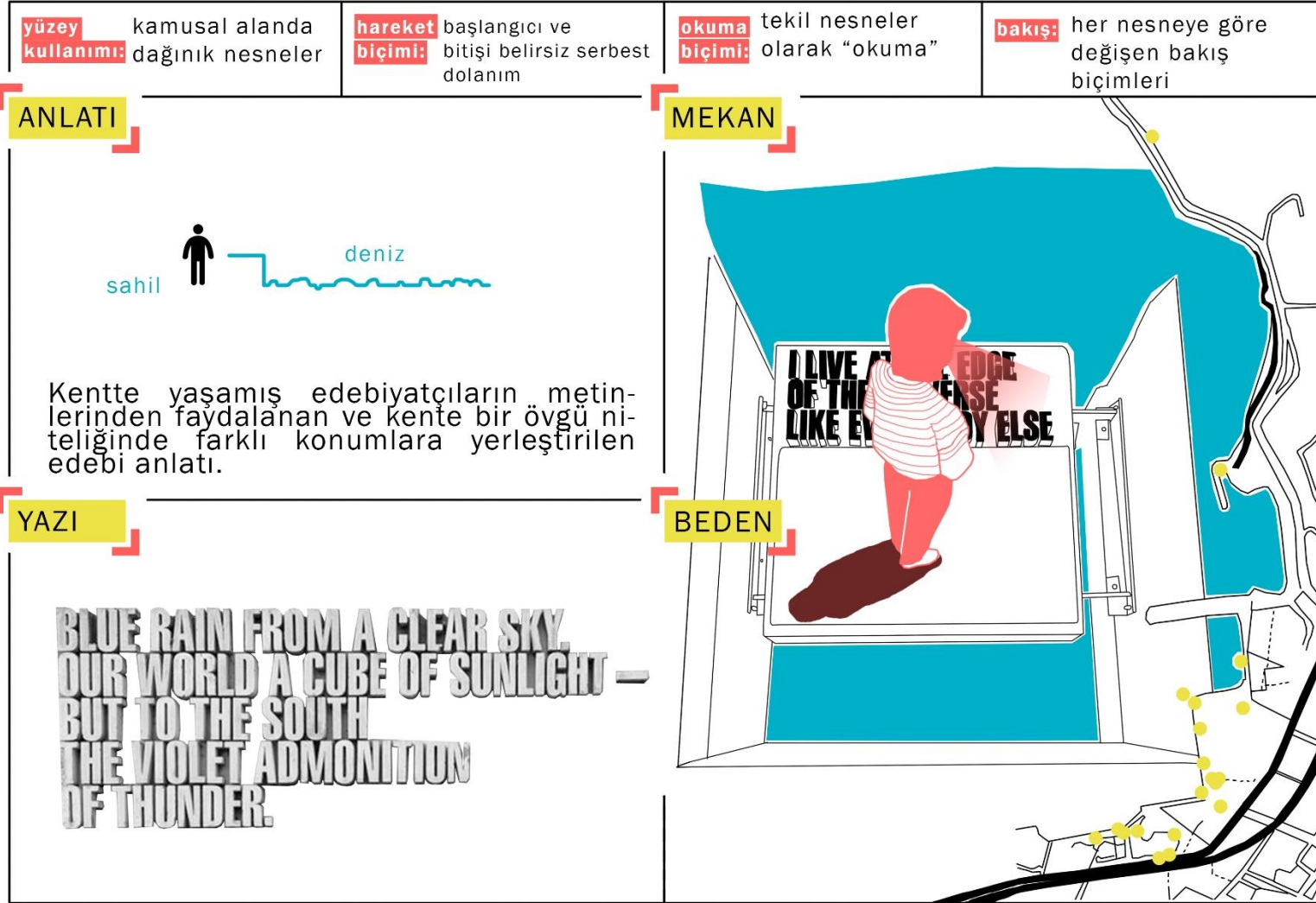
Bir merdivenin kenarında, suyun önüne yerleştirilen ve arkasında küçük bir şelale olan bir başkasında ise Grace’e (1992) ait şu satırlar bulunmaktadır; *“Bu şehri, tepeleri, limanı, içinden esen rüzgârı seviyorum. Hayatı, nabızı ve hareketi ve sıcacık bir halsizliği... Burada yürüyen birinin, her zaman dikkatli olmasını gerektiren, keskin ve tehlikeli bir kenar vardır.”* Alıntıda geçen hayatın, nabzın, hareketliliğin temsili olarak arkada akmakta olan su ve sınırda olmayı hatırlatan deniz kenarı birlikteliği anlatıyı şiirsel bir çerçevede birden çok mekansal bileşen ile bedene aktarmaktadır (Şekil 6.4.3).



Şekil 6.4.3 : Yazının konumlandırılışının anlatı ve beden deneyimi ile örtüşmesi. (Url-35).

Buradaki çalışmalar bedenin belirli bir yürüyüş rotası ile tek tek okuyup birleştirebileceği açık mekansal bir kitap oluşturur. Anlatıların hem kentle, manzarayla hem de odaksal olarak bulundukları konumla fiziksel ve zihinsel olarak eşleşmesi, onları bir ‘yazı-mekan’a dönüştürmüştür. Bu okuma deneyimi, kent sakinlerinin kente dair farkındalıklarını arttırır ve kent-edebiyat arasında bağ kurmalarını kolaylaştırır; böylelikle yaşadıkları yeri benimseyip, sağlıklı davranışları kolaylaştıracaktır.

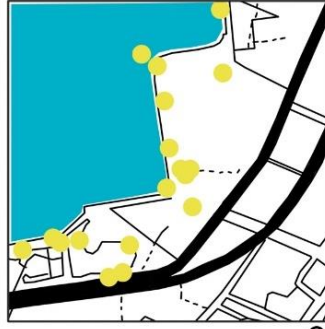
Kenti deneyimleyen bir turist içinse, basılı kent rehberlerinden çok daha farklı bir okuma biçimi onlara kenti tanıtır haldedir. Kenti basılı bir rehberden takip edip, anlamaya çalışmaktan daha katmanlı bir okuma deneyimi ile belleklerdeki kent imgesini kurmaktadır. Bu durumda bahsedilen ‘yazı-mekan’ın pek çok bedene ulaşabilen bir anlatıya sahip olduğu söylenebilir. Açık kent mekanında keskin sınırlar ile belirlenmemiş bu okuma halinde farklı anlatılar ve farklı bağlamlar tek ve bütüncül bir yer hissi oluşturmayı başaramışlardır (Şekil 6.4.4) (Şekil 6.4.5).



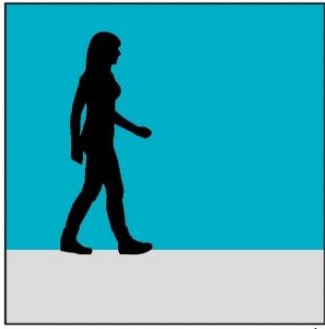
Şekil 6.4.4 : Manzara ve edebiyatın şehre olan övgüsünün okunma hali.



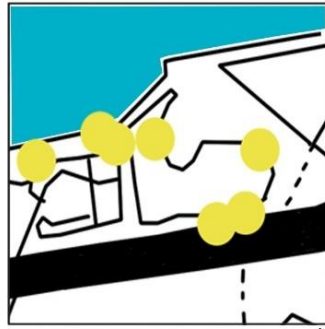
0



0



1



1



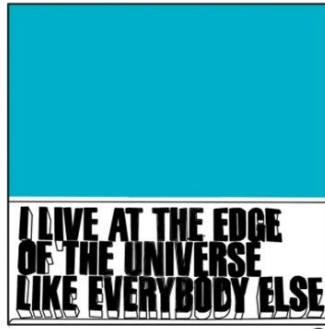
2



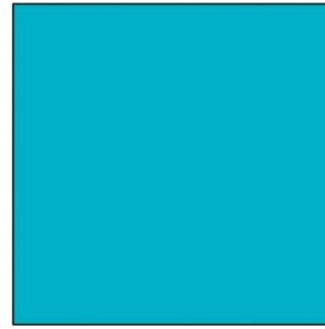
2



3



3



4

Şekil 6.4.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.5 The Cursing Stone and Reiver Pavement: Batıl Anlatı ile Dönüşen Mekanda Tekinsizliğin Okunma Hali

Çalışma, bir proje kapsamında Birleşik Krallık Carlise’da ‘Tullie House Museum’ ile ‘Carlise Castle’ arasında yeni yapılacak olan metro hattını bağlamak ve kültürel bir aks yaratmak için kurgulanmıştır. İngiltere ve İskoçya sınırında yer alan Carlise kentinin çalkantılı tarihine dikkat çekilmek istenen bu çalışmanın odak noktasında “Mother of all Curses” adını taşıyan 14 tonluk monolit bir kaya yer almaktadır. Tasarımın anlatısını, 1525 yılında başpiskoposun soygunculuk ve yağmacılıkla suçlayarak lanetlediği 77 aileden bireylerin ismi ve lanet metninin bir kısmı oluşturmaktadır. (Saccani, 2013) (Şekil 6.5.1).



Şekil 6.5.1 : “Mother of All Curses” taşı ve 80 m’lik aksı oluşturan plan (Url-36).

Çalışmanın diğer kısmı iki istasyonu birbirine bağlayan aks üzerinde, lanetlenmiş ailelerin üyelerinin isimlerinin yer aldığı 80m uzunluğunda taş kaplı döşemedir. Granit kayanın üzerinde küçük bir kısmı yer alan başpiskoposun laneti şu şekilde başlamaktadır: *“Onların başlarını ve başlarındaki saçlarını lanetliyorum; onların yüzlerini, beyinlerini ve beyinlerinin en içindeki düşünceleri lanetliyorum. Ağızlarını, burunlarını, dillerini, dişlerini, alınlarını, dirseklerini, göğüslerini, kalplerini, midelerini, sırtlarını, karınlarını, kollarını, ellerini, ayaklarını ve vücutlarının her bir parçasını, baştan ayağa kadar, öncelerini ve sonralarını, içlerini ve dışlarını lanetliyorum...”* (Saccani, 2013).

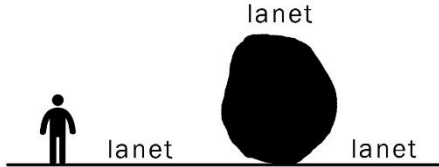
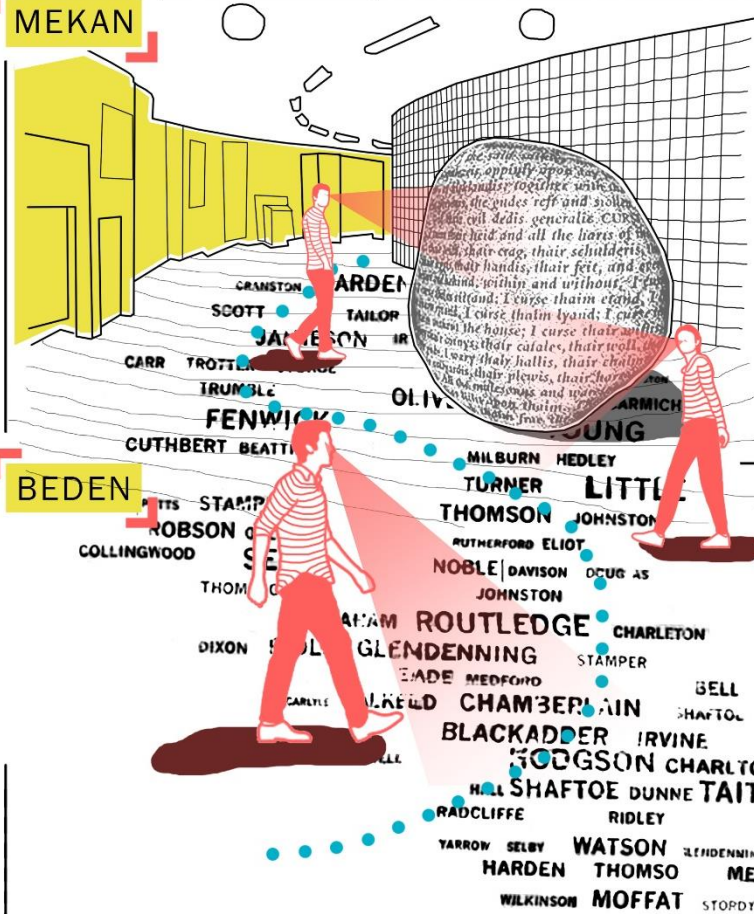
Yerleştirme daha uygulanmadan birçok tartışmaya yol açmış, protestolar yapılmış ve gazetelere manşet olmuştur. Bunun sebebi insanların bazılarının buranın ‘şeytana ibadet etmek için yapılan bir mabed’ olduğunu düşünmeleridir. Hatta “Mother of all

Curses” adını taşıyan taşın üzerinde yazan lanet sebebiyle ağız ve ayak hastalıkları salgınlarının başladığı iddia edilmiştir (Şekil 6.5.2). Ortadan kaldırılması için gösteriler düzenlenmiş, tasarım ekibini arayan ve büyücü olduğunu söyleyen biri tarafından taşın üzerinde laneti kırabileceği kadar yeterli bir alan olup olmadığı sorulmuştur. Tüm bu görüşlere rağmen tasarım yerinden kaldırılmamıştır. Tasarımcı grup yerleştirmelerinin sebep olduğu bu tartışmaları; gerçekten güçlü bir tasarıma ancak güçlü bir anlatıya sahip olunarak ulaşılabileceğinin bir ispatı olarak yorumlamıştır (Url-37).



Şekil 6.5.2 : “Mother of All Curses” ve granit yüzeyine kazınarak yazılmış lanet metni (Url-36).

