

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE MEKÂN
ÜRETİM PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR
İRDELEME**

Hidaye TOSUN

Ocak, 2024

İZMİR

MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE MEKAN ÜRETİM PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İRDELEME

Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Mimarlık Anabilim Dalı, Bina Bilgisi Programı

Hidaye TOSUN

Ocak, 2024

İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU

HİDAYE TOSUN tarafından **PROF.DR. FERHAT HACIALİBEYOĞLU** yönetiminde hazırlanan “**MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE MEKÂN ÜRETİM PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İRDELEME**” başlıklı tez tarafımızdan okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Ferhat HACIALİBEYOĞLU

Danışman

Doç. Dr. Ebru YILMAZ

Jüri Üyesi

Doç. Dr. İnci UZUN

Jüri Üyesi

Prof. Dr. Okan FISTIKOĞLU

Müdür

Fen Bilimleri Enstitüsü

TEŞEKKÜR

Öncelikle, çalışmam boyunca bilgisi ve deneyimiyle çalışmalarımı yönlendiren, zaman ayıran ve motivasyonumu korumada destek olan tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Ferhat HACIALİBEYOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım.

Yoğun çalışma hayatı içerisinde yürütmeye çalıştığım tez çalışma sürecimde bana her türlü desteği sağlayan, her daim yanımda olan, bana sonsuz güvenen ve inanan kıymetli annem Ümmü ÇAKMAKCI'ya ve kıymetli babam Metin ÇAKMAKCI'ya; çok değerli abilerim ve eşlerine; süreç boyunca özveri gösteren, motive eden, desteğini her zaman hissettiğim sevgili eşim Çağatay TOSUN'a teşekkürü borç bilirim.

Hidaye TOSUN

MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE MEKÂN ÜRETİM PRATİKLERİ ÜZERİNE BİR İRDELEME

ÖZ

Mimarlık disiplininin temel konusu olan mekân ve onu var eden bileşenler; mimarlık ve farklı sanat dallarının iş birliğine konu olarak, mekân olgusu ve üretme yaklaşımlarıyla kavranabilmektedir. Bu bağlamda; mekânın sanatla ilişki kurma yöntemlerinin bugünkü konumunu anlamak ve yorumlamak için tarihsel süreç içerisinde mekân ve sanat kavramlarına değinmek önem taşımaktadır. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda mimarlık ve sanat ilişkisinin irdelenmesi sonucu mekân olgusunda iki farklı yaklaşım ön plana çıkmıştır. İlk yaklaşım biçimi, var olan mekâna farklı bir katmanla sanatsal aktivitenin eklenmesi; diğer yaklaşım biçimi ise mekânı kurgulamada sanat ve mekânın birlikte ele alınmasıdır. Eylem ve söylem alanlarında örnekler içeren iki yaklaşım biçiminde eylem alanı; söylem ifade etmeye göre eylemin baskın olduğu mekânı kurgulama biçimi; söylem alanı ise, eylem ve söylem ilişkisinde söylem üzerinden eylem karşılığı olan mekânların söz söyleme, fikir üretme/sunma gibi amaçlar için mekânın aracı olarak kullanılması olarak tariflenmektedir.

Mimarlık ve sanat ilişkisinin mekân olgusunda irdelenmesi sonucu üretim pratiklerinin aktör odağında şekillendiği gözlenmiş ve üretim pratikleri aktörler üzerinden yöntemsel olarak çözümlenmiştir. Analitik çözümleme sonucu üretim biçiminin *doğrudan iş birliği* ve *dolaylı iş birliği* olmak üzere iki türlü gerçekleştiği sonucuna varılmıştır. Doğrudan iş birliği; mimar ve sanatçının diyalog halinde olmasını; dolaylı iş birliği ise zamana yayılan süreçte mimar ve sanatçı arasında doğrudan iletişim olmadan, aktörün mekânı üretme biçimi ve sanatın mekânda bulunma biçimi üzerinden sağlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Mekân, sanat, iş birliği, eylem alanı, söylem alanı, doğrudan iş birliği, dolaylı iş birliği

A STUDY ON SPACE PRODUCTION PRACTICES IN THE RELATIONSHIP BETWEEN ARCHITECTURE AND ART

ABSTRACT

Space, which is the fundamental subject of the discipline of architecture, and the components that create it; as a subject of collaboration between architecture and different branches of art, it can be grasped through the phenomenon of space and its production approaches. In this context; it is important to touch upon the concepts of space and art in the historical process in order to understand and interpret the current position of the methods of establishing relations between space and art. As a result of examining the relationship between architecture and art in the late 19th and 20th centuries, two different approaches to the phenomenon of space came to the fore. The first approach is to add artistic activity to the existing space with a different layer; the other approach is to consider art and space together in constructing the space. The field of action is in the form of two approaches that include examples in the fields of action and discourse; the way of constructing the space where action is dominant compared to expressing discourse; The field of discourse is defined as the use of space as a tool for purposes such as speaking, producing/presenting ideas, etc. in the relationship between action and discourse.

As a result of examining the relationship between architecture and art in the phenomenon of space, it was observed that production practices were shaped in the focus of actors, and production practices were analyzed methodically through actors. As a result of the analytical analysis, it was concluded that there are two types of production: direct cooperation and indirect cooperation. Direct collaboration; architect and artist to be in dialogue; Indirect collaboration, on the other hand, is achieved through the way the actor produces the space and the way the art is present in the space, without direct communication between the architect and the artist over a period of time.

Keywords: Space, art, collaboration, action space, discourse space, direct collaboration, indirect collaboration

İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ SINAV SONUÇ FORMU	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xi

BÖLÜM BİR - GİRİŞ..... 1

1.1 Çalışmanın Amacı ve Yöntemi.....	1
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	1

BÖLÜM İKİ - MEKÂN OLGUSUNDA MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİ 3

2.1 Mekân ve Sanat.....	3
2.1.1 Mekân Kavramı	3
2.1.2 Tarihsel Süreçte Mekân ve Sanat İlişkisi.....	8
2.1.2.1 19. yy. Sonu ve Erken 20. yy. Sanat Akımları ve Mimarlık	10
2.1.2.2 Modernizm Sonrası Sanat ve Mimarlık Birlikteliği.....	19
2.1.2.3 1950-1980 Aralığı Türkiye’de Mimarlık ve Sanat Ortamı	25
2.1.2.4 1960 Sonrası Sanat Akımları ve Mimarlık.....	45
2.2 Bölüm Sonu Değerlendirmesi.....	54

BÖLÜM ÜÇ - MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE MEKÂN PRATİKLERİ 55

3.1 Mekân Olgusunda Üretim Pratikleri.....	55
3.1.1 Var Olan Mekân Üzerinden Mimarlık-Sanat İlişkisi.....	59
3.1.1.1 Eylem Alanı Olarak Mekânda Sanatla Kurulan İlişki.....	59
3.1.1.2 Söylem Alanı Olarak Mekânda Sanatla Kurulan İlişki.....	61
3.1.2 Mekânın Kurgulanma Sürecindeki Mimarlık-Sanat İlişkisi.....	64
3.1.2.1 Eylem Alanı Olarak Mekânın Sanatla Kurduğu İlişki	65

3.1.2.2 Söylem Alanı Olarak Mekânın Sanatla Kurduğu İlişki	68
3.2 Aktör Temelinde Üretim Pratikleri.....	77
3.3 Aktör Temelinde Üretim Pratiklerinin Çözümlemesi.....	79
3.3.1 Doğrudan İş Birliği	79
3.3.1.1 Eş Zamanlılık	80
3.3.1.2 Yer Belirleme	80
3.3.2 Dolaylı İş Birliği	81
3.3.2.1 Eklemlenme.....	81
3.3.2.2 Tek Aktör Çoğul Düşünme Biçimi	81
3.3.2.3 Analogik İş Birliği	82
3.4 Bölüm Sonu Değerlendirmesi.....	82
BÖLÜM DÖRT - ÖRNEKLER.....	84
4.1 Örneklerin Seçilme ve İncelenme Yöntemi.....	84
4.1.1 Brüksel Expo'58 Türkiye Pavyonu.....	85
4.1.2 Atatürk Kültür Merkezi.....	86
4.1.3 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı.....	87
4.1.4 Büyük Efes Otel.....	88
4.1.5 Vakko Fabrikası	89
4.1.6 Divan Otel.....	90
4.1.7 Intercontinental Otel	91
4.1.8 Unesco Binası	92
4.1.9 Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu	93
4.1.10 Le Cylindre Sonore	94
4.1.11 On Space Time Foam.....	95
4.1.12 Duvarların Dili Olsa Da Sussa.....	96
4.1.13 Darağaç	97
4.1.14 Bodies In Urban Space.....	98
4.1.15 Bergama Stereotip.....	99
4.1.16 Tek Kubbe Salonu.....	100
4.1.17 Tesseract Of Time.....	101
4.2 Örneklerin Değerlendirilmesi	102

BÖLÜM BEŞ - SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	104
KAYNAKLAR	107



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2. 1 Chrystal Palace’ın cephesi (Archdaily, b.t.)	11
Şekil 2. 2 Chrystal Palace’ın içten görünüşü (Archdaily, b.t.).....	11
Şekil 2. 3 William Morris’in 'Trellis' (1862) ve 'Tulip and Willow' isimli kalem ve sulu boya taslakları (1873) (Aslan, 2014).....	12
Şekil 2. 4 Demirin kullanım alanlarından Paris’te istasyon girişi, 1900 (Tanrıkulu, 2022).....	13
Şekil 2. 5 Art Nouveau fayans panolar (Bozkurtoğulları, 2012)	14
Şekil 2. 6 Ahmet Ratıp Paşa Köşkü’nün cephesi (Bozkurtoğulları, 2012).....	14
Şekil 2. 7 Ahmet Ratıp Paşa Köşkü’nün iç mekânı (Bozkurtoğulları, 2012)	15
Şekil 2. 8 Picasso'nun Guernica resmi (Köse Doğan, 2016).....	16
Şekil 2. 9 Rietveld’in Utrecht’deki Schroeder Evi (Kavut ve Alici, 2021)	17
Şekil 2. 10 Rietveld’in Utrecht’deki Schroeder Evi’nin içi (Kavut ve Alici, 2021)..	17
Şekil 2. 11 Cafe de Unie (Fiederer, 2016)	18
Şekil 2. 12 El Lissitzky, Proun Mekânı, 1923 (Akpınar ve Arslan, 2023).	19
Şekil 2. 13 Open Hand Heykeli ve Berlin’deki Unité de Habitation (Erkol, 2009) ..	22
Şekil 2. 14 Meksika Üniversitesi Merkez Kütüphanesi (Erkol, 2009)	23
Şekil 2. 15 Augusto Torres Panosu, 1954 (Augusto Torres aktaran Erkol, 2009).....	24
Şekil 2. 16 Stadyum, Meksika, 1963 (Erkol, 2009)	24
Şekil 2. 17 İstanbul Hilton Otel (Salt Arşivi, 1953).....	26
Şekil 2. 18 Türk Pavyonu maketi ile Muhlis Türkmen, Utarit İzgi, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün (Salt Arşivi, b.t.)	28
Şekil 2. 19 Bedri Rahmi Eyüboğlu- Mozaik Duvar (Bancı, 2009).....	29