Tasarımın anlatısının bu denli güçlü bir etkiye sahip olması belki de halk ağzındaki “söz duadır” inanişine paralel olarak; bedduaların, muskaların ve büyülerin oluşturduğu batıl inançlar yardımı ile açıklanabilir. Bir mekana ait mitsel ve dini içerikli anlatıların yerin anlamını kolaylıkla değiştirebildiğini söyleyebiliriz: dilek ağaçları, türbeler, dilek havuzları ya da batı ülkelerinde hikâyelere sıklıkla konu olan perili, hayaletli evler, köşkler gibi. Bu örnekte ise ‘lanet’ mekana sadece sözel bir anlatı, halk ağzında dolaşan bir söylence biçiminde eklenmemiş, “Mother of all Curses” yerleştirmesi ve döşemeye kazılı lanetli ailelerin isimleriyle fiziksel bir boyut kazanmıştır. Bu da anlatının gücünü arttırmıştır. Anlatıyı oluşturan kayanın tek başına biçimsiz bir kütle halindeki duruşu, onu bu dünyaya ait olmayan şeytani ve tekinsiz bir nesneye dönüştürmüştür. Kaya üzerinde kullanılan “Bembo Italic” yazı karakterinin eski el yazmalarındaki yazılara benzeyen karakteri, yazının mitsel anlatısını desteklemektedir. 80 m’lik yol boyunca yerde bulunan ailelerin isimleri ise, teker teker üzerinde dolanan bedenlere bakan binlerce göz haline dönüşmüş, üzerinde yürüyen bedeni sonunda tekinsiz bir ‘lanetli kaya’ya ulaştıran metaforik bir ‘lanetli ölümler mezarlığı’ görevi görmektedir (Şekil 6.5.3) (Şekil 6.5.4).

yüzey kullanımı: kapalı kent mekanında zemin ve tekil nesne	hareket biçimi: başlangıcı ve bitişi belli amaçlı rota	okuma biçimi: farklı yüzeyler üzerinden "görme" ve "okuma"	bakış: yukarı, aşağı, hareketli ve sabit
ANLATI  Geçmişte başpiskoposun kent aileleri için yazdığı lanet metnin farklı bir bağlamda yeniden yorumlanarak kullanılması durumunu içeren anlatı.	MEKAN 	BEDEN 	
YAZI <i>I curse thair thair teith, t air leggis, th</i>			

Şekil 6.5.3 : Batıl anlatı ile dönüşen mekanda tekinsizliğin okunma hali.

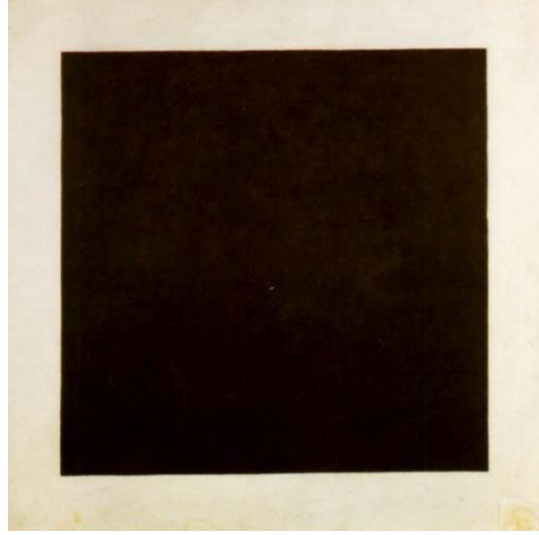
6.6 Mary Boone Gallery: Mekanın Kelimeler Tarafından İşgalinin Okunma Hali

Amerikalı kavramsal/pop art sanatçısı Barbara Kruger, savunduğu fikirleri destekleyen provakatif afiş ve billboard çalışmaları ile tanınmaktadır. Çalışmaları genellikle yaşamın kabalığı ve soğuk vahşeti ile ilgilidir. Sanatçı kompozisyonlarında cümleleri ve insan bedenini kullanım biçimi ile örtük gerçekleri çekinmeden, saldırgan sayılabilecek biçimde açığa çıkarır. Kruger işlerinde genel olarak kırmızı-beyaz-siyah renklerini ve siyah-beyaz insan fotoğraflarını kullanarak, metin-arkaplan-renk-insan bedeninden oluşan, görsel manifestolar üretir. Genellikle cesur ifadelerle yer veren Kruger, “ben, sen, o, biz, siz, onlar” gibi kişi zamirlerini sıklıkla kullanır (Şekil 6.6.1). İşlerindeki metinlerde; cinsiyetçilik, kadın düşmanlığı, kültürel iktidar, tüketim kültürü, birey özgürlüğü gibi konuları tartışırken, kompozisyonlarında kullandığı siyah-beyaz fotoğrafları tartışmakta olduğu fikirleri pazarlayan dergilerden seçer. (Url-38).



Şekil 6.6.1 : “I shop therefore I am” 1987, “Your body is a battleground” 1989 (Url-39).

Rus Konstrüktivistlerinin kompozisyon yaratma biçimini benimseyen sanatçının tasarım yaklaşımını anlayabilmek için ünlü Rus Konstrüktivist Malevich’in işlerine bakılabilir: “Anarşinin rengi siyahtır. Koyu ışınlar bütün diğer renkleri yutar ve her şeyi farklı ve üstün olma özelliklerinden soyutlar. Artık her şey aynıdır. Renksiz bir karanlık.”(Becer, 2016 s.119-120). Malevich’in kusursuz siyah karesi’ni açıklayan bu yorum, Kruger’in işlerindeki renk kullanımına da açıklık getirir (Şekil 6.6.2).



Şekil 6.6.2 : Kazimir Malevich, Black Square 1915. (Url-40).

Kruger'ın işleri, özellikle Aleksandr Rodcheko'nun kompozisyon biçimi ile büyük benzerlik göstermektedir (Şekil 6.6.3). “Rus konstrüktivizminin kurucularından olan Rodchenko, temsili sanatı bir yana bırakarak devrim için oluşturduğu soyut görsel dağarcıktan kolektif bir ses meydana getirmiştir.” (Armstrong, 2018, s.52). Rodchenko'nun kompozisyonlarında kullandığı bu görsel dağarcık (kırmızı-siyah ve beyazdan oluşan renk paleti, siyah-beyaz beden resimleri, tırnaksız ve kalın yazı karakterleri) Kruger'ın işlerinde de rahatlıkla seçilebilmektedir. Kompozisyonlarında bedenin baskın bir öge olması ve kullanım biçimindeki çarpıcılık ise yine konstrüktivistlerin “yeni bir düzen” getirme çabası ve “bu yeni düzeni kendi bedenleriniz ile gerçekleştirin!” mesajıdır. (Bloomer ve Moore, 1997, s.65).



Şekil 6.6.3 : “Books (Please)! In All Branches of Knowledge”, Aleksandr Rodchenko, 1924, (Url-41).

Kruger mimarlık ve mekan kavramı ile de ilgili bir sanatçıdır. Çalışmalarında onu harekete geçiren asıl şeylerin; mekanların kurulumu, görsel zevki ve mimarlığın gece ve gündüzleri inşa edebilme gücü olduğunu söylemiştir. Sanatının ilk yıllarında daha çok iki boyutlu çalışmalar yapan Kruger 1991 yılında Mary Bloom Galery’de yaptığı yere özgü (*site-specific*) ilk yerleştirmesi ile birlikte sanatında farklı bir döneme girmiştir (Url-42). Kışkırtıcı, sert ve dikkat çekici renk ve yazı karakterleri kullanan Kruger bu işinde kelimeleri, kendi söylemini net bir şekilde yansıtan ve vahşi sayılabilecek bir kompozisyon ile tüm mekana yaymış, adeta mekanı kelimeler yardımı ile işgal etmiş durumdadır. Metne tavandan, duvara oradan da döşemeye doğru hareketliymiş izlenimi vererek ve mekandaki bedeni kırmızı bir arka planda, beyaz koyu harflerin yağdığı bir harf sağanağının içine alıyormuş gibi görünür (Şekil 6.6.4). Mekanın yüzeylerinden gelen bu akış ile birlikte, sabit mekan algısı yıkılır; metnin içinde metin ile birlikte beden adeta yeniden konumlanır. Yazı, bizi uzamsal olarak da sürüklerken metnin anlatısı aynı etkiyi zihinsel olarak sürdürmektedir: *“Altında görünen her şey şimdi seninle konuşuyor. Sağır gibi görünen her şey seni duyuyor. Aptal gibi görünen her şey senin aklında ne olduğunu biliyor. Körmüş gibi görünen her şey senin aracılığıyla görüyor. Sessiz gibi görünen her şey kelimeleri ağzından içeri sokuyor.”*



Şekil 6.6.4: Mary Bloom Galery’de Kruger’e (1991) ait ‘yere özgü’ yerleştirme (Url-43).

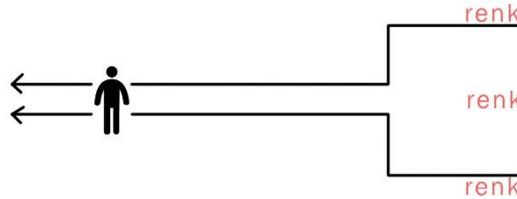
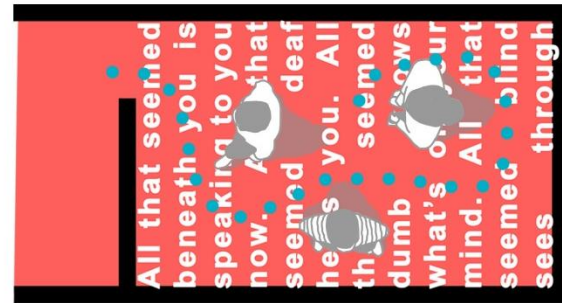
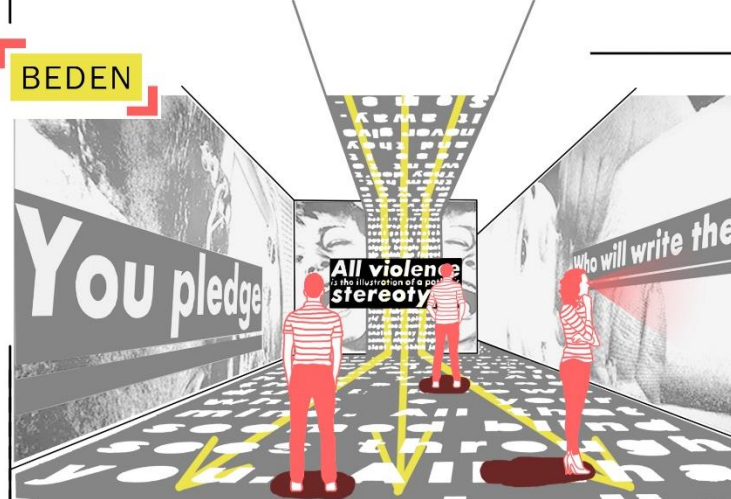
Metnin önünde bakış hizasında bulunan siyah-beyaz, çılgılık atan çocuk görseli, simetrik olarak yerleştirilmiştir ve siyah zemin üzerinde beyaz harfler ile şu yazı okunmaktadır *“Tüm şiddet zavallı bir klişenin resmidir.”* Beden yazının karşısında durup onu bir yerden okumaya başladığında mekanı tamamen kaplayan kompozisyonun ruhu da bilinçaltına işlemeye devam eder. Galeri mekanının arkasında kalan yüzeylerde ise daha sansasyonel bir imaj yer alır. Amerikan toplumunun muhafazakâr değerlerine karşı bir meydan okuma niteliğinde olan metinde *“Seni iğrendirmek bizim için bir zevk”* yazarken, metin bir haç üzerinde, gaz maskesi takmış çıplak bir kadın bedeni üzerinde konumlanır.

Metnin fiziksel yapısı ile anlam kazanan bu uzamsal sürüklenme, anlatı ile birlikte bir gözetlenme hissiyatına dönüşür. Mekanın tüm yüzeyleri bedene mesajı aktarabilmek adına hareket ediyor gibi görünmektedir. Bu halde kelimelerin nişan aldığı bir nesne konumunda olan beden, üzerine akan kelime sağanağı içinde uzamsal olarak kendi konumunu kaybeder. Giderek etrafını kaplayan ‘yazı-mekan’ın kendisi de artık bir bedene sahiptir ve asıl bedeni nesneleştirerek, onu pasif duruma getirerek adeta yerine sabitler. Her şeyi bilen, her şeyi gören, duyan ve beden istemese de bu hale bedeni de dahil eden vahşi bir havaya sahiptir. Bu hal yazının, özellikle de duvara yazılan yazının; bağırın, gözetleyen, işgal eden, kendini okutmak için baskı kuran saldırgan, düşmanca yapısı ile doğrudan ilişkilidir (Şekil 6.6.5).

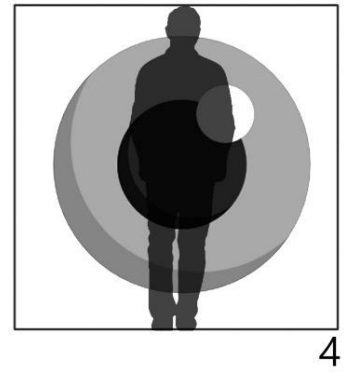
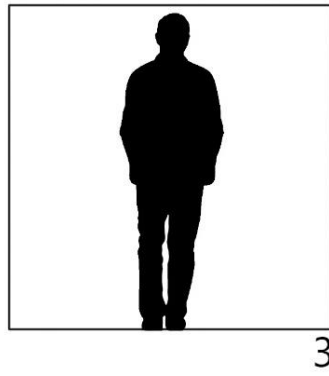
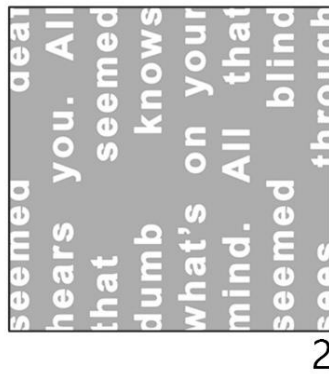
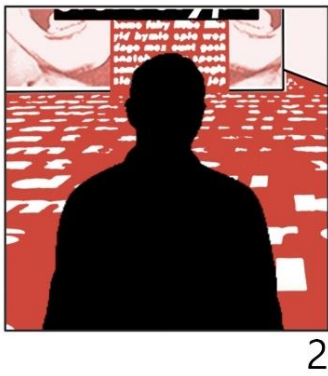
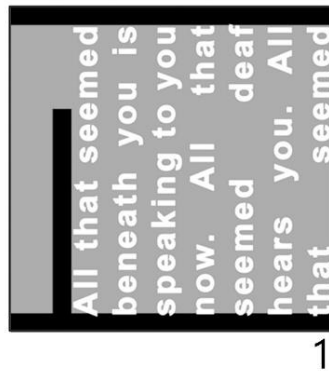
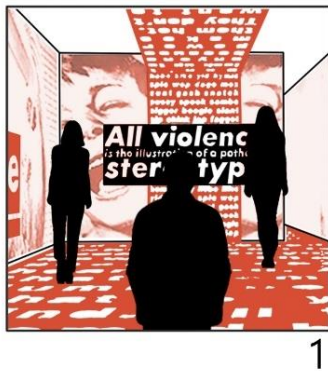
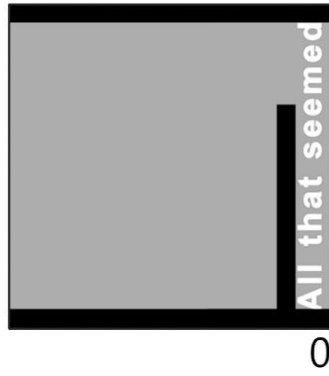
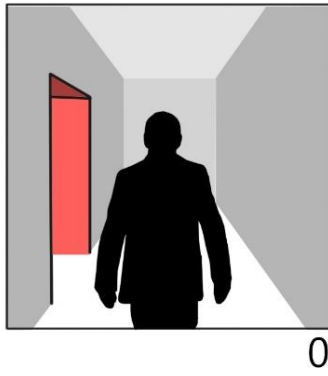


Şekil 6.6.5: Kruger işlerinde göz imgesini de sıklıkla kullanır (Url-44).

Kruger yazıyı, rengi, anlatıyı ve mekan kurulumunu, yoğun ve saf bir beden deneyimine dönüştürmüştür. Metnin ritminin fiziksel ve zihinsel olarak, yerleştirmenin kurulumu ile birebir örtüşmesi, bu örnekte fiziki mekan deneyimini adeta yok ederek, tamamen bedensel bir okuma deneyimine büründürmüştür (Şekil 6.6.6) (Şekil 6.6.7).

yüzey kullanımı: kapalı mekanda tavan, zemin, duvar	hareket biçimi: belirli bakış noktaları ve kısıtlı dolanım	okuma biçimi: metin olarak "okuma"	bakış: yukarı, aşağı, hareketli
ANLATI	 Hem bedeni hem de zihni rahatsız ederek, baskılamaya çalışan, tüm yüzeylerden akan manifesto biçiminde çarpıcı anlatı.	MEKAN	
YAZI		BEDEN	

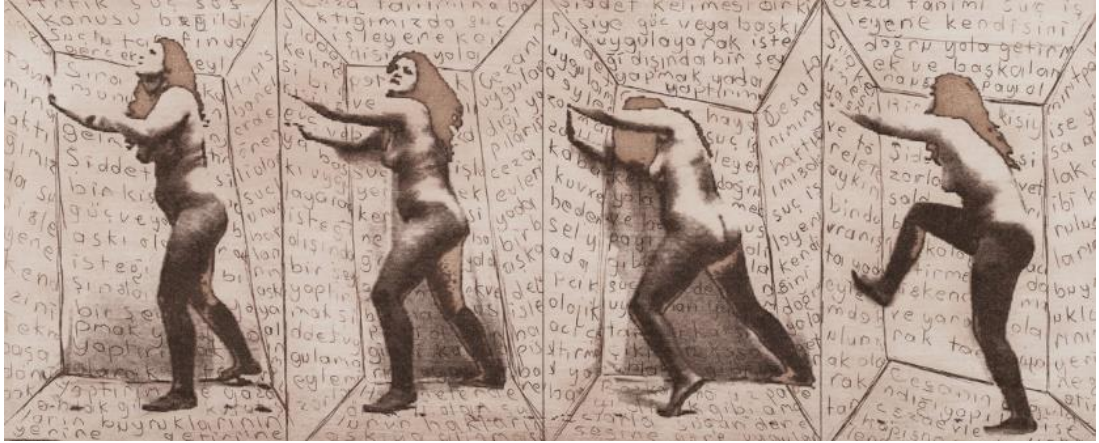
Şekil 6.6.6 : Mekanın kelimeler tarafından işgalinin okunma hali.



Şekil 6.6.7 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.7 Dışarıda Çok Kötülük Var: Mahrem Mekanda Kişisel Düşüncelerin Okunma Hali

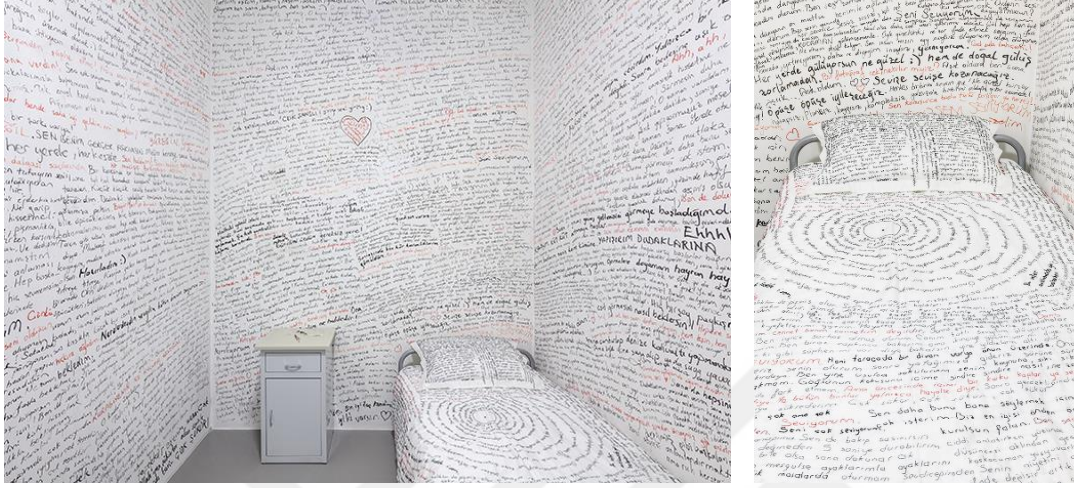
"Kaf Dağının Ardında" sergisinin bir bölümünü oluşturan "Dışarıda Çok Kötülük Var" adlı iş, sanatçı Canan tarafından kendi el yazısı kullanılarak oluşturulmuştur. Barthes'a göre "Elde yazılmış yazı, insani ve duygusal değerleri mitik bir şekilde taşımaya devam etmekte; iletişime tutku katmaktadır çünkü bedenimizin ta kendisidir." (Barthes, 2007, s.60). İşlerinde beden olarak kendi görüntüsünü kullanan sanatçı bu sebeple kendi öznel dünyasını da izleyiciye açmış gibidir (Şekil 6.7.1). Bu bağlamda sanatçının genel yaklaşımından bahsedecek olursak; baskı, düş, cesaret, korku, mücadele gibi kavramları kadınlık olgusu ve kadın bedeni üzerinden incelediğini söyleyebiliriz.



Şekil 6.7.1 : Sanatçının beden-mekan ve yazı ile kurduğu ilişki “*Şeffaf Karakol*” işinde de görülebilmektedir (1998) (Url-45).

Üç katta ve genel olarak bölümler birbirinden ayrılmadan açık bir kurulumla planlanmış olan “Kaf Dağının Ardında” sergisinde “Dışarıda Çok Kötülük Var” işinin diğer işlerden ayrılarak bir oda içinde konumlanmasının birden fazla anlamı vardır. Sanatçı bu işinde, tüm yüzeyleri beyaza boyalı bir galeri mekanını; gizli, müstehcen belki de biraz saplantılı bir aşkın güncesine dönüştürür. Kimi zaman “*Seni Seviyorum*” şeklinde ilan ettiği aşkını, kimi zaman argo ve bir bakıma arabesk bir duygu yoğunluğu içinde duvarlara kendi el yazısı ile yazar. Odadaki tek mobilya olan tek kişilik yatak, bu tek kişilik saplantılı tutkunun odak noktasıdır. Yatağın üzerine bu kez nakış ile işlenmiş bir el yazısı neversimin ortasında spiralleşerek son bulur. El yazısının doğasından gelen organik ve dalgalı hareket; pürüzsüz, öklidyen ve köşeli galeri

mekanının kusursuzluğu ile çakıştırılmıştır. Duyguların yoğunlaştığı yerde cümleler daha koyu ve kalın yazılırken, bazı cümleler ise kırmızı ile yazılmıştır. Mekan ve mobilya yüzeylerine yazılan yazılardaki tutkunun cinsel bir arzu taşıyor oluşu, mekan olarak yatak odası ve mobilya olarak da yatak üzerinde yoğunlaşan bir anlatının kurulmasına sebep olmuştur (Şekil 6.7.2).



Şekil 6.7.2 : Yatak odası, mahremiyet ve el yazısı (Url-45).

Mekânı deneyimleyen bedenin biraz çekinerek belki de gözlerini kaçırarak bir rahatsızlık içinde okumasına sebep olan şey; öznel dünyanın yoğunluğu ve mekândan fişkıran cümlelerin okunmak için apaçık ortada oluşlarıdır. Saklanması gereken mahrem düşünceler, mekan yüzeyleri sayesinde bedenin önünde durmaktadır.

Sanatçı işi ile ilgili verdiği bir röportaja şu soruyu cevaplar:

N.S: “Dışarıda Çok Kötülük Var” işinizdeki cümleler çok dürtüsel ve tutkulu. Ancak onları dikmek sabır ve emek istiyor. Bu bir karşıtlık mı?

C.: Tutku da çok zaman isteyen ve zamanla büyüyen bir şey değil midir? İnsan bir anda tutkuya kapılmaz. Duygular öyledir. Birisini görürsünüz. Hoşlanırsınız. Ama tutku zamanla, sabırla, üzerinde düşündükçe, tanıdıkça büyüyen bir şeydir. Dolayısıyla bence bir tezat yok (Url-46).

Bu cevaptan çıkarılabileceği üzere, çalışma birikimli ilerleyen bir ruh halinin mekansal bir yansıması olarak yorumlanabilir. İşin üretilme süreci ve duyguların gelişimi birbirine paralel bir biçimde gelişerek mekanın uzamını genişletip mekana bir zamansallık eklerler. Yine aynı röportajda Canan, işinin fazla kişisel olmayıp kolektif bir bilinçaltını ortaya çıkardığından ve herkesi temsilen bir duyguyu mekana yansıttığından bahseder.

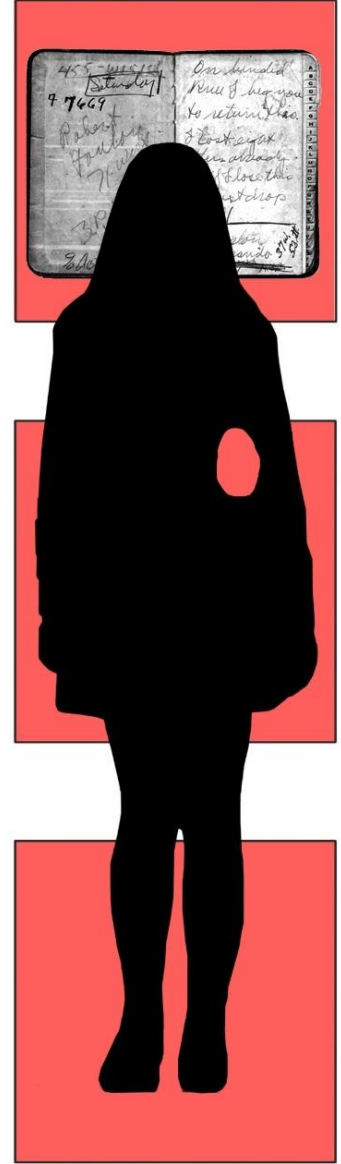
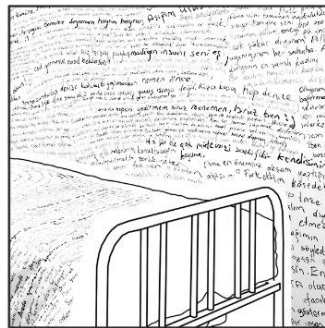
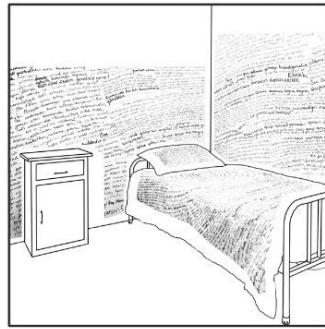
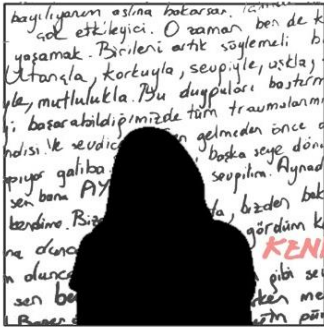
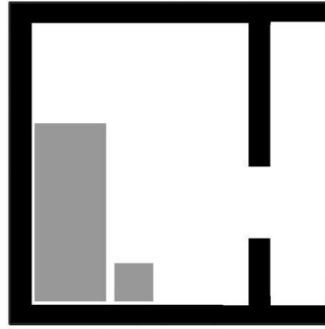
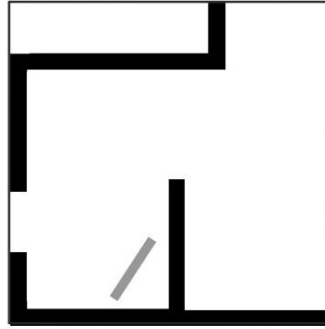
Duvarların el yazısı ile kaplı olması halinde bir tekinsizlik durumu hâkimdir. Bu durum, bir deliliği, saplantıyı günce gibi gizli sayfalardan keşfetmenin verdiği heyecandan farklı olarak rahatsız edici bir zihinselliğe sahiptir. Buna sebep, hastalıklı bir ruh haline ait olan yazının mekana hükmederek bizi gözetlemesidir. Hastalıklı düşünceler böylece vücut kazanıp, somutlaşır ve bizi ele geçirebilecek bir bedene bir ‘göz’e dönüşür.