Şekil 2. 20 AKM Seramik Örneği ve Detay Fotoğrafı (Salt Arşivi).....	31
Şekil 2. 21 İMÇ Sanat Eserlerinin Konumu (Uğur, 2020).....	33
Şekil 2. 22 Büyük Efes Oteli (Bonatz ve Uran, 1965).....	34
Şekil 2. 23 Beril Anılanmert'in Arşivinden, 2020 (Kırca ve Üstündağ, 2020)	39
Şekil 2. 24 İlhan Koman'ın heykeli (Kan Ülkü, 2019)	44
Şekil 2. 25 Fluxus Sokak Tiyatrosu (Martinez ve Demiral, b.t).	49
Şekil 2. 26 Arazi Sanatı (Martinez ve Demiral, b.t).....	51
Şekil 3.1 Kent ölçeğinde algılanabilir sanat eseri (Salt Arşivi)	60
Şekil 3. 2 Kentin belli boşluklarına adapte olan bedenler (Ay Birsöz, 2015).....	62
Şekil 3. 3 Sanatın mekânda var olma biçimi (Pasin, Varinlioğlu ve Kılınç, 2020). ..	63
Şekil 3. 4 Mekâna sanatsal aktivitenin eklenmesi (Pasin, Varinlioğlu ve Kılınç, 2020).	64
Şekil 3. 5 Ritmik unsurlarla tasarlanan Unesco Binası (Ölgen ve Öztürk, 2019).....	65
Şekil 3. 6 Tesseract of Time eskiz çalışmaları (Arkitera, 2016).....	66
Şekil 3. 7 Tesseract of Time bölümleri	67
Şekil 3. 8 Philips Pavyonu eskiz çalışmaları (Lopez, 2011).....	69
Şekil 3. 9 Philips Pavyonu mekânın deneyimlenmesi (Lopez, 2011).....	70
Şekil 3. 10 Tophane-i Amire KSM Tek Kubbe Salonu (Mimarizm, 2016).....	71
Şekil 3. 11 Le Cylindre Sonore, Paris'te Parc le Vilette içindeki konumu (Yılmaz, 2008).....	72
Şekil 3. 12 Bergama Stereotip (Cevdet Erek, 2020)	74
Şekil 3. 13 Duvarların Dili Olsa da Sussa Kişisel Sergisi (Artut, 2020)	75
Şekil 3. 14 Bedenin hareketiyle şekillenen şeffaf yüzeyler (Furuto, 2012).....	76

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2. 1 Büyük Efes Otel Sanatçı ve Sanat Eserleri.....	35
Tablo 2. 2 Sanat eserlerinin yer değişimi-Büyük Efes Otel.....	37
Tablo 2. 3 Sanat eserlerinin yer değişimi-Vakko Fabrikası.....	40
Tablo 2. 4 Sanat eserlerinin yer değişimi-Vakko Fabrikası.....	42
Tablo 2. 5 Sanatçı ve sanat eserleri- Intercontinental Otel	43
Tablo 2. 6 Sanat eserlerinin yer değişimi-Divan Otel.....	45
Tablo 3. 1 Eylem ve söylem alanı karşılaştırması.....	56
Tablo 3. 2 Tek Kubbe Salonu proje künyesi.....	71
Tablo 3. 3 Mekan-sanat ilişkisi Sınıflandırma Arayüzü	83
Tablo 4. 1 Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu	85
Tablo 4. 2 Atatürk Kültür Merkezi	86
Tablo 4. 3 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı	87
Tablo 4. 4 Büyük Efes Otel.....	88
Tablo 4. 5 Vakko Fabrikası.....	89
Tablo 4. 6 Divan Otel.....	90
Tablo 4. 7 Intercontinental Otel	91
Tablo 4. 8 Unesco Binası	92
Tablo 4. 9 Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu	93
Tablo 4. 10 Le Cylindre Sonore.....	94
Tablo 4. 11 On Space Time Foam	95
Tablo 4. 12 Duvarların Dili Olsa Da Sussa.....	96

Tablo 4. 13 Darağaç	97
Tablo 4. 14 Bodies In Urban Space	98
Tablo 4. 15 Bergama Stereotip.....	99
Tablo 4. 16 Tek Kubbe Salonu	100
Tablo 4. 17 Tesseract Of Time.....	101



BÖLÜM BİR

GİRİŞ

1.1 Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Mimarlık edimi; tarih boyunca toplumsal, sosyal, ekonomik, teknolojik, bilimsel gelişmelerden etkilenmiştir. Sanat ve mimarlık bu bağlamda birbirini etkileyen iki disiplindir. Endüstri Devrimi'yle gelen sanayileşmeyle ve 20. yüzyılda sorgulanan sanat anlayışıyla ortaya çıkan sanat akımları mimarlık ve sanat ilişkisini büyük ölçüde etkilemiştir. Çalışma, tarihsel süreçte mimarlık disiplininin temel konusu olan mekân ve onu var eden bileşenlerin sanatla ilişkisinin irdelenmesini ve günümüz mimarlık-sanat ilişkisinin kurulma biçimlerini yöntemsel olarak okuyabilmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma yönteminde; mekân kavramı ele alınmış, 19. yüzyılın sonundan itibaren sanat ve mimarlık ilişkisi incelenmiştir. İnceleme sonucunda sanatla kurulan ilişki mekân olgusu bağlamında; var olan mekân üzerinden ve mekânın kurgulanma aşamasında sanatla kurulan ilişki olmak üzere iki yöntem üzerinden açıklanmıştır. Mekân olgusu bağlamında eylem ve söylem alanlarında irdelenen örnekler; yapılan süreli yayın taramaları, tez taramaları, sergi mekânlarının site taramaları, Arkitekt veri tabanı taramaları ve kitap irdemesi sonucunda seçilmiştir. Sanat ve mimarlık iş birliğinin sağlanmasında; mekânı ele alış biçimine göre sınıflandırılan örnekler, aktör temelli üretim biçimlerine göre analiz edilmiş ve çözümlemesi yapılmıştır. Çözümleme sonucunda; üretim pratiklerine dair çıkarım yapılmış ve üretme biçimlerinin yöntemleri belirlenmiştir. Çalışma sonunda; mekân olgusu ve aktör temelli üretim biçimlerine göre irdelenen örnekler tasarlanan arayüz üzerinden iki sınıflandırma yöntemiyle aktarılmıştır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Sanat ve mimarlığın üretim alanı olan mekân, ortaklaşmanın temelini oluşturması bakımından, çalışma kapsamında öncelikle mekân kavramı ele alınmıştır. Mekânın değişen anlamı, 19. yüzyılın sonlarından itibaren Endüstri Devrimi'nin etkisiyle ortaya çıkan sanat akımlarının mimariye etkisi, modernizm eleştirisi olarak plastik sanatlar ve mimarlık sentezinin farklı yapı tipolojilerindeki örnekleri, 1960'larda ortaya çıkan sanat akımlarının mimariye etkisi araştırılmıştır. Dönemsel olarak irdelenen mimarlık

ve sanat ilişkisinde; plastik sanatların ve 1960 sonrası çağdaş sanatların mekânla ilişki kurma biçimleri ele alınmış ve bu doğrultuda mekân olgusuna iki türlü yaklaşımın olduğu gözlenmiştir. Bu iki yaklaşım; üst başlıkta, var olan mekân üzerinden kurulan ilişkiyi ve mekânın kurgulanma aşamasında kurulan ilişkiyi açıklarken; alt başlıkta, eylem ve söylem alanlarında sanat ve mekân ilişkisini, mekânı duyumsama ve algılama, izleyicinin mekâna dâhil olması, mekânla bütünleşme ya da mekânı salt görsel algıyla algılama, bir fikri/düşünceyi sunma kavramları çerçevesinde değerlendirmektedir.

Mekân olgusunda irdelenen örneklerin, aktör temelinde üretim biçimlerine göre analizi yapılmıştır. Bu doğrultuda; üretim pratiklerinin çözümleme yöntemi belirlenmiştir. Çözümleme yöntemi, mekânı kurgulayan aktörlerin zamansal olarak bir arada olup olmama durumuna, sanat-mekân birlikteliğinin sağlanmasında aktörün rolüne ve üretme biçimine göre yapılmıştır.

Mimarlığın, plastik sanatlar ve çağdaş sanatlarla kurduğu ilişkinin mekân ve üretim pratiği odağında irdelenmesi sonucunda, günümüz mimarlık-sanat ilişkisinin analitik olarak yorumlanmasında katkı sunacak yöntemlerin oluşturulması hedeflenmiştir.

BÖLÜM İKİ

MEKÂN OLGUSUNDA MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1 Mekân ve Sanat

Günümüzde yapının temel parçası olan mekân olgusunun ve mekânın sanatla ilişki kurma yöntemlerinin bugünkü konumunu anlamak ve yorumlamak için tarihsel süreç içerisinde mekân ve sanat kavramlarına, algılandığı biçimlere, ortaklaşma biçimlerine değinmek önem taşımaktadır.

2.1.1 Mekân Kavramı

Mekân, geçmişten bu yana mimarlık disiplini dışında felsefe, sosyoloji, sanat, sanat tarihi gibi alanlarda oldukça tartışılmıştır. Forty'ye göre; mekân kavramı 1890'dan önce Alman estetik filozofları tarafından kullanılmaktaydı (Forty, 2000). Van de Ven'e göre ise; mimaride karşılığı ilk olarak 1890'larda estetik kuramlarda görülmüştür. Üngür'ün (2011) ifadesiyle; 19. yüzyıl sonunda Semper'in hacimsel teorisiyle başlamış, modern düşünceyle zenginleşmiş ve Giedon tarafından da İngilizce'de karşılık bularak mekân kavramı, mimarlıkta gündelik dilde kullanılmaya başlanmıştır.

Mekân kelimenin kavramsal kökenleri Antik Yunan felsefesinde birleşmektedir (Morkoç, 2013, s.3). Antik Yunan'daki mekân teorileri daha sonraki dönemlerin de mekân anlayışını etkilemiştir (Üngür, 2011). Platon (M.Ö. 427-347) için mekân, dört temel elementten birisiydi. Platon'a göre; mekân şekilsizdir, farklı şekillere girebilme özelliği vardır bununla birlikte değişimi de kabul etmemektedir. Boşluk yoktur, evrenin tamamı doluluktur (Platon, 2001, aktaran Kahveci, 2017, s.103). Platon'un öğrencisi Aristoteles'e göre ise mekân, cisim olmadığı için form ve madde olamaz. Onun için cisim mekânı kuşatır, yer değiştirerek hareket kazanması sonucu cismin sınırı mekânı tarifler ve mekânın boş olma fikri de reddedilmiş olur ve evreni oluşturan mutlak mekân anlayışından uzaktır (Bolay, 1986, aktaran Kahveci, 2017). Platon ve Aristoteles'in mekân anlayışları bazı değişikliklerle, 14. yüzyıla kadar ortaya çıkan mekân teorilerinin ilk örneklerini oluşturmaktadır (Jammer, 1993, aktaran Üngür, 2011). Aristoteles'in mekân teorisi ve sınırlı evren düşüncesi 16. yüzyılın ilk yarısında parçalanmaya başlamış. Ortaçağ mekân anlayışının sınırlılığı Galileo ile değişmeye

başlamıştır. Till'e göre; Descartes, sınırlı ve yerleşik olandan sonsuz mekân anlayışına geçişte etkili olmuş ve ona göre mekân maddeyle ilişkilendirilmiştir. Descartes'in kartezyen mantığıyla mekân mutlak âleme geçiş yapmıştır (Till, 2009, aktaran Üngür, 2011). Kartezyen mekân anlayışında mekân, zaman ve bedenden bağımsız sabit, durağan yapıdadır. Descartes, zihin ve bedeni birbirinden ayırmıştır; zihin, salt fikirlere yönelikken, beden duyumlara yöneliktir. Descartes için mekân bir boşlukla tanımlanmamakta; boşluk yerine mesafeden, iki şeyin birbirine göre uzaklığından bahsetmektedir. Bir şeyin ne kadar alan kapladığı, büyüklüğü, genişliği geometrik özellikler içermektedir (Bozdoğan ve Benek, 2021). Isaac Newton' un (1643-1727) mutlak mekân anlayışında mekân, hareket etmeyen, aynı yerde kalan ve herhangi bir dış etkenle değişmeyendir. Newton'un çağdaşı Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ise bu görüşe karşı çıkmaktadır (Kahveci, 2017). Leibniz'e göre; mutlak mekân düşüncesi, varlık felsefesine ve metafiziğe göre anlamsızdır.

Modern mimarlığın altyapısını geometrik mekân anlayışı ve insan bedeninin ölçü birimi olarak kullanıldığı düşünce sistemi oluşturmaktadır. Bu anlayışta da salt geometriye ve işlevselliğe odaklanılmıştır (Yavuz, 2022). Bu süreç; Vitruvius'un "Mimarlık Üzerine 10 Kitap" eserinde bedenin biçimsel bir kaynak olarak görülmesi ve yapılarda insan ölçeğinin kullanımıyla başlamış; Rönesans döneminde Vitruvius'tan etkilenen Leonardo Da Vinci'nin Vitruvius Adamı'nın, bedeni ideal form içinde anlama çabası ve insan vücudunun oran ve biçimlerinin yapı elemanlarının boyutlarını ve plan kurgusunu etkilemesiyle devam etmiştir (Duru, 2015). Modern dönem mimarlarından Le Corbusier ise Modular isimli ölçü sistemi geliştirmiş, Le Corbusier Modular'ında üretime standartı getirerek üretimin kolaylaştırılmasını amaçlamıştır (Senin, 2014).

20. yüzyılın başlarından itibaren fenomenolojinin kurucusu olarak görülen Edmund Husserl'in (1859-1938) mutlak mekân eleştirileriyle mekân kavramı tekrar gündeme gelmiştir. Husserl'e göre; geometrik mekân, doğayı matematikselleştirerek özne ve nesneyi birbirinden ayırmış mekânı homojenleştirmiştir (Bozdoğan ve Benek, 2021). Husserl (1970) için, görünen her şey bedene aittir, karşılaşılan her şeyin kişinin kendi bedeninin etrafında düzenlendiğini ifade etmektedir (Husserl, 1970, aktaran Yavuz, 2022).

Beden ve zihnin birbirinden ayrı düşünölemeyeceği düşünöesiyle Martin Heidegger, Marleu-Maurice Ponty, Gaston Bacherlard gibi düşünörlr de mutlak mekânı eleştirmiştir (Bozdoğan ve Benek, 2021).

Heidegger (1975) için; insan ve mekân karşılıklı duran bir şey değildir. Mekânı kullanan kişiler ve kişilerin eylemleri mekânı üretmektedir (Heideger, 1975, aktaran Yavuz, 2022). Beden ve mekân arasındaki ayrılmaz ilişkide Heidegger; bedensiz bir mekân ve mekânsız bir bedenın olamayacağını ifade etmiştir (Gümüştas, 2015).

Norberg-Schulz'un (1971) mekân tanımlamasında, insanın çevresiyle kurduğu ilişkinin duygusal yönüne dikkat çekilmektedir. Mekânsal algı, sadece mekânın niceliksel verileri olmayıp, birçok değışkeni olan karmaşık bir süreçtir (Schulz, 1971, aktaran Yavuz, 2022). İnsan, mekânda yalnızca bir özne değil, mekâna ait bir oluş halinde bulunmasıyla mekânı inşa edebilir. İnsanın mekânda fiziksel olarak varlığının yanında duygusu, düşünöesi, yaşamışlıkları ve kültürüyle mekânda var olmaktadır ve bu özellikler mekânla özdeşleşir (Yavuz, 2022).

Batı kültüründe görme duyusu, tarihsel süreçte duyuların en değeriisi olarak görölmüştür. Platon için görme, insanlığa verilen en büyük hediyeiken, Aristoteles için de, en soylu duyudur (Pallasmaa, 2016). Erken modernizm söylemlerinde de görme duyusuna verilen önem devam etmiştir. Bu durum, Le Corbusier'nin “Anlamak için berraklıkla görme gerekir”, “Mimarlık, bir araya getirilmiş kütlelerin ışıık altında ustalıklı, şaşmaz ve görkemli oyunudur” ifadelerinden de anlaşılmaktadır (Le Corbusier, 1991, aktaran Pallasmaa, 2016).

Algının bedensiz göz üzerinden kurgulandığı bakış açısı, ‘göz merkezçilik’ terimiyle ifade edilmektedir (Öktem Erkartal ve Ökem, 2014). “Göz merkezçilik, nesnel bakış kavramının diğer her şeyden üstün tutulduğu düşünöe biçimidir” (Jay, 1994, aktaran Öktem Erkartal ve Ökem, 2014). Maurice Merleau Ponty, dünyayla ilişki kurma biçiminin görme duyusuyla sınırlandırılmış bir yüzeye indirilmesine karşı çıkar, onun için önemli olan insan bedeninin dünyayı deneyimlemesidir; çünkü beden, yaşadığı dünyayı algılar, öğrenir ve hatırlar (Aydın, 2020). Mekânın biçimi, ışığı ve rengi bedenimizde bir etki uyandırır. Buna göre bedenın mekânla ve mekânın bedenle kurduğu ilişki devingenliğe sahiptir (Merleau Ponty, 2016).

Mekânın sadece yüzeysel imgelerle değil duyuların eş zamanlılığıyla ve bilişsel süreçler ile algılanması, mekânsal bilincin temelini oluşturur (Merleau-Ponty, 2008, aktaran Güleç Solak, 2017). Algılama, farklı duyuların etkileşimiyle oluşur ve mekân algısı da, duyuların etkisi altında meydana gelir (Lawson, 2001, aktaran Yıldırım Erniş, 2012). Algının boyutları; rengin, ışığın, sesin, detayların ve oranların bütünüyle deneyimlenmesini içerir ve mimarlıkta önemli olan duysal deneyimdir (Gümüştas, 2015).

Mekânın algılanması ve duyumsanması ile ilgili olarak ünlü yazar Goethe, “...güzel bir mekânın yarattığı coşkuyu, bizi oraya gözlerimiz bağlı götürmüş olsalar bile hissetmemiz gerekir.” demiştir. Usta (2020) mekân kavramı üzerine çalışmasında; mekânın duyumsanmasını, bedenin ortaya konması ve görsel algılamadan öte duyularla hissedilmesini ifade etmiştir. Bu görüşe paralel olarak; Pallasmaa ‘Tenin Gözleri’ kitabında; mimarlığın duyularla algılanmasının, dokunmanın algılama ve deneyime etkisi üzerinde durmuştur. Göz merkezci anlayışın karşıtı olan bu görüş, beden ve mekânın ilişki kurmasında dokunmanın, diğer duyuların uzantısı olduğunu söylemiştir (Pallasmaa, 2016).

Pallasmaa, Tenin Gözleri’nde insan bedeni, duyuları ve deneyimine önem veren bir mimarlığın altını çizmektedir (İnce, 2015). Gözün diğer duyu organlarından ayrıştırılmasını, diğer duyuların etkisinin azaltılmasıyla dünyayı deneyimlemenin görülenle sınırlandırılmasını eleştirir ve diğer duyuların da aktif olduğu duysal mimarlığı öne sürer (Pallasmaa, 2016). Martin Jay (1994) de, mimarlığın salt görme ya da beş duyu yerine, birbiriyle kaynaşan birçok deneyim alanı sunduğunu ifade eder (Jay, 1994, aktaran Gümüştas, 2015).