Bu işte görülen, saplantı-aşk-delilik bağlantısı çok uzun yıllar boyunca özellikle de sinema sektöründe tekinsiz bir korku atmosferi yaratabilmek adına benzer bir şekilde; saplantı-zekâ-delilik, saplantı-şeytanilik-delilik bağlantıları kurularak defalarca işlenmiştir. Bir karakterin tuhaf hesaplamaları, anlamsız kelimeleri, şifreleri, dini sembolleri vb. bulunduğu mekana rastgele karalaması veya tek bir kelimeyi-cümleyi defalarca tekrarlayarak takıntılı bir biçimde duvarlara, aynalara, mobilyalara yazması, karanlık bir atmosfer yaratmak için kullanılmış ve çoğunlukla zihinsel bir rahatsızlığın temsili olarak görülmüştür. Sayfalarda, gizli defterlerde ve defter kapaklarının altında saklı kalması gereken hastalıklı düşünceler, duvarlara taşıp apaçık ortada olduklarında tekinsizlik hissi de ortaya çıkmış olur; ya da bir kelimenin yazımındaki belirgin yanlışlık korku atmosferinin oluşturulmasına katkı sağlar (Şekil 6.7.3).



Şekil 6.7.3 : The Number 23 (2007), The Shining (1980) filmlerinde mekanda tekinsizlik ve korku atmosferi yaratmak için kullanılan yazılar (Url-47) (Url-48).

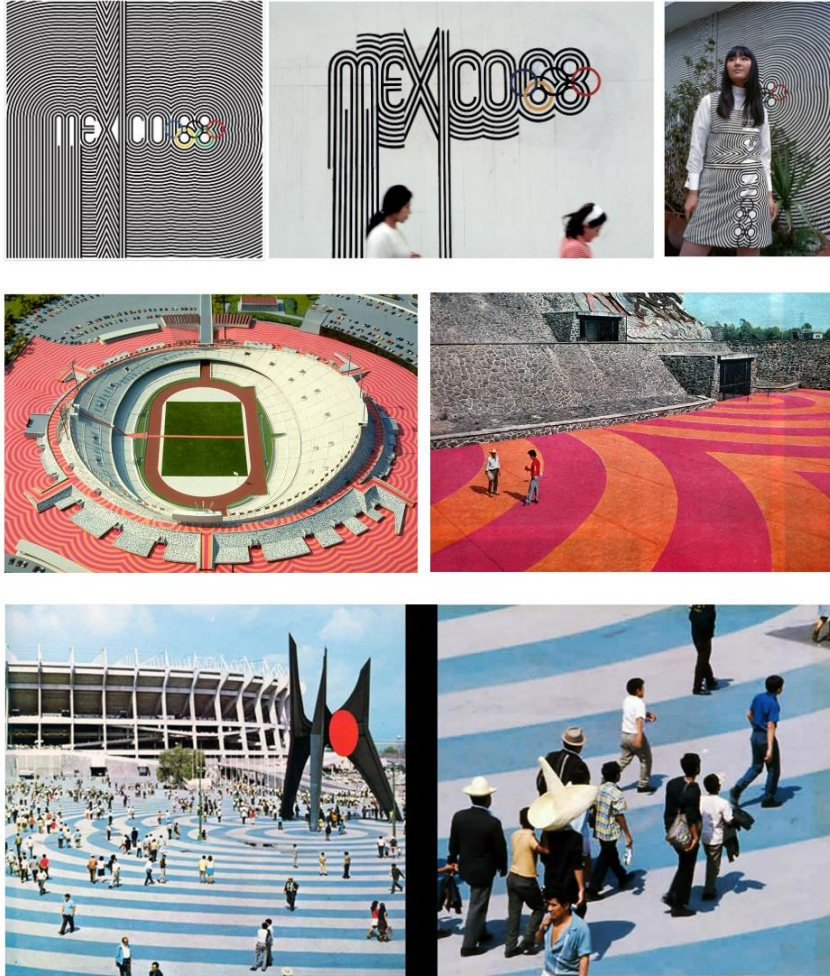
Bu bağlamda incelendiğinde bir ‘yazı-mekan’ olarak “Dışarıda Çok Kötülük Var” işi; bedeni, fiziksel olarak dalgalanan özensiz el yazısı ile kaplı, bir başkasına ait mahrem düşüncelerin duvarlarda apaçık okunduğu, mahrem bir mekana sokarak tekinsiz bir bulantı hissini açığa çıkarmakta ve onu deneyimleyen bedene belirsiz bir tedirginlik hali yaşatmaktadır (Şekil 6.7.4) (Şekil 6.7.5).



Şekil 6.7.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.8 Museum Boijmans Van Beuningen: Kurumsal Kimliğin Optik bir Yanılsama İçerisinde Mekansal Olarak Okunma Hali

Museum Boijman Hollanda'daki en eski müzelerden biridir. 1849'da avukat Boijman'ın Rotterdam şehrine bıraktığı sanat koleksiyonunu 1958'de bünyesine toplaması ile birlikte bu ismi almıştır. Resim, heykel ve gündelik nesnelerden oluşan bir koleksiyona ev sahipliği yapmakta olan müze aynı zamanda baskı ve çizim koleksiyonu ile dünyadaki en iyi müzelerden biridir (Url-49) . Frank Gehry tarafından mimari-tipografik birlikteliğini içeren bir anlayış ile tasarlanıp müze içerisine yerleştirilen logo referans alınarak, 2003 yılında yeni bir görsel kimlik çalışması yapılması planlanmıştır (Heller ve Ilıc, 2013). İlhamını 1968 Meksika Olimpiyatları'nın logodan, postere, kiosklardan, totemlere, mekanlara hatta kıyafetlere ve şapkalara kadar yayılan bütüncül görsel dilinden almıştır (Şekil 6.8.1).



Şekil 6.8.1 : Meksika Olimpiyatlarında, mekana yayılan görsel kimlik çalışması (Url-50).

Logodan ilham alınarak, yazı karakterinin etrafını çevreleyip onu oluşturan 3 ayrı renkte çizgi eklenmiştir. Camgöbeği, gri ve magenta üçlüsünden oluşan ana renk yelpazesi müzenin üç bileşenine atıfta bulunmaktadır (Url-51). Bu işlevler; çağdaş sanat ve tasarım müzesi, eğitim olanakları ile bir bilgi merkezi, sanat tasarım faaliyetleri için bir forum şeklinde sıralanır.

Tasarım anlayışı olarak açıkça yazılı bir anlatıyı bedene sunmasa da bir kurum olarak müze kimliğini, müzenin fiziksel yapısında ve yürüttüğü tüm faaliyetlerde yansıtmaktadır. Bunu başarabilmesi ise müze için tasarlanan logoda yer alan çizgilerin müzenin içeriğine de aktarılabilir bir potansiyeli barındırıyor olmasıdır. Çizgilerin, su yüzeyindeki dalga hareketini anımsatması onu bir ritim olarak da tanımlar. Bu grafik stil müzenin kimliğini ifade etmede, her zaman için yazıya ve kelimelere ihtiyaç duyulmamasını sağlamıştır. Her sergi ve etkinlik için çeşitlenip farklılaşan; kalınlaşan, incelen, uzayıp, kısalan ve renklenmiş çizgiler yaratılmıştır. Tasarlanan grafik dilin geniş olanakları, 300’den fazla sergiye davet ve afişi içeren 10 yıllık bir iletişim programını oluşturmuştur (Url-52).

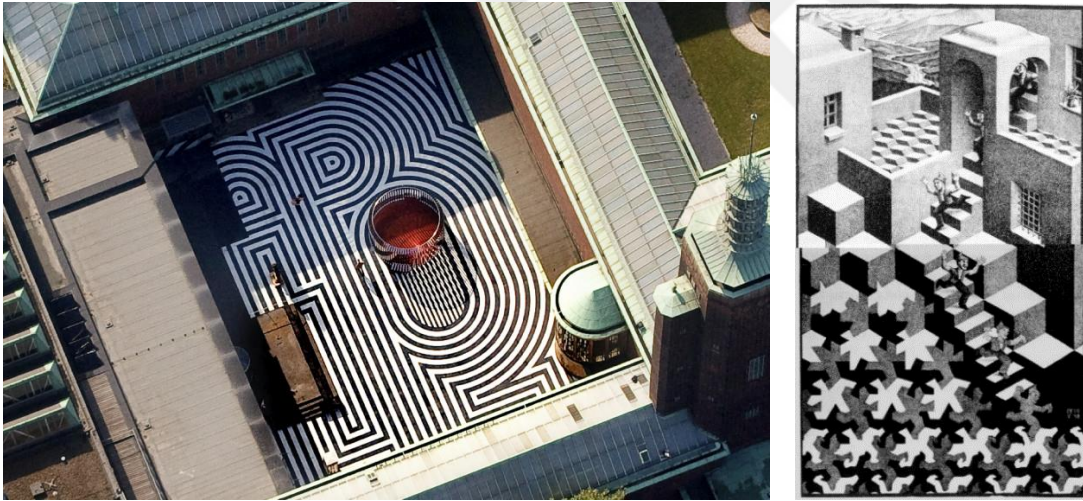
Müzenin kimliği sabit kalırken, ürünleri (sergi nesneleri ve faaliyetler) sürekli olarak değişmektedir. Bu yüzden oluşturulan kimlik çalışmasında bu halin izleri görülür. Değişmeyen bir kimlik, metne ihtiyaç duymayan ‘mekansal bir dil’ ve sürekli değişkenlik gösteren olaylara karşı çeşitli varyasyonlara sahip pek çok ‘okuma hali’ni içerir (Şekil 6.8.2).



Şekil 6.8.2 : Museum Boijman’ın kurumsal kimliğinin bir iletişim programına dönüşümü (Url-52).

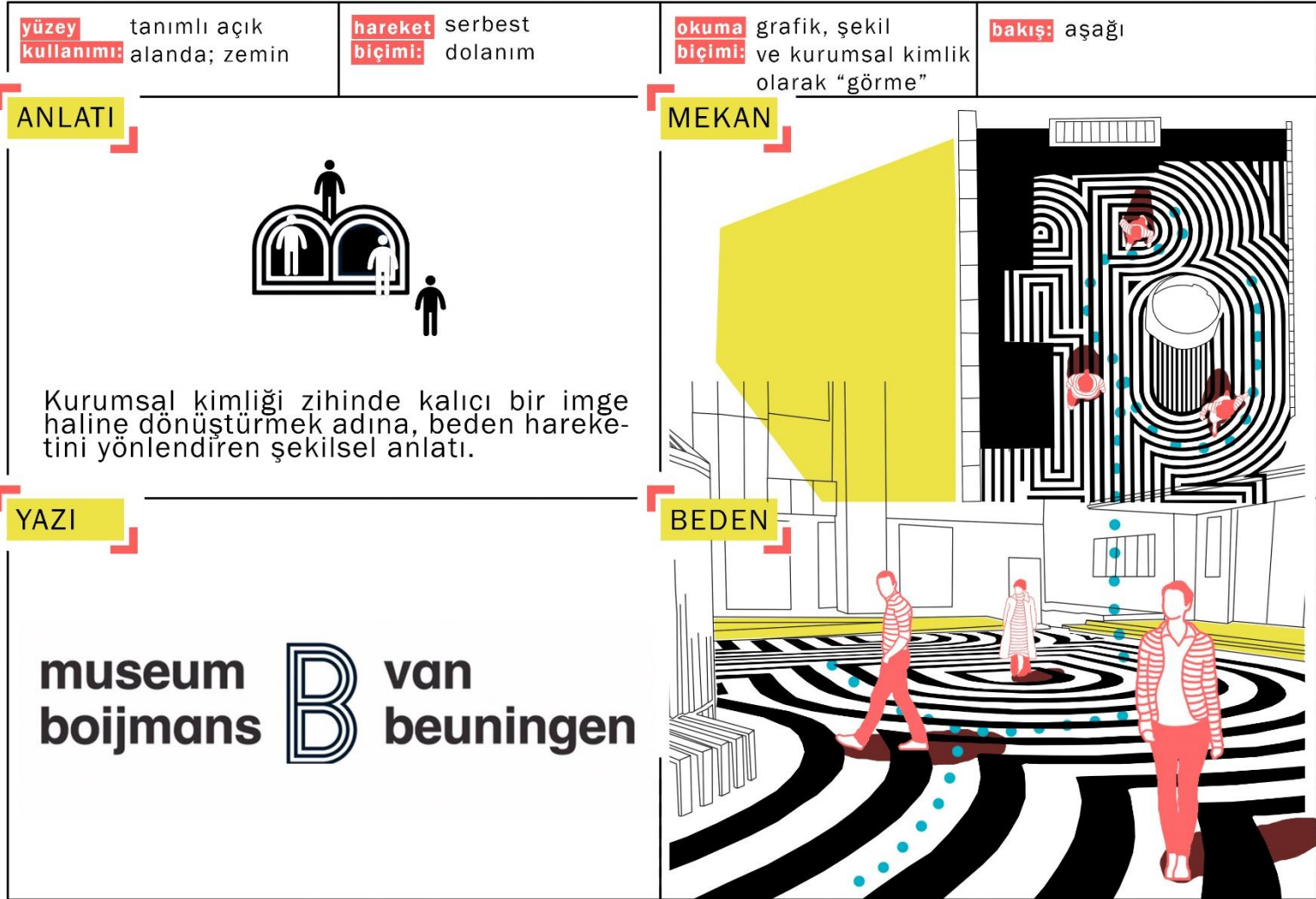
Müzenin görsel kimlik açısından başarılı olan bu bütüncül yapısı, müze mekanında da fiziksel olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzenin avlusu için tasarlanan grafik çalışma, müzenin kimliğini oluşturan harflerin fiziksel sınırlara ve eklentilere (bina köşeleri, merdiven ve avlunun ortasındaki pavilyon gibi) göre dağılıp şekillenmesi ile oluşmaktadır. Suyun yüzeyine dokunan cisimlerin yarattığına benzer bir yayılma hareketi göstermektedir.

Zemindeki bu grafik kompozisyon burada ‘okuma hali’nden çıkarak daha çok Michelangelo’nun Campidoglio Meydanı’ndaki gibi grafiksel bir beden deneyimine dönüşmüştür. M.S. Escher’kine benzer optik yanılsamalar yaratarak beden algısını şaşırtıp, fiziksel mekanı genişleten bir yanılsama yaratmıştır. Daha küçük ölçekte (müze logosu) okunarak kavranan yazı tipi hatırlanarak, farklı bir ölçekte bedensel olarak deneyimlenebilir hale gelmiştir. Tek odak noktalı (bakışlı) ‘yazı-mekan’ların bütüncül mekan algısını nasıl kurdukları böylelikle açıklanabilir. Optik yanılsamalar bakış hattını silikleştirip bedeni mekana dahil eder (Şekil 6.8.3).



Şekil 6.8.3 : Müzenin meydanında kurumsal kimliği oluşturan yazının Escher’in çalışmalarına benzer bir biçimde yarattığı optik yanılsama (Url-52) (Url-53).

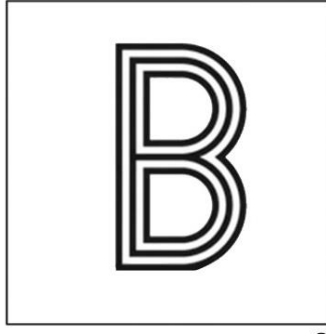
Bu örneği, anlatısı öyküsel açıdan daha zayıf bir ‘yazı-mekan’ olarak nitelendirebiliriz. Metin olarak bedene aktardığı şey; grafiksel açıdan bütüncül bir okuma deneyimi ve kuruma ait kalıcı bir bellek tasarımıdır. Yazı böylelikle mekanda sadece edebi bir metni aktaracak sanatsal okuma hallerinin dışında, pragmatist fakat bütüncül bir yazı-mekan-anlatı deneyimi ile yine de ‘yazı-mekan’lara dönüşebilmektedir (Şekil 6.8.4) (Şekil 6.8.5).



Şekil 6.8.4 : Kurumsal kimliğin optik bir yanılsama içerisinde mekansal olarak okunma hali.



0



0



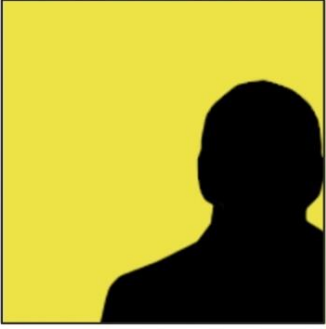
1



1



1



2



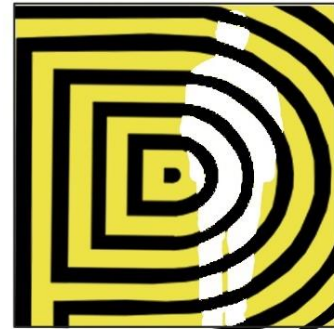
2



3



3



4

Şekil 6.8.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.9 The Written Garden: Işık ve Gölge ile birlikte Doğada Meditatif Okunma Hali

“The Written Garden” Berlin’in Dünya Bahçeleri adlı parkının rekreasyon alanlarından biri ve parkın merkezinde konumlanmış, tamamı harflerden oluşan bir strüktürdür. Yapı Hristiyan ve batı kültürüne ait 60 satırdan oluşturulmuştur. Eski Ahit’ten doğum ve ölüm arasında geçen süreci, yakın tarihimize gelecek biçimde hem anlatısal hem de tarihsel açıdan kronolojik bir biçimde ele alır. Metin Yunan ve Kiril alfabesi olmak üzere 13 farklı dili içerir bu da dini anlatının evrensel olduğu düşüncesini vurgular (Heller ve Ilıc, 2013) (Şekil 6.9.1).



Şekil 6.9.1 : “The Written Garden” dışarıdan ve içeriden görüntüler (Url-54).

Bir meditasyon bahçesi olarak planlanan bu kısımda harflerin kesintisiz bir biçimde devam eden dolu-boş yapısı gün ışığının etkisiyle zeminde de bir gölge olarak devam etmektedir. Işık harflerin arasından süzülerek zemine yansımaları, mekandaki dingin meditasyon halini desteklemektedir. Mesajın yere düşen gölgeleri arasında gezinen

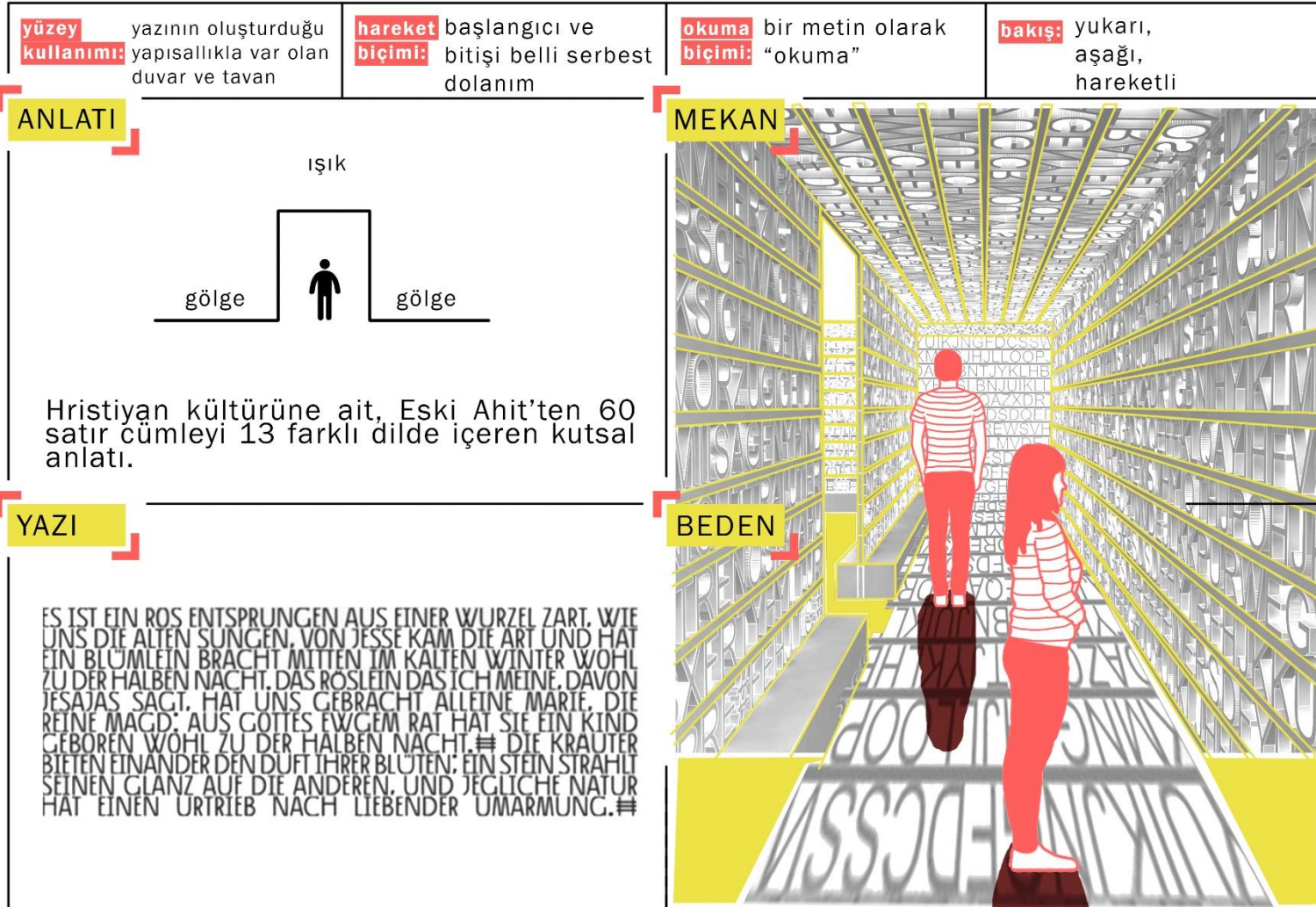
beden, elle tutulamaz gölgelerde mesajın ilahiliğini deneyimler. Strüktürün tamamının cümlelerden oluşması ve bedenin içinden geçebileceği bir çardak şeklinde planlanması, bakış ufkunu çevreler. Yazıların üzerine mistik bir biçimde örtüldüğü beden, okuduğu metnin bambaşka bir formu ile karşılaşır. Bu durum ilahi bir biçimde yorumlanmak istendiğinde; strüktürü oluşturan fiziksel harfler anlatının bedenini oluştururken, harflerin yere düşen gölgelerinin ise anlatının ruhunu oluşturduğunu söyleyebiliriz (Şekil 6.9.2).



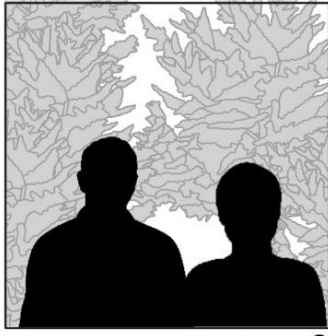
Şekil 6.9.2 : Mekan içinde ışık ve gölge sayesinde var olan ruhani atmosfer (Url-55).

Metaforik bir benzetme olmanın dışında bu çalışmada, ‘yazı-mekan’ın anlatısını desteklemede ve onun ruhunu oluşturmadaki en büyük etmen ışık ve gölgedir. Pallasmaa (2016) ya göre “Gölge ışık altındaki nesneye şekil verir. Ayrıca fantezilerin ve düşlerin kaynaklandığı alana malzeme sağlar.” (Pallasmaa, 2016, s.59). Gölge; düşü, duyguyu, mistisizmi beraberinde getirir. Mabetlerde ışık ve gölge oyunları oluşturacak değişik boyutta pek çok pencerenin ve vitrayın kullanımı, bir yerin ruhaniliğinin ışık ve gölge ile doğrudan ilişkili olduğunun kanıtıdır.

Bu çalışmada anlatıya etki eden bir başka etmen de, çevre, ağaçlar ve gökyüzünün halen strüktürün boşluklarından görünerek, ona sakin bir arka plan yaratmasıdır. Yazı doluluk boşluklarıyla kendi kendini taşıyabilir bir strüktür ve bu strüktürün de içinden geçen bedeni saran, gölgelerin dans ettiği, ağaçların arasında geçilecek bir ‘ruhani bir yol’ dur adeta. Okuyarak, izleyerek, yürüyüp geçerek sembolik bir dini arınma ve ibadet etkisi gösterdiği düşünülebilir (Şekil 6.9.3) (Şekil 6.9.4).



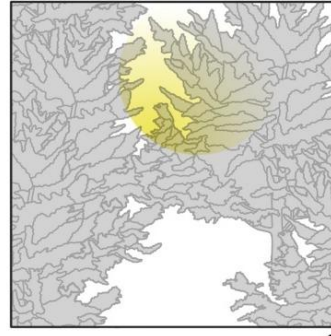
Şekil 6.9.3 : Işık ve gölge ile birlikte doğada meditatif okunma hali.



0



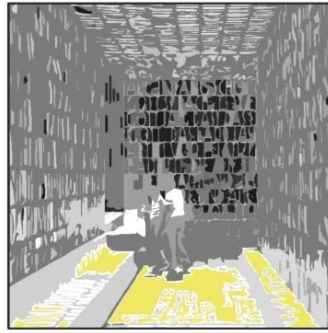
0



1



1



1



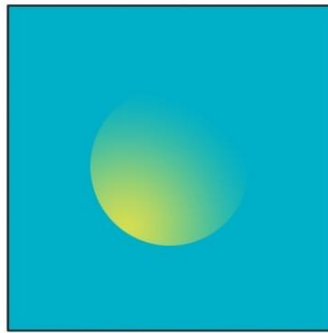
2



2



3



3

Şekil 6.9.4 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.

6.10 In The End Is The Word: Yazının Mekana Akışıyla birlikte Sürüklenerek Okunma Hali

15. İstanbul Tasarım Bienalinde de “The Fourthseal – He is to no purpose and he wants to die for the second time” işi ile yer alan sanatçı Tsang Kin-Wah’ın ilk çalışmaları daha çok yazılı metinler ile birleştirdiği dekoratif figürlerden oluşan, galeri mekanının duvarların, tavanını, döşemesini kaplayan duvar kâğıtları biçimindedir. İlk bakışta basit çiçek desenleriymiş gibi görünen bu figürler, yakından bakıldıklarında sanatçının kendi yazdığı ve başka yazarlardan alıntılandığı metinlerden oluştuğu seçilebilmektedir (Şekil 6.10.1). Bu işlerinden sonra video, multimedya ortamlarında çalışmaya başlayan sanatçı; metin (biçimsel olarak yazı), görünüm ve içerik (anlatı) arasındaki çelişkiden sıklıkla beslenmiştir. Çalışmalarında anlatı olarak daha çok; kimlik politikalarından, kültürel çatışmalara uzanan geniş kapsamlı güncel siyasi olaylara yer vermektedir.



Şekil 6.10.1: “Let Us Build And Launch A Blue Rocket To His Heaven”, (2009) (Url-56).

İncelenecek olan “In The End Is The Word” video yerleştirmesinde hareketli görüntüler, metin ve ortam sesleri birleştirilerek kullanılmaktadır. Aynı zamanda hem iki hem de üçüncü boyutta hareket eden çalışmada, duvarda başlayan görüntü taşarak mekanın zeminine dökülmektedir. Anlatı, hem Çin hem de Japonya’nın hak iddia ettiği Tayvan’ın kuzeydoğusunda bir takımada olan Diaoyu Adaları’nın yakınlarında, sakin bir deniz manzarası ve ilerde kayaları gösteren siyah beyaz bir görüntü ve derinden gelen bir uğultu ile başlar. Bir süre ekranda değişen tek şey suyun akış biçimi olurken, sonraları tanımlanamayan tekneler ve büyük savaş gemileri kadrāja girmeye başlar. Kompozisyon yavaş yavaş kalabalıklaşmaya ve hızlanmaya başladığında savaş patlak

verir, müzik giderek yükselip, tizleşir. Savaş iyice hararetlendiği ve her yerden siyah-beyaz dumanların yükseldiği bir anda ufuk çizgisinden, deniz yüzeyine paralel bir biçimde; ilk bakışta çizgi gibi algılanan fakat ekran önünde duran bedene doğru hızla hareket ederek, bir perspektif içinde büyüdüğü için bunların yazı olduğu seçilir. (Şekil 6.10.2).