Gaston Bachelard (2013) ‘Mekânın Poetikası’ kitabında, mekânı ev üzerinden anlatır; evin anıların ve düşlerin en büyük birleştiricisi olduğunu, yaşanmışlıkların mekânı olduğunu ifade eder (syf. 37). Bachelard için gerçek mekânsal deneyim; kişinin duyuları, bedenin konumu ve hareketine bağlı olarak beden sayesinde edinilir (Bachelard 1971, aktaran Gümüştas, 2015).

Mekân kavramı’nı, Hasol Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü’nde “İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun”

olarak ifade etmiştir (Hasol, 1979, s.344). Hasol’a (1979) göre mimari bir mekân yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır (s.344). Kuban ise, insanı doğal ortamdan ayıran boşluğun mimariyi ortaya çıkardığını ve bunun mekân olarak tanımlandığını, mekânın da mimariyi diğer yapım tekniklerinden ayırdığını belirtmiştir (Kuban, 1990, aktaran Demirkaya, 1999).

20. yüzyılın önemli Fransız düşünürlerinden Henri Lefebvre, kartezyen mekân düşünce anlayışındaki mekânın sabitlikten öte çok boyutlu, canlı, devingen, heterojen ve toplumsal olduğunu savunmaktadır. Lefebvre, mekânın içi doldurulacak bir boşluk olmadığını, bedenin algılaması ve yaşamasıyla üretildiğini ifade eder (Savaş, 2020). “Mekânın Üretimi” kitabında; mekânın, bedenden yola çıkarak algılandığı, yaşandığı ve üretildiği düşüncesi ile Lefebvre (2014), mekânın beden ile hissedildiği, bedenin deneyimi ile mekânın varlığının mümkün kılındığını açıklar (syf 180).

Lefebvre (2014): “Mekân (sadece gözlerle ve zihinle değil, bütün duyularla ve bedenin tümüyle) ne kadar çok incelenir ve ne kadar iyi ele alınırsa, mekânda işleyen, mekânın parçalanmasına ve başka bir mekânın üretimine yönelik çatışmalar o kadar çok ve o kadar iyi kavranır” (syf 390).

Lefebvre, mekânın toplumsal olduğunu bu yüzden her toplumun mekânını kendisinin ürettiğini ifade eder, mekânın üretimini mekânsal üçlüye dayandırır: Algılanan mekân (fiziksel), tasarlanan mekân (zihinsel) ve yaşanan mekân (toplumsal). Lefebvre’nin mekânsal üçlü kuramındaki; algılanan mekânda (mekânsal pratikler); önceden tasarlanan mekânla beden buluşur. Beden duyuları ve algıları mekânı analiz eder. Mekânda, tasarlayanın bilgi ve kuramlarından ziyade deneyimleyen bedenlerin mekânı farklı okuması hâkimdir (Savaş, 2020).

Tasarlanan mekân (mekân temsilleri), zihinde tasarlanan mekânın nesneleşmesidir. Belli oran, ölçü ve tekniklerle tasarlanır, görsel olarak sunulur. Tasarımcı tasarlar, çizer fakat deneyimlemez (Savaş, 2020). Etkin bilgi ve ideolojiden beslenerek; siyasi iktidarın, hâkim olan ideolojinin mantığına uygun tasarlanan mekânlardır (Ghulyan, 2021).

Yaşanan mekân (temsil mekânları), bedenın deneyimlediğı mekânı yeniden kendisinin üretmesidir. Mekân burada değıştirilebilir, yeniden üretilebilir dinamik ve değışken bir yapıdadır. Toplumsal mekânın karşılığı olan yaşanan mekânda, mekânın beden üzerindeki etkisini ya da bedenın mekân üzerindeki etkisi gözlemlenir. Algılanan mekânın, bedenın mekânla ilk karşılaşmasındaki algı iken, yaşanan mekânın zaman içindeki deneyim olmasıyla farklılaşmaktadır. Toplumsal mekânlar; kullanıcı tarafından yaşanan, üretilen, deneyimlenen, imgelere sahip olan yerlerdir (Lefebvre, 2010, aktaran Ercan, 2021).

Henri Lefebvre mekânı, bedeni dâhil ederek çok yönlü ve dinamik olarak yorumlamıştır; bu doğrultuda mekân bir süreçtir ve bedenın etkileşimlerini, değerlerini, özelliklerini yansıttığı toplumsal bir üretimdir (Savaş, 2020). Lefebvre mekân üçlemesini, mekân üretiminde beden tarafından deneyimlemenin incelenmesi için sunmuştur. Çünkü insan bedenının ritmik nefes alıp veriş mekânın dinamizmini algılatır, bedendeki ritmik hareketler de mekânı tanımlar (Türkoğlu, 2019).

Michel De Certeau ise, gündelik yaşamın gerçekleştiğı kamusal mekânlara odaklanmıştır. Gündelik yaşam pratiklerinde; güç ilişkisine strateji, zayıfın gücün karşısında durmasına da taktik olarak ifade etmiştir. Beden, kentte gücün oluşturduğu stratejiyi karşılık kendi taktikleriyle düzenleyebilir. Lefebvre'nin tasarlanan mekânı strateji, yaşanan mekânı da taktik kavramıyla eşleşir. Yer ve mekân kavramlarının farkına değinen De Certeau tasarımcı tarafından tasarlanmış sabit bir düzendir; mekân ise, zamanı da kapsayan, hareketli, mekânsal pratiklerin gerçekleşmesidir. Kent içinde her öznenin, deneyimiyle, duysal edimleriyle sokak, mekâna dönüşür. De Certeau ve Lefebvre beden üzerinden kurgulanan mekân düşünceleriyle ortaklaşmaktadırlar (Savaş, 2020).

2.1.2 Tarihsel Süreçte Mekân ve Sanat İlişkisi

Mekân ve sanat ilişkisinde; 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıldaki sanatın mekânla ilişkisini irdelemeden önce; geçmiş dönemlerdeki bu ilişkiden kısaca bahsedilmiştir.

20. yüzyıl öncesinde yaygın olarak kullanılan iletişim araçlarını ve yöntemlerini kullanan sanatçılar sınırlı sayıda, bağlam dâhilinde sunulabilen; güzellik, dini

yüceltme, kişi ve mekân tasvirleri gibi bazı hedeflere yönelik ürünler vermişlerdir (Wilson, 2022, aktaran Güler, 2016).

Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında; değerli sanat eserleri ve kutsal nesnelerin bulunduğu tapınaklar, belirli zamanlarda izleyici ile buluşurken; Orta Çağ'da değerli eserler, kilise ve manastırlarda sunulmuştur (Akpınar ve Arslan, 2023). Rönesans döneminde ise ilk sergi mekanları olarak kabul edilen Nadire kabineleri görülmeye başlanmıştır (Impey ve Macgregor, 2006, aktaran Kılıç, 2020). Sosyal, ekonomik olarak ayrıcalıklı kimselerin ilgi alanına giren çeşitli nesnelerin sergilendiği Nadire kabineleri kamuya açık olmayan, çok az kişi ile paylaşılan özel mekânlardı. 17. ve 18. yüzyılda sergi mekanlarının kamuya açılmasıyla resim ve izleyici buluşmuş ve gözün sınırlarını tuvalin çerçevesi oluşturmuştur (Kılıç, 2020). Modernizmin geçiş döneminde sergileme gelenekleri değişmiş, 14. yüzyılda sergileme mekânı olan Nadire kabineleri, yerini 19. yüzyılda müzelere bırakmıştır (Vargün, 2021). Müze ve galerilerde resimler estetik kaygı gözetmeksizin istiflendirilir, sergileme işlevinden çok eserlerin toplanması, kronolojik olarak sıralanması önemlidir (Çetin, 2016). 20. yüzyılda sergileme tekniği değişmiş, sanat eleştirmeni Brian O'Doherty, 20. yüzyılda estetik deneyim üreten sergileme biçimini beyaz küp olarak isimlendirmiştir (O'Doherty, 1986, aktaran Kılıç, 2020). Sergileme mekanında; dış dünyayla temas kesilir, pencere yoktur, duvarlar beyazdır, ana ışık tavadadır ve zemin yalnızca ayak seslerinin duyulacağı kadar cilalı ya da halı kaplıdır (O'Doherty, 1976, aktaran Antmen, 2010). Beyaz küp, içinde ne sergilenirse sergilensin izleyiciye çok önemli şeylere baktığına ikna eder (Kılıç, 2020).

Modernizm ile birlikte insan gücüne ihtiyaç azalmış, toplum dışına itilen sanatçı ve yazarlar bu değişime tepki amacıyla mimarlık, sanat, endüstri ve el sanatlarını bir araya getirmeyi sağlayacak sanat ve zanaat hareketini başlatmışlardır. Bu hareket Avrupa'da yayılırken Almanya'da mimari ve sanatı birleştiren bütüncül sanat eseri anlamındaki Gesamtkunstwerk terimi yayınlanmıştır. Bu düşünce ileride Bauhaus ekolünün ortaya çıkmasını ve Dadaizmi etkileyen fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Vargün, 2021).

Modern sanatın sonunu ifade eden çağdaş sanat; mekân deneyimi ve kullanıcı algısını ön planda tutmasıyla mimarlıkla buluşmaktadır. İzleyicinin resim, heykel gibi

geleneksel temsil biçimleriyle kurduğu “karşıdan bakma ve anlama” pozisyonu yerini “içine girme, dâhil olma, okuma” pozisyonuna bırakmıştır (Gümüştas, 2015). Frederick Kiesler’in “Bir aradalık-Correalism” anlayışı; mimarlığı, sanat eserini ve çevreyi bir bütün olarak tasarlamaya yöneltmiş, sanat eserinde gözlemci-özne arasındaki engeller kalkmıştır (Goodman, 1989, aktaran Gümüştas, 2015). Kiesler’in hedefi sanatta deneyimlenen mekânlar tasarlamak olmuştur (Gümüştas, 2015).