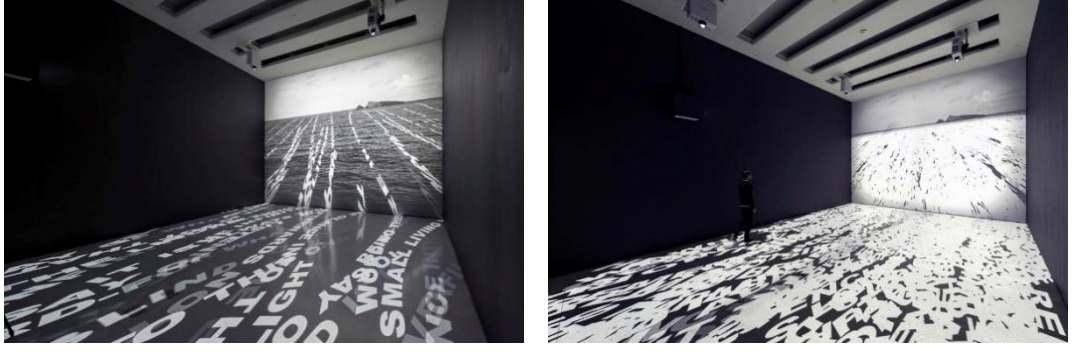


Şekil 6.10.2: Video görselden mekana akan yazılar (Url-56).

“Bu oldu. Sonra olan oldu. Orada ani bir hareket. Ani bir hareket yok oldu. Bir şeye sahip olmak için. Hiçbir şeye sahip olmamak için. Hiçbir şeyden önce. Hiçbir şeyden sonra. Dünya neden orada? Ve sen neden oradasın? Bu kendine sorman gereken bir şey. Orada dünyada olmak. Var olmanın içinde unutulmuş. Zincirlenmiş, terk edilmiş, ve tekrar tekrar. Doldurulmuş, tıka basa doldurulmuş ve boşaltılmış. Geçmişe bakarak. Kör hissediyorsun. Etrafı dinleyerek. Tuhaflığı duyuyorsun. Tarihsel bir uygulama. Ve süren bir proje. Buradan başlayan ve buradan yayılan bir proje. Bütün bunlar basit. Olduğu kadar basit. Ortak bir geleceğin ufku. Ortak bir geleceğin ufkuna doğru bir yürüyüş. Bu onun sonu. Bu onun üretken yaşamının sonu. Bu neyse o. Bu neyse olduğu şey değil. En azından orada mümkün bir dünya var. Her şey ya da hiçbir şey...” (Wah, 2016, Türkçe Çev. Ö. Öztürk).

Yazı, mekana doğru hızla akarken, atladığında ekrandaki yazı yoğunluğu fazlalaşır ve en sonunda manzarayı tamamen siler. Birden farklı bir boyuta geçen metin, odanın ilerisine doğru akmaya devam ederken, beden de aynı akıntı ile birlikte sürükleniyormuş hissine kapılır (Şekil 6.10.3). Metin ekrandaki her şeyi ve hatta mekanı da yutup, sadece bir akışa dönüştürür. Eserin adının bir tür tekrarı olan bu çalışma, sembolik olarak da tarihin yaratım sürecini canlandırır. “Bir olayın fiziksel

deneyimi sona erdiğinde ve hafızadan da silinmeye başladığında, anlatılar geçmişini yaratmak, yaymak ve tartışmak için geriye son kalan şeylerdir.” (Url-57).

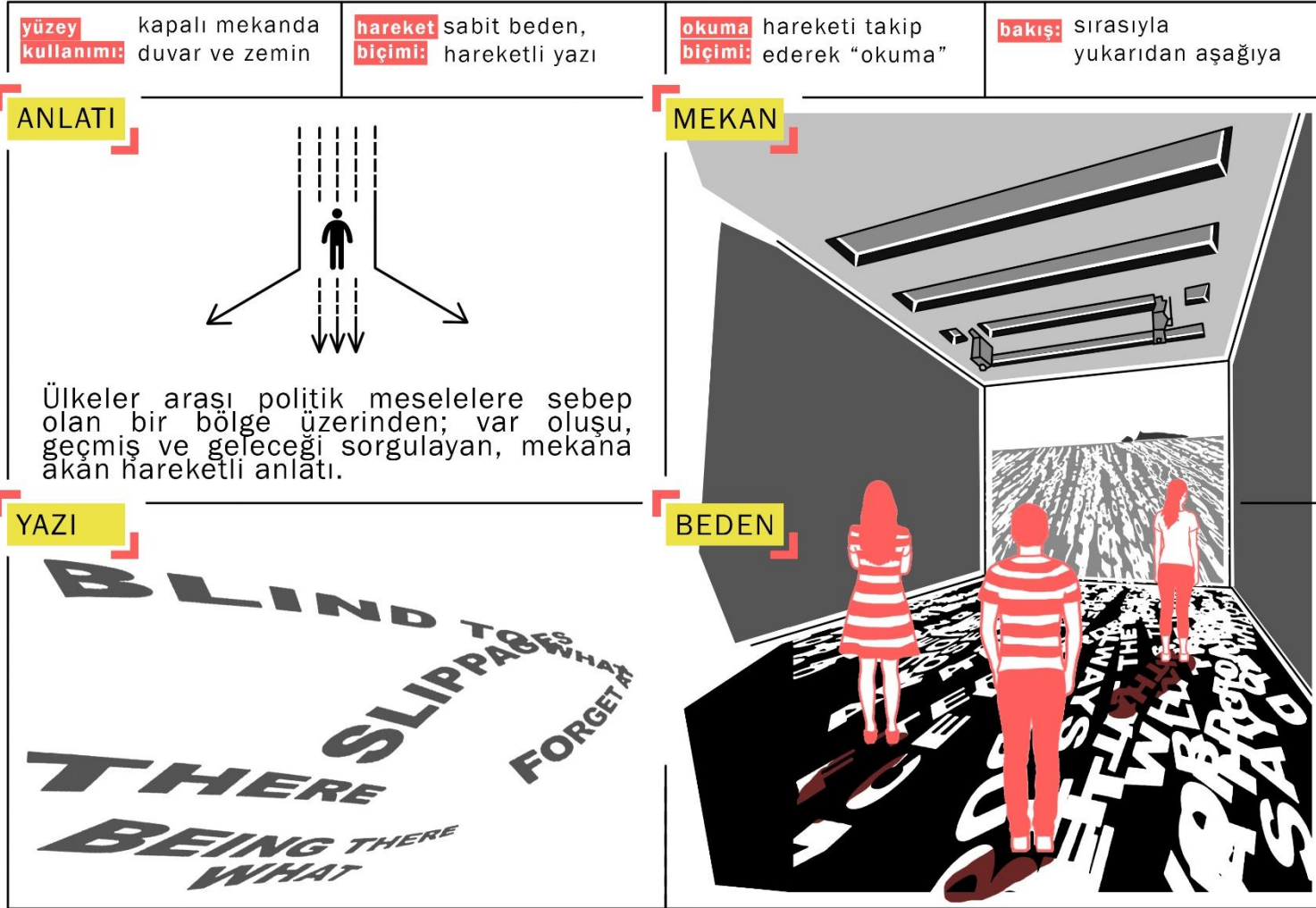


Şekil 6.10.3 : Yazının mekana akışı ile birlikte hissedilen sürüklenme hissi (Url-57).

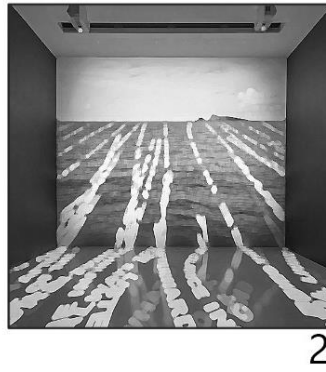
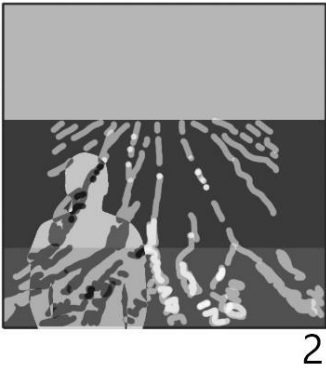
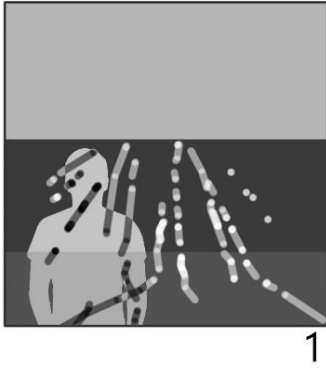
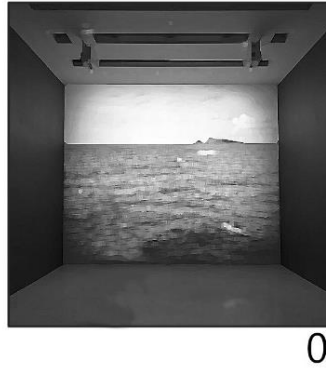
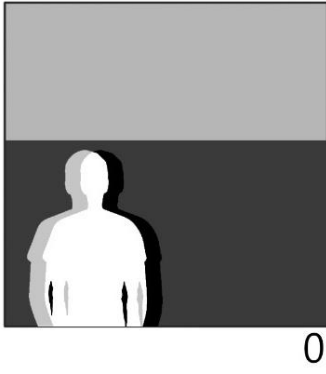
Video mekansal uzamını iki boyuttan üç boyuta çekerken, zamansallığın çizgisini de sürekli olarak başa dönmesi ile kırar. Sürekli olarak tekrarlanan videoda bir yerden sonra hangi olayın hangi olaya sebep olduğu, sıralı olmayan bir tarih yazımı oluşur. Barbara Kruger’in işlerindeki bağırın, gözetleyen, kendini adeta zorla okutan yazının beden üzerinde yarattığı etki analog olarak sağlanırken, çok benzer bir etkiye sahip olan Wang’ın işlerinde bu durum dijitalleşerek, anlatı akışı gerçek bir harekete dönüşmüştür. Galeri mekanlarının kullanımı bu iki işte de, galerideki diğer sanat eserimekan ilişkilerinden farklılaşmıştır.

“Beyaz küpün bize sunduğu yapay sonsuzluğa şöyle bir bakabilmenin karşılığında, insanlığımızdan sıyrılarak bedenden ayrılmış Gözü olan karton bir izleyiciye dönüşürüz. Gözün ayrı ve özerk eyleminin yoğunluğu adına kendinden vazgeçmiş bir benliği kabul ederiz. Klasik modernist galerilerde, tıpkı kliselerde olduğu gibi, insanlar normal bir ses tonuyla konuşmazlar; gülmez, yemez, içmez, yatmaz, uyumazlar. Bu ince arınmış davranış biçimi geleneksel olarak topluluğun çıkarlarının bireysel durumları bastırdığı dinsel tapınaklardaki davranış biçimine benzer.” (McEvelley, 2013, s.25)

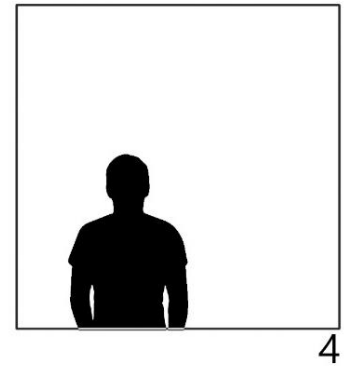
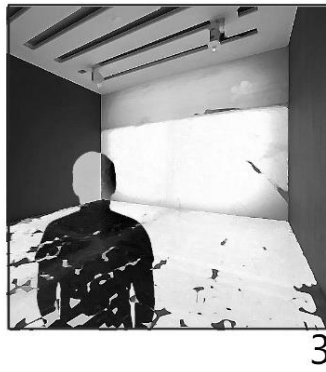
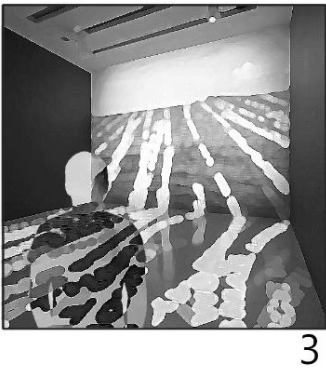
Beyaz kübü dönüştüren ve anlamını yeniden yaratan işler, yere özgü gibi görünseler de aslında herhangi boş bir beyaz kübün içinde gerçekleştirilebilecek kadar da kimliksizdir. Bu durum anlatıların içerdiği; tek tipleşme, yok etme, yok olma, yersiz-yurtsuzlaşma gibi duyguları bedene aktarmaya yardımcı olur. Beden kendini anlatının ortasında kaybolmuş ve kendinden ayrılmış, ‘yazı-mekan’ın kendisine dahil olmuş fiziksel bir düzlem biçiminde bulur ve sonunda geriye sadece beyaz harflerle kaplanmış boş bir mekan kalır (Şekil 6.10.4) (Şekil 6.10.5).



Şekil 6.10.4 : Yazının mekana akışıyla birlikte sürüklenerek okunma hali.



BLIND TO WHAT
SLIPPA
THERE
BEING THERE
WHAT



Şekil 6.10.5 : Yazı-mekanın bedensel olarak deneyimlenmesi.



7. SON SÖZ

Bir yazıdan bahsettiğimizde aklımıza ilk olarak yazının niteliği ve yer aldığı yüzey gelir. Bu bir kitap, dergi sayfası gibi basılı yayınlar olabileceği gibi; yazının özelliğine bağlı olarak roman, makale, dilekçe, günlük gibi anlatısı birbirinden farklılaşan metinler olabilir. Fakat günlük hayatımızda okuduğumuz yazıların çoğu bu kategorilerden hiçbirine girmemektedir. Etrafımızı, bulunduğumuz mekan, kenti çevreleyen yazınsal katman direkt olarak aklımızda belirmese de; gündelik hayatta en çok karşılaştığımız yazı çeşitleri; çoğunlukla yönlendirici, bilgilendirici veya ticari amaçlı, kısa karşılaşmalara dayalı kelimelerden oluşmaktadır. Yazı denildiğinde ilk olarak bir metni içerecek uzunlukta basılı yayınların aklımıza gelmesi, içerdikleri anlatının yoğunluğu ile ilişkilendirilebilir. Böylelikle yazı kavramını düşündüğümüzde aklımızda beliren imgenin biçimsel olarak bir takım harflerden oluşan semboller bütünü olmaktan çok, anlatı olduğu anlaşılır. Anlatının yazıya ve dolayısı ile okuma eylemine kattığı zamansallık okuyucu tarafından belirlenir. Bu yüzden sayfa düzleminde yer alan metinlerin uysal bir yapısı olduğu söylenebilir. Tez kapsamında incelenmiş olan örneklerde ise yazının bu ehliliği kırılarak yazı, mekan ile birlikte yeni bir okunurluğa kavuşmuştur. Okuma deneyimi artık beden kendi kararına göre şekillenen bir zamansallık ve mekansallığa göre değil, mekanın ve yazının bizzat bedene dikte ettiği, kendi özgün mekanına sahip bir eyleme dönüşmüştür.

Okuma kavramının daha çok bir arayış, algılayış ve keşfediş ile ilişkili olması onun isteğe bağlı, kişiye özgü, sahipli bir eylem haline getirmektedir. Fakat mekanda yer alan bir yazının ne bir kaşife, ne bir okuyucuya, ne de bir yazara ihtiyacı varmış gibi görünmektedir. Kendisini okutmak için tek çabası sadece orada duruyor oluşudur, ve ona bakan göz onu istemsizce ‘okuyuverir’. Bu durum, mekanda yer alan yazıya büyük bir güç sağlar. Yazı istediğini istediği kişiye söylemekte özgürdür artık ve yazarın baskısı ile de sınırlandırılmamıştır. Belki de bu yüzden kent duvarlarındaki grafitiler, yazılar sık sık silinerek griye boyanır. Söylenmesi istenmeyen bir şeylerin cüretkar bir

tavırla öyle apaçık duruyor olması kontrol altına alınması gereken bir tehdit olarak yorumlanır. Oysa orada duran sadece bir söylem, bir düşüncedir.

İnsan evriminin bir parçası olan anlatı ve mekan yaratma pratikleri düşünüldüğünde; mekan ve yazı var oluşun bir belirtisi, insan bedeninin bir parçası olarak yorumlanabilir. Buradan yola çıkarak içine bedenin dahil olduğu bir ‘yazı-mekan’ birlikteliğinin nasıl olabileceği tez boyunca merak konusu olmuştur. Tezin ana motivasyonu olarak tüm bölümler boyunca keşfedilmeye çalışılan şey; okuma eyleminin beden için hem fiziksel hem de zihinsel bir süreç barındıran katmanlı yapsının, yazının bir kitap sayfasından çıkıp, araç olarak sayfaları değil de mekanı kullandığında nasıl bir beden deneyimini açığa çıkardığı ve bu deneyimin nasıl çözümlenebileceğidir. Yazı, mekan ve anlatının bir bütün olarak yarattığı ortak ritimle şekillenen beden davranışı çözümlenmeye çalışıldığında belki de Bachelard’ın (1996) bahsettiği gibi bir bedensel mekan diyagramına erişmek mümkün olmuştur.

Yazı, bu bağlamda çözümlenmesi gereken mekansal bir anlatı haline dönüşmüştür. Bunun için çalışma boyunca ‘okuyucu’ kavramından çok ‘beden’e daha da açacak olursak ‘okuyucu-beden’e yoğunlaşmıştır. Edebi bir metnin okunmasından büyük ölçüde farklılaşan bu ‘okuma hali’ ile birlikte yeni bir ‘okuyucu’ biçimi de böylelikle ortaya çıkmış olur. Her edebi metnin kendine has araçları, okuyucu kitlesi ve anlatısı bulunuyorken mekana dahil yazılı bir anlatının neler içerebileceği, üzerinde düşünülebilecek bir konu olarak görülmektedir. Bir kitabı açtığımızda bir hikaye ile karşılaşmayı, bir dergi veya gazetede makale ile karşılaşmayı bekleyebiliriz; fakat mekanda baskın olarak kullanılan bir yazı bize ne aktarır? Bir roman okuyucusu, boş vaktini değerlendirmek, yeni bir hayal dünyasına erişmek isteyebilir; bir makale, araştırmacısı için orada bulunmayı bekliyor olabilir. Kullanıcılar kendi özelliklerine ve isteklerine uygun anlatıları seçerek kullanır, okurlar. Fakat bir mekanda okuyan beden ne beklemelidir? Neyi nasıl okuması gerektiğini nasıl bilecektir?

Bu soruların açığa çıkması ile birlikte; ‘yazı-mekan’ birlikteliğinin üzerinde düşünülmesi gereken bir kesişimi içerdiği görülmektedir. Yazının bakılan, okunan bir şeyden; bakan, okuyan bir şeye dönüştüğü, mekan ile birlikte kendisine eklemlenen bedensel-yaşamsal davranışlar yardımı ile de somut bir bedene ve karaktere bürünüp canlandığı söylenebilir.

Bu bağlamda, incelenen örneklerde dikkat çeken önemli noktaların üstünden geçmekte fayda görülmektedir. Örneğin; Canan'ın işinde kapalı bir defter altında belki de kilitli bir kutu içinde bulunması gereken düşüncelerin odaya saçılmasını görürüz. Sanki birleri hiç tanımadığımız birinin karanlık sırlarını ortaya dökmüştür ve biz de tanımadığımız bir kişinin öznel dünyası hakkında bilgi sahibi olmaktan utanç duymaktayızdır. Burada duyulan utancın asıl sebebi metnin dilinin edebi bir metinden çok uzak bir içsel konuşma halinde oluşudur. Bu da istemsizce etraftaki insanların iç seslerini duymaya benzer tekinsiz bir duygu durumuna benzetilebilir.

Bir lanetin yani bir mitin bir mekanı dönüştürme gücü ise diğer örneklerin yanında en yoğun ve sansasyonel olanıdır. Batıl veya dini bir inanışa göre şekillenen mekanlar tarih boyunca kendi kitlelerini, beden davranışlarını oluşturmuştur. Türbeler, bez bağlama, istek ve dua davranışını; dilek havuzları, istek ve para atma davranışını; hayalet öyküleri ise lanetli evleri ve bunlardan uzak durma davranışını tetiklemiştir. Aynı durumun burada modern bir tasarım anlayışı ile geçmişteki gerçek bir olaya dayandırılan yapısı o zamanki batıl inanışların hala geçerli olabileceğine ve insanların bu tarz fikirler üzerinde kolaylıkla birleşebileceğini göstermektedir. Bir mekanı lanetli ilan edip, hastalılara sebep olduğunu düşünmek ve bunun için kötü ruh kovma ayini düzenlemeyi istemek günümüzde halen geçerli bir davranış biçimi olabilmektedir.

Anıtsal amaçlarla inşa edilen yapılarda Eski Mısır'dan beri süren geleneğin devam ettiriliyor olması ilgi çekicidir. İslam dininin kutsal olanın imgesini yaratmayı yasaklaması durumu ile ilişkilendirilebilen bu halde, yazı bir hatırayı tevazu ile çağırmaya yarayan saygılı bir yaklaşım olarak kullanılmıştır. Hayatını kaybeden insanların bedenleri mezar taşlarında olduğu gibi sadece isim soyisimleri ile temsil edilmiştir.

Kamusal alana yerleştirilmiş olan örnekler ise, okuma eyleminin gerçekleşebilmesi için, kitaptakine benzer çizgisel bir rota çizer. Kimi zaman belirsiz olan bu rotada beden kendi anlatısını kurmaya ve birbirine atıfta bulunan deneyimleri bağlamaya devam eder. Böylelikle tekil nesneler gibi görünen yazınsal öğeler aslında tek açık bir kitabın adeta kelimelerini, cümlelerini oluştururlar.

Written Garden gibi örneklerde ise harflerin fizikselliklerinden faydalanarak kendi kendini inşa eden bir 'yazı-mekan' görebilmekteyiz. Yazı kendi hacimliliğini kelimenin tam anlamı ile kullanarak kendi mimari elemanlarını inşa eder. Bu tip

örneklerde yazı metinden uzaklaşıp, nesneleşmeye çok uygunken burada seçilen örnekte durum farklılaşmıştır. Seçilen mekan; anlatı, ışık ve gölgenin yardımı ile bütüncül bir beden deneyimini açığa çıkarmıştır.

Museum Boijmans'da yazının tarihsel gelişim sürecinde incelenen 'süpergrafikler'e özgü bir yaklaşımı görülmektedir. Mekan ile birlikte tasarlanmayan ona sonradan eklemelenen, yazıdan çok grafik bir anlatı sayılabilecek yer kaplaması; eklemelendiği mekanın algısını bütünüyle değiştirmiştir. 'yazı-mekan' kategorisine girebilmesini sağlayan asıl şey ise birden fazla bağlantı ile bedeni hem fiziksel hem de zihinsel olarak aktif hale getirmesidir.

Çalışma boyunca tarihsel bir takım kırılma noktaları referans alınarak bunların izleri ortaya atılan yeni 'yazı-mekan' kavramında keşfedilmeye çalışılmıştır. Mekanın içerdiği her bir düzlemin anlatıya katkı sağlayacak yönlendirici bir yapısı bulunmaktadır. Mekanın kendisinde bulunan bu özellikler, başlangıcı ve sonu, önceyi ve sonrayı, sağı ve solu, aşağıyı ve yukarıyı tanımlar. Bu yönelimler anlatının içerdiği eylemsellikle örtüştüğünde ve yazının bileşenleri de aynı anlatı yapısını benimseyecek biçimde kurulduğunda, ortaya ortak bir beden deneyimi ortaya çıkar. Farklılaşan okuma eylemi artık pek çok katmanın birden tek bir anlatıyı ilettiği ve bedenin hangi katmanda olduğunu bilemediği bedensel bir deneyim haline gelir. Beden 'yazı-mekan'ın içinde nesneleşir onun hakimiyeti altına girer ve onunla bütünleşir. Bir anlatıyı yaşayarak deneyimler. Anlatı sadece okunması gereken bir metin suretinden kurtulup mekanın sınırları içerisinde anlamını genişletmiştir.

Okuma önerisi olarak ileriye sürülen düşünce temelde bir keşfi içerir. 'Yazı-mekan' olarak ortaya atılan kavramın beden deneyiminden ayrı düşünülmemeyeceğini öne sürerek 'yazı-mekan'ları beden davranışları üzerinden okumaya çalışır. Yazı mekana sıfır noktasından yaklaşan beden, 'yazı-mekan'la karşılaşma anı sonrası; yazı nasıl mekanın içinde çözünüyor –mekan da yazının içinde nasıl çözünüyorsa- kendisi de 'yazı-mekan' içerisinde çözünerek bütüncül bir bedensel okuma deneyimi yaşar. Bu sebeple grafiklerin bitiş noktaları çoğunlukla bedenin ve mekanın kimliksizleştiği, silindiği bir kare ile sonlanmaktadır.

İncelenen örnekler 'yazı-mekan' kavramını tümüyle karşılamaya yetmese bile; 'yazı ve mekanın birbiri ile ilişki içinde olduğu bir mekan kurma pratiği'nin nasıl olabileceği merakının yaratılması amaçlamıştır. Ölçeği büyüyen, renklenen, okuması zorlaşan,

anlatısı bulanıklaşan, topluluk içinde deneyimlenmesi gereken yazı aslında ilk başta bahsedildiği üzere, akla ilk gelen yazı imgesinden çok farklıdır. Bu durum çözümlenebilmesi ancak yazı ve okuma kavramlarına yeniden bir bakışın nasıl olabileceğinin sorgulanması ile mümkündür. Böylelikle belki de yeni bir mekansal anlatı ve mekan kurma pratiği ortaya çıkabilecektir.





KAYNAKLAR

- Arnheim, R.** (1969). *Visual Thinking*, University of California Press.
- Bachelard, B.** (1996). *Mekanın Poetikası*, (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bal, B.** (2012). *Arzu Mimarlığı Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* içinde. Düşsel Atlaslar: Constant'ın Yeni Babil'i ve Calvino'nun Görünmez kentleri ile Zaman Ötesi Yolculuklar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R.** (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*, (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bartram, A.** (1975). *Lettering in architecture*, Lund Humphries Publishers.
- Baudelaire, C.** (1863). *Le Peintre de la vie Moderne*.
- Bayer, H.** (1967). *Tipografi Üzerine*, (M. E. Uslu, Çev.), *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar* içerisinde. İstanbul: Espas Yayınları.
- Becer, E.** (2016). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. İstanbul: Dost Yayınevi.
- Berger, J.** (2016). *Görme Biçimleri*, (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloomer, K.C., Moore, C.W., Yudell, R.J., & Yudell, B.** (1977). *Body, Memory and Architecture*. Yale University Press.
- Coates, N.** (2012). *Narrative architecture*, West Sussex: John Wiley & Sons.
- Cunningham, P.** (2003). *The One Show Annual*.
- Çeliker, M.** (2017). Tipografinin Görsel bir İmge Olarak Resimdeki Varlığı, *İdil*, 6(27), 2543-2556
- De Certeau, M.** (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-1 Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Debord, G.** (1956). *Theory of the Dérive*. Internationale situationniste, 2(20.05), 2015.
- Debord, G., & Jorn, A.** (1957). *The naked city*, The Situationist International: A User's Guide.
- Delillo, D.** (2002). *Beyaz Gürültü*, (H. Balkara, Çev.). İstanbul: Dost Yayınevi.
- Ergüven, M.** (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları
- Erkmen, B., Köksal, A.** (2007). *İstanbul'u Tabelalardan Okumak*. İstanbul: Garanti Galeri Sergi
- Evans, P., & Thomas, M. A.** (2012). *Exploring the elements of design*, Cengage Learning.