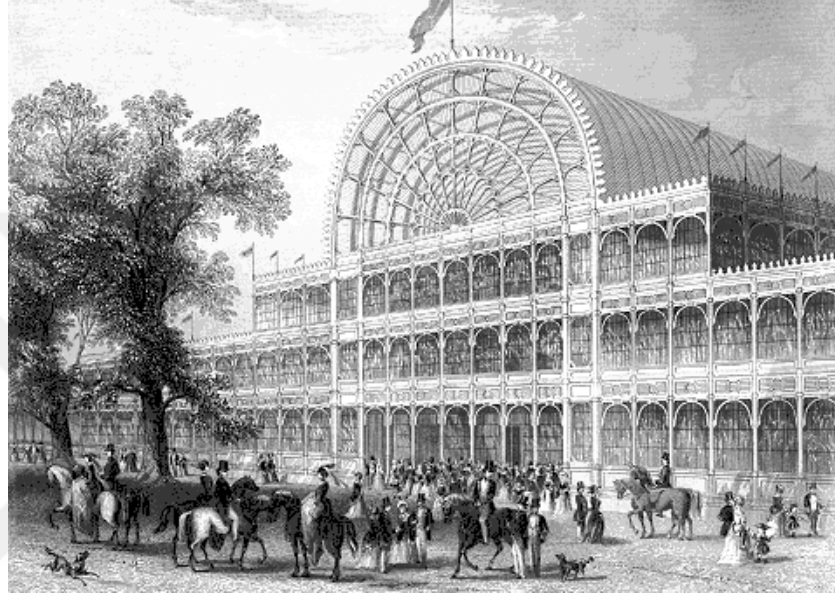
Çalışma bağlamında, Endüstri Devrimi’nden sonraki süreçte ortaya çıkan el işçiliğinin ön planda olduğu sanat akımlarından, çağdaş sanattaki deneyimlenen mekân anlayışına kadarki süreçte sanatın mimarlıkla ilişki kurma biçimleri irdelenecektir.

2.1.2.1 19. yy. Sonu ve Erken 20. yy. Sanat Akımları ve Mimarlık

Mimarlık edimi, tarih boyunca toplumsal değişimden etkilenmiş; sosyal, ekonomik, teknolojik, bilimsel gelişmeler yeni fikirlerin oluşmasını sağlamıştır. Endüstri Devrimi; teknolojiye, üretimde, kültürde, ekonomide, toplumun sosyal yapısında ve sanat alanlarında değişim yaratmıştır. Mimarlığın da bu değişimlerden etkilenmesi doğrultusunda öncelikle endüstrileşme süreci ve mimarlık arasındaki dinamizm üzerinde durulacaktır.

19. yüzyılda mimarların kendilerini sanatçı olarak gördükleri, teknik problemler yerine biçimsel problemler odaklı oldukları bu nedenle de cephe düzenlemesinden ileriye gidemedikleri, kullanışlılıktan öte estetikliğin ön planda olduğu klasik mimari anlayışı hâkimdir. 1865’te James Watt tarafından buharlı makinelerin icadıyla, endüstrileşme süreci başlamış, demiryollarının yoğun olduğu bölgelerin kentleşme sürecinin hızlandırmış, aynı zamanda kırsal alanlarda iş gücü ihtiyacının da azalmasıyla kırsal alandan kentlere hızlı bir göç yaşanmış ve kentlerde düzensiz yerleşmelere neden olmuştur (Benelovo, 1971, aktaran Birol, 1996). 19. yüzyılın ikinci yarısında gelişen teknolojiyle, felsefe ve sanattaki üretim alanı, teknolojiye yönelmiştir. Yapı üretiminde yeni malzemelerin kullanılmaya başlanması, yeni yapıım yöntemlerinin gelişmesi modern mimarlığın temellerini atmıştır. Chrystal Palace’ta Şekil 2.1’de ve 2.2’de görüldüğü üzere, dökme demir ve cam ilk kez birlikte kullanılarak, teknolojinin biçime yansıdığı, yeni mekân anlayışının ortaya çıktığı farklı

bakış açılarının kazanılmıştır. Bu bağlamda ve devamında inşa edilen Eiffel Tower, Galeries des Machines de dönemin önemli yapılarıdır. Hızla artan çelik, beton, cam gibi yeni malzemelerle üretilen yapıların mühendisler tarafından yapılması, mimarları etkilemiş ve eski üslupların yeniden canlandırılması düşüncesi, bununla birlikte standartlaşmanın yaygınlaşması bazı akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Birol, 1996).



Şekil 2. 1 Chrystal Palace’ın cephesi (Archdaily, b.t.)



Şekil 2. 2 Chrystal Palace’ın içten görünüşü (Archdaily, b.t.)

Arts and Crafts akımı ortaya çıkan akımlardan biridir. Endüstri ile sanatın bağdaşamayacağı düşüncesi, yeniden el yapımı ve zanaatı ön plana çıkarmak Arts and Crafts'ın temelini oluşturmaktadır (Birol, 1996). Sanayi kültürünün sanat ve el sanatlarını yok ederek kimliksiz ürünler üretilmesine yol açtığı düşüncesiyle seri üretilmiş niteliksiz tasarım ürünlerine bir başkaldırı hareketidir. Yazar, şair, sanat eleştirmeni John Ruskin'in temellerini attığı akım, endüstrileşme sürecinde toplumun sanat ve el sanatlarıyla zayıflayan bağının güçlendirilmesi için önerilerde bulunmuştur (Aslan, 2014). Ruskin'in fikirlerine destek veren yazar, şair, tasarımcı William Morris geleneksel el sanatlarının devamlılığı için geleneksel şekillendirme yöntem ve teknikleriyle üretim yapan atölyeleri desteklemiştir (Şekil 2.3). Arts and Crafts, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla varlığını devam ettirememiş fakat daha sonraki akımlara fikir kaynağı olmuştur.



Şekil 2. 3 William Morris'in 'Trellis' (1862) ve 'Tulip and Willow' isimli kalem ve sulu boya taslakları (1873) (Aslan, 2014)

Art Nouveau akımı Arts and Crafts'tan etkilenen akımlardan biridir ve ilhamını doğadan almıştır; bu yüzden kıvrımlı, akıcı çizgiler ve bitkisel desenler hâkimdir. Art Nouveau, modern hayatın yüzeysel ve ruhsuz olmasını eleştirmiş, doğadan örnek alınıp yorumlanmasıyla dinamizm ve canlılık sağlanacağını savunmuştur (Tanrıku, 2014).

2022). Akım birçok sanatçıyı etkilerken, Antoni Gaudi doğadan aldığı ilhamlarla tasarladığı yapılarıyla akımın önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Keskin, 2020).

Akım, Arts and Crafts'ta olduğu gibi üretimde makineleşmeyi reddetmemiş, aksine makineyi kullanma yoluna gitmiştir (Biol, 1996). Demir ve cam Art Nouveau akımının karakteristik özelliklerinden biri olmuştur, demir fonksiyonel olarak kullanılırken aynı zamanda süs olarak da kullanılmıştır (Şekil 2.4).



Şekil 2. 4 Demirin kullanım alanlarından Paris'te istasyon girişi, 1900 (Tanrıkulu, 2022)

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda birçok yapıda akımın etkisi görülmektedir. Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Dönemi'nden sonra saraylarda, üst düzey yapılarda, süs eşyalarında Art Nouveau tarzında seramikler uygulanmıştır (Şekil 2.5). Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat Devri sonrası saraylarında, Osmanlı üst düzey bürokratlarının kasır ve köşklerinde, apartman ve hanlarda ve sivil binalar gibi çeşitli yapı grupları ile bazı dekoratif eşyalarda Art Nouveau üsluplu seramikler kullanılmıştır (Şekil 2.8). Vlor Han Botter Apartmanı, Ahmet Ratıp Paşa Köşkü, İtalyan Büyükelçiliği Yazlık Binası, Eski Mısır Konsoloslugu, Mısır Apartmanı başta gelen örnekleridir (Bozkurtoğulları, 2012). Şekil 2.6 ve Şekil 2.7'de, Ahmet Ratıp Paşa

Köşkü'nün cephesinde ve iç mekânındaki Art Nouveau üslubundan görsellere yer verilmiştir.



Şekil 2. 5 Art Nouveau fayans panolar (Bozkurtoğulları, 2012)



Şekil 2. 6 Ahmet Ratıp Paşa Köşkü'nün cephesi (Bozkurtoğulları, 2012)



     2. 7 Ahmet Ratıp Paşa K    'n  n i   mekânı (Bozkurtoğulları, 2012)

Giedion tarafından 19. ve 20. yüzyıllar arasında ilginç bir geçiş dönemi olarak kabul edilen Art Nouveau, mimarlık alanında önemli gelişmelere yol açmıştır. Adolf Loos, Tony Garnier, Auguste Perret gibi mimarlar tarihi reddederek, dekorasyon ve süslemenin aldatmaca olduğunu belirtmiştir. Olması gereken süslerden arınmış, yalın ve sade bir mimari dildir. 20. yüzyılın ba  ları mimaride olduğu gibi sanatta da yalınla  manın yaşandığı dönemdir (Birol, 1996).

Dönemin sanat akımları olan Kübizm, Fütürizm, De Stijl, Pürizm, Konstrüktivizm modern mimariyi etkileyen akımlardandır (Birol, 1996). Kübizm; Pablo Picasso ile Georges Braque öncülüğünde atılmıştır (Antmen, 2009). Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan resimsel kurgunun nasıl olabileceğini sorusundan hareketle; resimsel yüzeyde      boyutluluk yanılısaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir (Antmen, 2009 s. 46) (     2.8).

Kübizmin mimariye getirdikleri yalınlığa ve yapının modern gereksinimlere cevap verebilmesi olmuştur. Resimde olduğu gibi, mimaride de yapı fonksiyonuna göre

parçalanır daha sonra bu parçalar yeni bir kompozisyonla yeniden bir araya gelir. Biçimlerin kesin olarak bitişlerine yardımcı olan düz çatı karakteristik bir öge haline gelmiş, beyaz renkli saf kütle biçimlerinin bir araya gelmesi mimarideki karşılığı olmuştur (Hasol, 1979 s. 318)



Şekil 2. 8 Picasso'nun Guernica resmi (Köse Doğan, 2016)

Mimarlıkta hareketlilik, devingenlik ve hız kelimeleri fütürizm akımıyla sanat dünyasına da girmiştir. 1900'li yıllarda resim ve heykelde ortaya çıkan fütürizm, 1914'te mimarlıkta etkili olmuştur. Her yerin canlı, hareketli ve dinamik olduğu, konutların kocaman bir makineye benzetildiği makine estetiğini gündeme getirmiştir (Kaya, 2005). Birinci Dünya Savaşı sebebiyle uygulama alanı bulamayan fütürizm, modern sanat ve mimarlıkta kuramsal olarak etkili olmuştur (Birol, 1996).