- Fleischmann, K.** (2011). Lettering and signage in the urban environment of North Queensland's capital: tropical flair or univernecular?. *Etropic: electronic journal of studies in the tropics*, 10, (83-95).
- Gombrich, E.** (2014). *İmge ve Göz, Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. (K. Atalay, Çev.), İstanbul: YKY Yayınları.
- Gombrich, E.H.** (1972). *Sanatın Öyküsü*, (Ö. Erduran, E. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Gros, F.** (2017). *Yürümenin Felsefesi* (A. Ulutaşlı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harmanşah, Ö.** (1997). Mekansal Hikayeler: Kentin Kalbine Bir Yürüyüş. *Mimarlık Dergisi*, s.22-25.
- Harmon, K.** (2004). *You Are Here, Personal Geographies and Other Maps of The Imagination*. New York: Princeton Architectural Press.
- Heller, S., & Ilić, M.** (2013). *Lettering Large: Art and Design of Monumental Typography*. Monacelli Press.
- Herdeg, W.** (1981). *Archigraphia, architectural and environmental*. Published by Hastings House.
- Hustwit, G.** (Yönetmen/Yapımcı). (2007). Helvetica [Belgesel], ABD, bağımsız.
- Hyndman, S.** (TEDx Talks Speaker). (2014). Wake up & smell the fonts. [Online Video], TEDxBedford.
- Jean, G.** (2002). *Yazı İnsanlığın Belleği*, (N. Başer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi.
- Karol, E.** (2011). İstanbul Kentsel Ortamında Yazı, ASILI TIPOGRAFI, İstanbul Bilgi Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı "VCD 331 Publication Design" dersi kapsamında hazırlanan çalışmaları içeren kitapçık
- Kösemen, C.** (2018). *The Disappearing City: Hand-painted Apartment Signs and Architectural Details from 20th-Century Istanbul*. İstanbul: Libra Yayıncılık
- Lynch, K.** (2016). *Kent İmgesi*, (İ. Başaran, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları
- Manguel, A.** (2015). *Okumanın Tarihi*, (F. Elioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marinetti, F.T.** (1919). "Fütürist Manifesto", (M. E. Uslu, Çev.), *Grafik Tasarım Kuramı Tasarım Alanından Okumalar* içerisinde. İstanbul: Espas Yayınları.
- Massin, R.** (1970). Harf ve Kent, (N. Başer, Çev.) , *Yazı İnsanlığın Belleği* içerisinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Genel Kültür Dizisi.
- McEvelley, T.** (1986). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi* içinde "Beyaz Küp ve Ötesi", (A. Antmen, Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık
- McLuhan, M.** (2014). *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*, (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mendelsund, P.** (2015). *Okurken Ne Görürüz?* (D. Gürkan, Çev.). İstanbul: Metis.

- Merleau-Ponty, M.** (2016). *Algının Fenomenolojisi*, (E. Sarıkartal, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Morrison, B.** (2018). Okumayla İlgili On İki Düşünce (O. Ünal, çev.). *Okuma Üzerine Yakın Okumalar İçinde*. İstanbul: Kolektif.
- Norberg-Schulz, C.** (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Historic Cities: Issues in Urban Conservation*, 8, 31.
- Pallasmaa, J.** (2011). *The Embodied Image Imagination and Imagery in Architecture*, AD Primers, John Wiley & Sons Ltd.
- Pallasmaa, J., (2016).** *Tenin Gözleri*, (A. Kılıç, Çev.), İstanbul: Yem Yayınları.
- Paquot, T.** (2011). *Şehirselsel Bedenler: Beton ile Asfalt Arasında Hassasiyetler*, (Z.Bengü, çev.), İstanbul: Everest Yayınları
- Parks, T.** (2018). Etkin Okuma (O. Ünal, çev.). *Okuma Üzerine Yakın Okumalar İçinde*. İstanbul: Kolektif
- Perec, G.** (2016). *Mekan Feşmekan* (A. Erkey, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Poulin, R.** (2012). *Graphic design and architecture, a 20th century history: a guide to type, image, symbol, and visual storytelling in the modern World*, Rockport Pub.
- Saccani, A.** (2013), *LetterScapes A global Survey of Typographic Installations*, London:SHS Publishing, Thames&Hudson,
- Silva Gouveia, A.P., Lena Farias, P., & Souza Gatto, P.** (2009). Letters and Cities: reading the urban environment with the help of perception theories. *Visual Communication*, 8(3), 339-348.
- Smith, C. R.** (1977). *Supermannerism: new attitudes in post-modern architecture*. Dutton.
- Steendam, S.** (2015). *Reading the Streets: Fading City Typography*, Antwerp: Luster.
- Taburoğlu, Ö.** (2013). *Resim, Söz ve Yazı, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*, Doğubatı Yayınları, İstanbul.
- Taşcıoğlu, M.** (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan*, İstanbul: Yem Yayın.
- Taşkıran, H.** (1997). *Yazı ve Mimari*, (N. Başer, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Unger, G.** (2007). *While You're Reading*, Mark Batty Publisher
- Venturi, R., & Brown, D. S.** (2004). *Architecture as signs and systems*. Belknap Press.
- Venturi, R., Brown, D., Izenour, S.,** (1993). *Las Vegas'ın Öğrettikleri*. (S. Özaloglu, Çev.). İstanbul: Sevki Vanlı Mimarlık Vakfı
- Viegas, A.** (2011). Role of Architectural Super Graphics in generating identities in Urban Environments, National Institute of Design, April 11.
- Villagomez, N.** (2015). *Culture+Typography*, How Books, Cincinnati, Ohio.
- Winterson J.** (2018). Bir Yatak. Bir Kitap. Bir Dağ, (O. Ünal, çev.). *Okuma Üzerine Yakın Okumalar İçinde*. İstanbul: Kolektif

- Wood, D.** (2010). *Everything Sings: Maps for a Narrative Atlas*, Siglio Press.
- Yoldi López, M.** (2015). Supergrafics. EME Experimental Illustration, *Art & Design*, (3), 74-87.
- Yudell, R.J.** (1997). *The Spatialty of Movement, Body, Memory and Architecture* içerisinde, Yale University Press.
- Url-1** < <https://www.wikiart.org/en/luis-camnitzer/this-is-a-mirror-you-are-a-written-sentence-1968> >, erişim tarihi: 12.04.2019
- Url-2** < <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/49982/Mark-Wallinger-Self-Portrait-Freehand-42> >, Erişim tarihi: 12.04.2019
- Url-3** < <https://www.sfmoma.org/read/viktor-reading-deciphering/> >, Erişim tarihi: 12.04.19
- Url-4** < <http://vetustideces.blogspot.com/2017/07/clipda-clxv-ceci-nest-pas-magritte.html> >, Erişim tarihi: 12.04.19
- Url-5** < <https://theartstack.com/artist/banksy/pipe> >, Erişim tarihi: 12.04.19
- Url-6** < https://www.reddit.com/r/mildlyinteresting/comments/72ebyo/this_street >, Erişim Tarihi: 12.04.2019
- Url-7** < <https://gkandinformation.blogspot.com/2016/09/big-companies-dropped-letter-b-and-o.html> >, Erişim Tarihi: 12.04.2019
- Url-8** < <https://www.redcrossblood.org/missingtypes.html> >, Erişim Tarihi: 12.04.2019
- Url-9** < <https://www.flickr.com/photos/mana4u/albums/72157634650468267> >, Erişim Tarihi: 19.04.2019
- Url-10** < <http://architetturaquattrocentocinquecento.blogspot.com/2012/03/> >, Erişim Tarihi: 19.04.2019
- Url-11** < <http://www.openculture.com/2013/08/a-short-history-of-america-according-to-robert-crumb.html> >, Erişim Tarihi: 16.10.2017
- Url-12** < <https://www.wikiart.org/en/thomas-cole/the-dream-of-the-architect-1840> >, Erişim Tarihi: 09.05.2017
- Url-13** < <https://www.quondam.com/33/3315l.html> >, Erişim Tarihi: 09.05.2017
- Url-14** < <https://www.theartpostblog.com/architettura-art-nouveau-nella-metropolitana-di-parigi/> >, Erişim Tarihi: 19.04.2019
- Url-15** < <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-20c/a/peter-behrens-turbine-factory> >, Erişim Tarihi: 19.04.2019
- Url-16** < <http://www.artstudio.org/guillaume-apollinaire/> >, Erişim Tarihi: 16.12.2017
- Url-17** < <https://i.pinimg.com/originals/07/4b/eb/074beb53b15adbc3c1aa37.jpeg> >, Erişim Tarihi: 19.11.2017
- Url-18** < <https://designobserver.com/feature/big/3982> >, Erişim Tarihi: 01.05.2019
- Url-19** < <http://arqueologiadel futuro.blogspot.com/search/label/barbara%20stauf> >, Erişim Tarihi: 19.04.2019

- Url-20** < <https://www.dezeen.com/2018/10/04/frank-gehry-walt-disney-concert-hall-dreams-projections-refik-anadol/> >, Erişim Tarihi: 19.04.2019
- Url-21** < <https://saltonline.org/tr/1627>>, Erişim Tarihi: 3.03.2019
- Url-22** < <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/czanne-mont-sainte-victoire> >, Erişim tarihi: 13.04.2019
- Url-23** < <http://www.baptiste-schmitt.com/blog/2014/12/5/the-naked-city-guy-debord> >, Erişim tarihi: 13.04.2019
- Url-24** < <http://visualarts.britishcouncil.org/exhibitions/exhibition/we-are-not-alone-2017/object/imagine-the-green-is-red-shrigley-1998-p7102/page/3> >, Erişim tarihi: 13.04.2019
- Url-25** < <http://sigliopress.com/book/everything-sings/> >, Erişim Tarihi: 14.04.2019
- Url-26** < <https://www.amazon.com/Reading-Streets-Fading-City-Typography/dp/9460581498> >, Erişim Tarihi: 14.04.2019
- Url-27** < <https://www.oneclub.org/store/-one-show-vol-25> >, Erişim tarihi: 08.02.2019
- Url-28** < http://www.mimarlikdergisi.com/dsp_imageNavigasyon.cfm?Yazi >, Erişim Tarihi: 14.04.2019
- Url-29** < <https://www.guggenheim.org/conservation/the-panza-collection-initiative/lawrence-weiner> >, Erişim Tarihi: 04.10.2017
- Url-30** < <http://tryhelvetica-blog.tumblr.com/page/2> >, Erişim Tarihi: 04.10.2017
- Url-31** < <http://www.provincia.modena.it/servizi/turismo/itinerari.htm> >, Erişim tarihi: 23.04.2019
- Url-32** < <https://www.uh.edu/engines/epi2725.htm> >, Erişim Tarihi: 22.04.2019
- Url-33** < <https://katharinefcampbell.files.wordpress.com/2014/09/monument-at-the-atocha-train-station-in-memory-of-victims-of-the-terrorist-attacks-at-march-11th-in-madrid.png> >, Erişim Tarihi: 22.04.2019
- Url-34** < http://peace.maripo.com/p_terrorism.htm >, Erişim Tarihi: 22.04.2019
- Url-35** < <http://www.wellingtonwriterswalk.co.nz/> >, Erişim tarihi: 23.04.2019
- Url-36** < <http://whynotassociates.com/environmental/cursing-stone> >, Erişim Tarihi: 23.04.2019
- Url-37** < <https://www.scotclans.com/border-reivers-cursing-stone/> >, Erişim Tarihi: 23.04.2019
- Url-38** < <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>>, Erişim tarihi: 25.04.2019
- Url-39** < <https://www.bagtaozcollection.com/blog.htm> >, Erişim tarihi: 25.04.2019
- Url-40** < <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459> >, Erişim tarihi: 25.04.2019

- Url-41** < <https://www.thetimes.co.uk/article/soviet-revolutionary-posters-lxgrhtvv5> >, Erişim tarihi: 25.04.2019
- Url-42** < https://www.theartstory.org/artist-kruger-barbara-artworks.htm#pnt_5 >, Erişim Tarihi: 28.04.2019
- Url-43** < <https://sarahdcmiller.wordpress.com/2015/07/31/feminist-art/> >, Erişim Tarihi: 28.04.2019
- Url-44:** <<https://www.moma.org/artists/3266>>
- Url-45** < <http://www.cananxcanan.com/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-46** < <https://www.timeout.com/istanbul/tr/sanat/canan-ve-arterdeki-yeni-sergisi-kaf-daginin-ardinda> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-47** < <https://www.imdb.com/title/tt0481369/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-48** < https://www.imdb.com/title/tt0081505/?ref_=fn_al_tt_1 >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-49** < <http://www.thonik.nl/work/boijmans-van-beuningen/> >, Erişim Tarihi: 15.01.2019
- Url-50** < <http://graphicambient.com/2012/07/26/1968-mexico-olympics-mexico/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-51** < <http://www.thonik.nl/work/boijmans-van-beuningen/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-52** < <http://www.thonik.nl/stories/10-years-boijmans-and-thonik/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-53**< http://www.4-construction.com/tr/madde/mc-escherin-resimlerinde-merdivenler_8611/ >, Erişim Tarihi: 01.05.2019
- Url-54**< <http://www.landezine.com/index.php/2015/09/the-written-garden-by-relais-landschaftsarchitekten/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-55** < <http://www.landezine.com/index.php/2015/09/the-written-garden-by-relais-landschaftsarchitekten/> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-56** < <http://www.tsangkinwah.com/work-let-us-build-and-launch-a-blue-rocket> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019
- Url-57** < <http://www.tsangkinwah.com/work-in-the-end-is-the-word> >, Erişim Tarihi: 29.04.2019

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Özge ÖZTÜRK
Doğum Tarihi ve Yeri : 23 Ekim 1992, Söke
E-posta : ozgeozturk014@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2011-2015, Uludağ Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2016- , İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2018 güz- halen, Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Araştırma Görevlisi