De Stijl, Theo van Doesburg ile Jacobus Johannes, Pieter Oud tarafından 1917'de yayımlanan De Stijl dergisi etrafında çağdaş mimarların ve resimde öncü sanatçıların olduğu gruptur (Kavut ve Alici, 2021). Doesburg'a göre; form verme değil form bulmadır, işlevlere göre dıştan içe doğru mekânsal birimler belirlenmelidir. Daha sonra da içten dışa doğru mutlak dik açılı ve düzlemsel bir hareketle birimler merkezden dışarıya doğru fırlatılmalıdır. Böylelikle girinti çıkıntılar, kot farkları ile dinamik, asimetrik bir denge taşıyan ürün ortaya çıkar (Birol, 1996). De Stijl anlayışında, küp ve dikdörtgenler prizması en yalın biçim olarak kabul edildiği için dik açılı dikdörtgen, kare ve boşluklardan oluşur. Renklerin kullanım amacı, salt süsleme değil mekânın bir tasarım ögesi olarak var olmasıdır. Bu akımın en iyi

örnekleri Şekil 2.9 ve 2.10’da verilmiş olan Rietveld tarafından tasarlanan Schroeder Evi ve Oud’un tasarladığı Rotterdam’daki 2. Dünya Savaşı’nda yıkılan Cafe de Unie’dir (Kavut ve Alici, 2021) (Şekil 2.11).



Şekil 2. 9 Rietveld’in Utrecht’deki Schroeder Evi (Kavut ve Alici, 2021)



Şekil 2. 10 Rietveld’in Utrecht’deki Schroeder Evi’nin içi (Kavut ve Alici, 2021)

Scroeder Evi ve Cafe de Unie örnekleri De Stijl mimarları tarafından bir sanatçı ile iş birliği içinde olmadan idealler çerçevesinde tasarlanırken; Yavuz’un çalışmasında belirttiği üzere, Strasbourg’daki Aubette projesi Van Doesburg, Hans Arp ve Sophie Taeuber-Arp tarafından yürütülen iş birliğinin örneğidir (Yavuz, 2020). 1700’lerde yapılan yapı 1926’da üç sanatçı içini yeniden tasarlamak için bir araya gelmiştir. Van

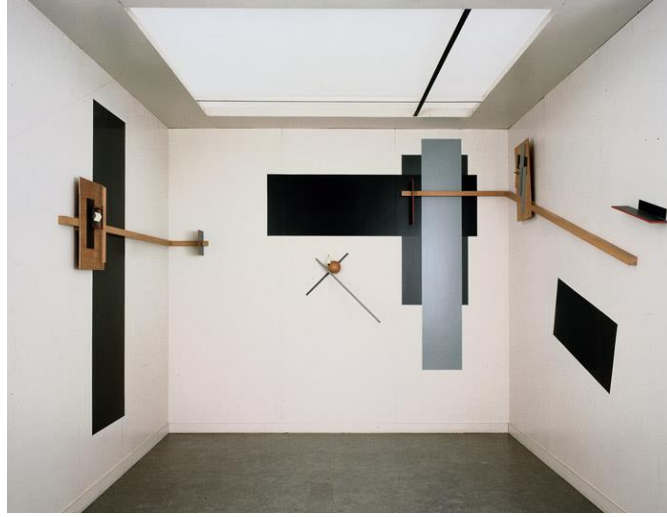
Doesburg, kafenin iç mekânlarını tasarlarken izleyicileri bir tablonun önüne yerleştirmekten daha fazlasını yapmaya çalışmıştır (Fiederer, 2016).



Şekil 2. 11 Cafe de Unie (Fiederer, 2016)

Pürizm ise; mimar Le Corbusier ve ressam Amedee Ozenfant öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Kübizm’de etkili olan dekoratif görünümünden uzak, matematiğin düzen, saflık ve mantık olarak var olduğu, süsleme ve geleneksellik yerine sade, işlevsel olması hedeflenmiştir. Pürizmin önde gelen temsilciler Le Corbusier ve Mies van der Rohe’dir. Villa Savoye, İsviçre Pavyonu, Marsilya Toplu Konutları Le Corbusier’in; Farnsworth Evi, Almanya Pavyonu, Crown Hall, Seagram Büro Binası Ludwig Mies van der Rohe’nin yapıları pürist felsefeyi başarıyla yansıtan örneklerdir (Kortan, 1984).

Konstrüktivistler mekânı malzeme gibi kullanarak, farklı bir açıdan ele almışlardır. El Lissitzky’nin 1923’te Berlin’deki sergisinde “Proun Mekânı” çalışması mimari mekânın heykel malzemesi gibi biçimlendirildiği çalışmalardan biridir. Lissitzky, ilk olarak geometrik formlarla yüzeyde oluşturulan soyut resimlerden, bedenin içinde dolaşıldığı üç boyutlu mekâna geçiş yapılmıştır (Akpınar ve Arslan, 2023).



Şekil 2. 12 El Lissitzky, Proun Mekânı, 1923 (Akpınar ve Arslan, 2023).

El Lissitzky, izleyicinin pasif durumda olduğu mevcut sergileme pratiğinin sınırlarının dışına çıkmayı denemiştir (Staniszewsk, 1998, aktaran Kılıç Özkan, 2020). 1928 tarihli Kabinet Der Abstrakten isimli düzenlemesinde izleyicilerin sergideki nesnelerle fiziksel etkileşime girmesi sonucu görme ve dokunma duyularını birlikte ele alarak, izleyicinin seyir durumunu canlı bir deneyime dönüştürmeyi hedeflemiştir (Buchloh, 2005, aktaran Kılıç Özkan, 2020).

2.1.2.2 Modernizm Sonrası Sanat ve Mimarlık Birlikteliği

Avrupa’da 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan modern mimarlık, evrensel geçerlilik ve rasyonalite iddia eden bir öğretilerdir; hiçbir ülke, kültür ve coğrafyanın dışında kalamayacağı güce sahiptir. Betonarmenin, çeliğin ve camın kullanılması, geometrik formların ön planda olması, geleneksel süslerden uzak olması modernizmin fiziksel niteliklerini oluşturur. Bu fikirlerin yayılmasında ise, Avrupa’da ilk 1928’de toplanan ve daha sonra her yıl toplantı düzenleyen Uluslararası Modern Mimari Kongresi (CIAM) etkili olmuştur (Bozdoğan, 2012). Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri (CIAM), Haziran 1928’de İsviçre’deki Chateau de la Sarraz’da Le Corbusier, Hélène de Mandrot ve Sigfried Giedion tarafından organize edilen 28 Avrupalı mimardan oluşan bir grup tarafından kurulmuş "bir sosyal sanat olarak mimarlık" amacını ilerletmeyi amaçlayan 20. yüzyıl manifestolarından biri olmuştur.

Avrupa kökenli modern mimarlık, teknolojiye dayanan, bezemeden arındırılmış, işlevsel yapı tasarlama çabasıyla bütün coğrafyada benimsenmiştir (Bozdoğan, 2012).

İkinci Dünya Savaşı sonrası ise yıkıma uğramış kentlerin yeniden inşası, yeni başkentlerin planlaması gibi acil sorunlar gündemdeydi ve önemli olan bir an önce yapı inşa etmektir. Yapıların hızlı üretilmeye başlanmasıyla modernizm estetik ve sosyal açılardan eleştirilmiştir (Erkol, 2009). Modernistlerin kenti bir makine gibi görmesi, kentte kimlik kaybı, kimliksiz çevreler ifadeleriyle modernizmin eleştirilmesine neden olmuştur (Gürsel, 2015). Bu dönemdeki tartışmalar; sanatın kamusalılığı, insancıl mekânlar yaratma, modern binaların katılığını ve sıkıcılığını yumuşatmak, işlevsellikten fazlasının olması ve sosyal yaşamların temsil edilmesi, sosyal yaşama çekici gelen yeni mekânlar, duygusal ihtiyaçlara yanıt, insanlarla diyalog kuran mekânlar, toplumun farklı tabakalarına, halka hitap eden demokratik mekânlar konuları etrafında gelişmiştir. Dönemin eleştirilerine “temel sanatların sentezi” çözüm önerisi olarak sunulmuş ve kolektif eylem öne sürülmüştür. 1944 yılında ilk olarak Le Corbusier’in gazetede yayımlanan ‘Synthese des arts majeurs: Mimarlık, Peinture, Heykel’ adlı yazısında, ilerideki çalışma konusunun sanatların sentezi olacağından bahsetmiştir (Yavuz, 2020).

Sanatların sentezine 1933, 1934, 1946 yıllarında düzenlenen CIAM toplantılarında vurgu yapılmış, sırasıyla ressamların ölü yüzeyleri yok ettiği, duvar resminin kolektif iradenin ideal sembolü olduğu konularının üzerinde durulmuştur (Yavuz, 2020). 6. CIAM kongresinde modernizm eleştirisiyle ilgili Sigfried Giedion (1951); mimarlığın başka bir evreye geçtiğini, duygulara hitap eden, estetik yapı üretmede mimarın plancıyla, ressamla ve heykeltıraşla diyalogunu kaybetmesinin üzerinde durmuştur. Genel olarak kongrede, sanatların bütünleşmesinin ve mimariyle sanatın bir araya gelmesi gerektiği vurgulanmıştır (Giedion, 1951, s. 30, aktaran Kan Ülkü, 2019).

James Maude Richards, 6. CIAM buluşması için hazırlanan bildirgenin ilk kısmında; sokaktaki insanın, modern mimarlık düşüncesinde kendi isteklerine yakın, gözle görülür ürünler bulamazsa, modern mimarlığın destek alamayacağını ve sadece işin uzmanları tarafından takdir edilen bir sanat olma tehlikesine düşeceğini sunmuştur. Modern mimarlığın; insan duygularından uzak olmasının eleştirildiğini

ve insanların duygusal yönüne odaklanmasının ancak sanatı dâhil ederek elde edilebileceğini eklemiştir.

Giedion sanatların sentezi konulu konuşmasında, estetik problemleri tartışmaya açmıştır. Tartışmada, estetiğin kişisel bir konu olarak ele alınabileceği gibi, estetik problemlerin mimarlığı sınırlandıran bir sorun olması yerine, kongrede modern mimarlığa yapılan eleştiriler söz konusu olmuştur. Temel problem ise, sokaktaki insanın tepkisinin ne olduğudur. Bir diğer önemli konu ise, mimarın, plancının, ressamın ve heykeltıraşın arasındaki diyalogun bir buçuk asır önce kaybedilmiş olmasıdır. Kongrede; daha önceki dönemlerdeki gibi, sanatların bütünleşmesinin mümkün olup olmadığı tartışmaya açılmıştır ve sanatların bütünleşmesi ile ancak sokaktaki insanın ihtiyacına cevap verilebileceği ifade edilmiştir. Bu nedenle de, Hans Arp ile birlikte sanatların ilişkisini konu alan anket hazırladıklarından bahsetmiştir (Giedion, 1951, aktaran Erkol, 2009).

Erkol (2009); anketle ilgili olarak; üç alt başlıkta toplandığını ifade etmiştir. İlk başlık, teknik gelişmeler başlığıdır, standartlaşmış birim tasarımında mimarın karşısına çıkan estetik problemlere odaklanır, ikinci başlık sosyal gelişimlerin etkisidir, mimarın toplumun isteklerine boyun eğmesi gerekip gerekmediğine odaklanır. Mimar-sanatçı ilişkisini irdeleyen üçüncü alt başlıkta ise; mimarın ve sanatçının birlikte çalışıp çalışamayacağını, bu tür bir birlikteliğin nasıl şekilleneceğini, ilk aşamadan itibaren mi çalışacaklarını, bu çalışma biçiminin duygulara hitap edip etmeyeceğini araştırmışlardır (Erkol, 2009).

Aldo Van Eyck, Alison ve Peter Smithson, J. B. Bakema, G. Candilis, Swoods, R. Eskine gibi mimarlardan oluşan, 1953'ten itibaren aktif olan Team X isimli grup, 1947'de 6. CIAM kongresinde modernizm ile gelen evrensel olma durumunu, mekânın hiyerarşik düzende işleve göre bölgelere ayrılmasını, sonlanan mükemmellik görüşü gibi konuları reddetmişlerdir. Bunlar yerine, mimarlık-şehircilik sınırını kaldıran, ev-sokak-mahalle-kent gibi öğeleri ön plana alan düşünce biçimini kabul etmişlerdir. Kongre sonucunda kesin çözümlere ulaşılamamış olsa da harekete geçirmiştir (Erkol, 2009).

Yavuz (2020); neden çözüm olarak sanatla bir anlaşma düşünüldüğünü, nasıl bir diyalog önerildiğini ve önceki dönemlerden farklı bir yaklaşımın mı söz konusu olacağını sorgulamıştır. Savaş sonrası dönemde, mimarlık ve sanat arasındaki diyalogun erken yirminci yüzyıldakinden farklı olduğunun üzerinde durmuştur. Erken yirminci yüzyılda sadece ortak tasarım yaklaşımları veya kavramsal özler paylaşılırken, savaş sonrası dönemde yoğun iş birliği kararları görülmektedir (Yavuz, 2020).

Kongreden sonra modernizmin öncülerinin gündemine giren sanat ve mimarlık birlikteliği, Le Corbusier’in mimarlık-sanat sentezini uygulamasıyla başlamıştır. Unité de Habitation’un duvarlarına, betonun şekil alabilmesi özelliğiyle kendine ait olan insan figürlerini yerleştirmiştir. Eileen Gray Evi Corbusier tarafından inşa edilmemiş olsa da duvar resmi Corbusier’nin imzasını taşımaktadır. Chandigarh’daki “The Open Hand” heykeli de kentin simgesi olmuştur (Frampton, 2001, aktaran Erkol, 2009) (Şekil 2.13).



Şekil 2. 13 Open Hand Heykeli ve Berlin’deki Unité de Habitation (Erkol, 2009)

Almanya’da ticaretin yoğun olduğu bölgelerde farklı yapılarda görülen bu tip örnekler için, 1955’te “Kunst am Bau” (Yapıda Sanat) isimli 21 sergi düzenlenmiştir.

Dönemin sanat ve mimarlık ilişkisinin ne kadar yaygınlaştığının sergide gösterilebilmesi önem taşımaktadır (Erkol, 2009).

Meksika'daki Meksika Ulusal Üniversitesi sıradanlaşan mimarinin yeniden özgünlük kazanmasının örneklerinden biridir. 1555'te kurulan yapı 1953'te yeni kampüsüne taşınmıştır, yeni kampüs modern üslupla tasarlanmıştır ve neredeyse tüm cephelerine sanat eseri uygulanmıştır. Yoğun cephe bezemesinin nedeni ise, üniversitenin köklü tarihini yansıtabilme amacıdır (Aldrete-Haas, 2004, aktaran Erkol, 2009) (Şekil 2.14).



Şekil 2. 14 Meksika Üniversitesi Merkez Kütüphanesi (Erkol, 2009)

1950 yılında Horacio Torres'in düşük gelirli aileler için üretilen konutlardaki duvarlara uygulanmak amacıyla oluşturulan desen, konutun mimarisine değer katarken, sanatın yalnızca belli bir gelir grubuna hitap etmediğini gösterir. 1954 yılında Augusto Torres'in imzasını taşıyan Montevideo'daki Sindicato Medico'nun kafesindeki mozaik pano iç mekânın zenginleştirilmesi amacıyla kullanılan örneklerden biridir (Şekil 2.15).

Sanatın ve mimarlığın bir aradalığının büyük ölçekli örneklerinden, 1963'te yapılan Meksika'daki stadyumdur (Şekil 2.16). Stadyumun ana girişin olduğu duvar tamamen mozaikle kaplıdır (Brillembourg, 2004, aktaran Erkol, 2009).



Şekil 2. 15 Augusto Torres Panosu, 1954 (Augusto Torres aktaran Erkol, 2009)



Şekil 2. 16 Stadyum, Meksika, 1963 (Erkol, 2009)

1949 ve 1951 CIAM toplantılarında da sanatın kamusal alana dâhil edilmesi, iş birliğine duyulan ihtiyaç konularına değinilmiştir. Bu süreçte Amerika ve Avrupa’da devlet sanat ve entelektüel alandaki gelişmelere destek olmuş; sanat eserlerinin yerleştirilmesi koşulu, toplam bina maliyetinin yüzde birinin sanat giderlerine ayrılması gibi yeni resmi düzenlemeler getirmiştir.

Plastik sanatların sentezi 1919 yılında ilk olarak Walter Gropius ele almış Staatliches Bauhaus’u kurmuştur. Bauhaus, 1906’da Henry Van de Velde’nin direktörlüğü ile uygulamalı sanat ve zanaat okulu olarak açılmıştır. Van de Velde görevden ayrılırken yerine Gropius’u önerir. Gropius’un sanat, tasarım ve mimarinin bütüncül anlayışından (Gesamtkunstwerk) yola çıkarak yeni bir eğitim modeli yayınlamıştır. Ve okulun adını “Staatliches Bauhaus” olarak değiştirmiştir (Sezer, 2019). Gropius sentez düşüncesi; sanatların gerçek sentezinin mimari çalışmanın kendinde bulunacağına ve ilk düşünce aşamalarında başlayacağına inandığını; sanatın sonradan yerleştirme olduğu durumlarda sadece müze programı olarak kalacağını belirtmiştir (Gropius, 2010, aktaran Yavuz, 2020). Ressam, heykeltıraş, mimar ve mühendis Andre Bloc, Bauhaus fikirlerini temel alarak Fransa’da Grup Espas’ı kurmuştur ve çalışmaları farklı ülkelerdeki mimarlara ilham olmuştur.

2.1.2.3 1950-1980 Aralığı Türkiye’de Mimarlık ve Sanat Ortamı

1923-1945 erken cumhuriyet döneminde halkevleri, yurt gezileri, yapılan sergiler, açılan galeriler kültürel ve sanatsal etkinliklerin devlet tarafından desteklendiğinin örnekleridir. 1940’ların ortasına kadar, mimari yapıların sanat eserleri ile birlikte tasarlanmıyor olması, tuval resmine önem verilmesi, yapı ile sanat arasındaki nispeten kopukluk olarak yorumlanmıştır (Yavuz, 2008).

1933’te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Namık İsmail, sanat eserlerinin mimariye dâhil edilmesini öneren bir yasa tasarısı sunmuştur (Kaynardağ, 1979, s.86-88, aktaran Can, 2018). 1953’te TBMM’de yapılan toplantıda konuya ilişkin Avni Başman öneri sunmuş, 1954’te geri çekilmiştir (Yavuz, 2017). Daha sonra Eğitim Bakanı Reşit Galip tarafından da benzer bir yaklaşım sergilenmiş fakat o da gerçekleşmeden kalmıştır.

II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye’de de modernizasyon süreci başlamış, Türk mimarlar Uluslararası Üslup’un dilini kullanmaya başlamışlar, Vanlı ise bu dönemi, Türk mimarlığında milli arayışlardan uzaklaşıldığı, Batı’ya yönelinen dönem olarak yorumlamıştır (Vanlı, 1958, aktaran Kan Ülkü). Bu dönemde Demokrat Parti’nin iktidara gelmesi, Amerika’dan gelen yardımlar (Marshall Yardımı), Amerika ile kurulan yakın ilişki, NATO’ya girilmesi gibi dış politikalar iç politikaları da etkilemiş, devlet tarım ve ekonomi yönünde çalışmalar yapmıştır. Türkiye ve Amerika arasındaki bu etkileşim sonucu ve Türkiye’nin “küçük Amerika olma” isteğiyle kültürel politikanın odağı Avrupa’dan Amerika’ya kaymış, Amerika’dan etkilenilen modernizm söz konusu olmuştur (Bozdoğan, 2010, aktaran Çiftçi ve Tulum, 2021). Amerikanlaşmanın önemli örneği olarak da; SOM Şirketi’nden Gordon Bunshaft ve Sedat Hakkı Eldem’in birlikte çalışması sonucu tasarlanan İstanbul Hilton Otel gösterilebilir (Kan Ülkü, 2019) (Şekil 2.17).



Şekil 2. 17 İstanbul Hilton Otel (Salt Arşivi, 1953)

Devletin değişen kültürel ve sosyal politikaları mimarlık ortamını etkilemiştir. Bu dönemde Avrupa’da devlet, yapılara sanat eseri uygulanması için desteklerken,

Türkiye’de tarım ve ekonomi politikasının ön plana çıkması, kültürel ve sanatsal etkinliklere devlet desteğinin azalması, sanatçıların alternatif yollar aramasına neden olmuştur. İktidarın küreselleşme politikaları sonucunda; sanatçılar, küreselleşme fikrini baz alarak, diğer ülkelerdeki sanat dünyasını takip etmeye, gelişmeleri gözlemlemeye ve Türkiye’de uygulamaya çalışmışlardır (Yasa Yaman 1998, aktaran Can, 2018).

1955 yılında sanatçı İlhan Koman, Sadi Öziş, Hadi Bara ve mimar Tarık Carım öncülüğünde Grup Espas Türkiye şubesi kurulmuştur. Grup Espas’ın İkinci Dünya Savaşı sonrasında, kolektif algı düşüncesini benimsemesi, sanatların birlikteliğini önermeleri Dünya’daki gelişmeleri takip ettiklerinin bir adımı olduğu söylenebilir. Aynı zamanda Grup Espas, mimari ve sanat disiplinlerinde önemli örneklerin ortaya çıktığı dönemi başlatmıştır (Çalıkoğlu, 1996, aktaran Kan Ülkü, 2019). Bu dönemde Helikon Sanat Derneği, On’lar Grubu, Kara Metal gibi çeşitli dernek ve oluşumlarla sanatçı-mimar birlikteliğini geliştirmişlerdir. Bu birlikteliklerde mimarlar ve sanatçılar kimi zaman sosyal ilişkiler aracılığı, kimi zaman profesyonel ilişkiler aracılığıyla bir araya gelmişlerdir.

1950 ve 60’larda, Utarit İzgi, Haluk Baysal, Melih Birsal, Doğan Tekeli, Sami Sisa, Orhan Şahinler gibi birçok mimar, Kuzgun Acar, Salih Acar, Hadi Bara, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Atilla Galatalı, Nasip İyem, İlhan Koman, Füreyä Koral, Sadi Diren, Mustafa Pilevneli ve Jale Yılmabaşar gibi birçok sanatçı ile birlikte iş birliği içinde olmuşlardır.

Mimarlık-sanat birlikteliğinin en önemli örneklerinden biri; Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, İlhan Türegün ve Hamdi Şensoy’un 1956’da Brüksel Expo’58 Pavyonu için açılan yarışmayı kazanmaları sonucunda tasarladıkları yapıdır (Bancı, 2009) (Şekil 2.18). Türk pavyonu, Arkitekt’in 1957 yılında Şubat’ta yayınlanan sayısında; sergi salonu ve lokantanın bulunduğu bloklar, bloklar arasındaki mozaik pano ve uç taraftaki mobil plastikten oluşan bir kompozisyon olarak tanımlanmaktadır (Anonim, 1957).

İki bloğu birbirine bağlayan, ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun eseri olan duvar; 50 metre uzunluğunda 2 metre yükseklikte her biri 50 cm genişliğinde 200 adet çift taraflı mozaik panodan oluşmaktadır (Şekil 2.19). Mozaik pano, sergi salonu ve

lokanta arasında yönlendirici işlev görürken; ön bahçe ve sergi alanını tanımlamaktadır (İzgi, 1993). Utarit İzgi; sanat eserlerinin özellikle Bedri Rahmi'nin eserlerinin yapıdan kaldırıldığında, binanın anlam ifade etmediğini belirtmiştir. İki blok arasındaki mozaik pano duvarın yapı ile bütünleştiğini ve yapı elemanına dönüştüğünü, sanat ve mimarinin eş zamanlı olarak ele alınmasıyla sanat eserinin duvara asılan bir eser olmasından çok mimari bileşen olarak yapıya katkı sağladığını belirtmiştir (Madran, 2000; aktaran Bancı, 2009).



Şekil 2. 18 Türk Pavyonu maketi ile Muhlis Türkmen, Utarit İzgi, Hamdi Şensoy ve İlhan Türegün (Salt Arşivi, b.t.)

Ezgi Yavuz'un doktora tezinde "Mimarın Sanatçı İle Diyalogu" başlığı altında yapının mimarlarının iş birliği hakkındaki düşüncelerine yer vermiştir. Utarit İzgi, süreci Bedri Rahmi ile birlikte eş zamanlı yürütülen bir çaba olarak tanımlarken, Muhlis Türkmen mozaik duvarı tasarım sürecinin en başından projeye dâhil ettiklerini belirtmiştir. İlhan Türegün'ün açıkladığı üzere ise, tasarımın çıkış noktasının eski ve yeni arasında, Avrupa ile Asya arasındaki bağ yaratmak olduğu ve bunun da projenin

erken aşamalarında başlayacak iş birliğine duyulan ihtiyacı doğurduğundan söz etmiştir (Pillai, 2010, aktaran Yavuz, 2020).



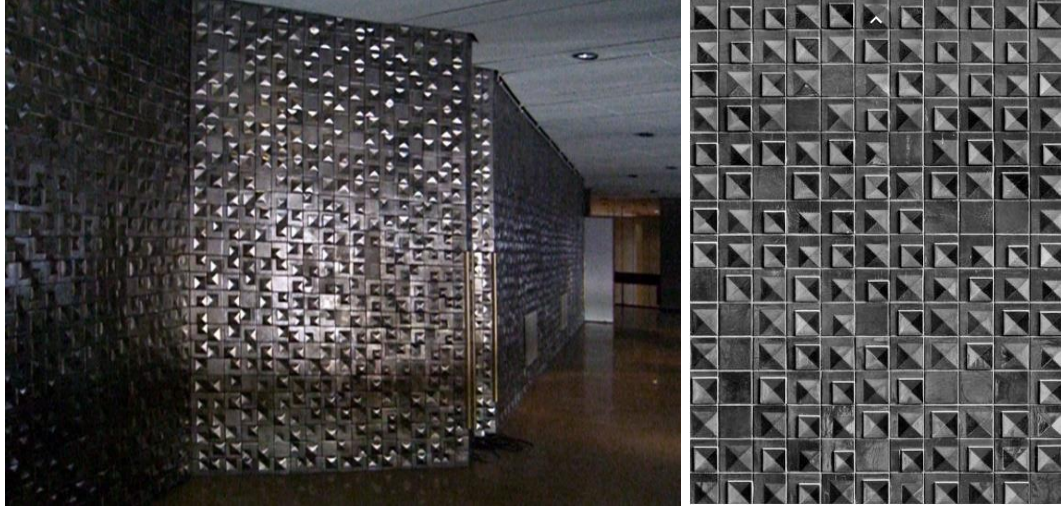
Şekil 2. 19 Bedri Rahmi Eyüboğlu- Mozaik Duvar (Bancı, 2009)

İş birliği sonucunda üretilen sanat eserlerinden Bedri Rahmi'nin mozaik duvarı, heykeltıraş İlhan Koman ve mühendis Ketoff'un çelik boruları kullanarak tasarladıkları 30 metre yükseklikteki pilonu, restoran bölümündeki Sabri Berkel'in üç resimden oluşan paneli mekânın bileşenleri olarak da işlev görmektedir. Pilon; hem yapının fuar içindeki konumunu vurgulamakta hem de yapının yatay düşey dengesini oluşturmaktadır, panel mekânı iki farklı alana bölmekte ve duvar işlevi görmektedir (Yavuz, 2020). Restoran bölümündeki Sabri Berkel'in ilk soyut çalışmalarından olan, figüratif olmayan yazı kompozisyonu, Namık Bayık'ın sehpaları, Füreyâ Koral tasarımı fincan ve tepsiler, Bedri Rahmi'nin perdeleri sergi binasına özel olarak tasarlanmışlardır. Pavyondaki diğer sanat eserleri; ahşap üzerine gravürler, heykeller, emaye bakır işleri, boncuklar ve tılsımlar, küçük yıldızlı tabaklardır.

Bir diğerk örnek Atatürk Kùltür Merkezi'dir. İstanbul'un imar planını hazırlayan Henry Prost, Taksim Meydanı'na bir opera binasının tasarlanmasını uygun görmüştür. Prost'un önerisiyle de Auguste Perret, İstanbul'a gelmiştir. Fakat İkinci Dünya Savaşı sebebiyle proje uygulanamamıştır. Daha sonra Feridun Kip ve Rükneddin Güney'in çalışması da ödenek yapılmamasından dolayı tamamlanamamış ve 1953'te Bayındırlık ve İskân Bakanlığı'na devredilmiştir. 1956 senesinde, Hayati Tabanlıoğlu'nun projesi uygulanmaya başlanmıştır. 1969'da İstanbul Kùltür Sarayı olarak açılan yapı, 1970 yılında çıkan yangın sonucu tekrar onarılmış ve 1978'de Atatürk Kùltür Merkezi olarak yeniden kullanıma açılmıştır (Akmİstanbul, b.t.).

Hayati Tabanlıoğlu'nun daveti üzerine seramik sanatçısı Sadi Diren, yapının içi ve dışı için çalışmalara başlamıştır. Sadi Diren panel konuşmasında; eşi Belma Diren ile birlikte tasarladıkları seramiklerin tümünün özel olarak teker teker yapıldığını belirtmiştir (Salt Online, 2012). Kent belleğinin imgelerinden biri olan zemin kattaki seramik duvar, dışarıya taşmasıyla meydan ile yapı arasında ilişki kurarken yayalar için de yönlendirici olmuştur. Aynı zamanda ziyaretçi, oyuncu, servis girişlerini ayırma göreviyle kullanım alanları arasında sınır çizmektedir. Duvar, dışarda başlayıp içeriye doğru sürekli bir şekilde devam etmiş ve bilet satış alanıyla fuayeyi birbirinden ayırmasıyla mekânlar arası bölücü görev üstlenmiştir (Yavuz, 2015).

Diren seramiklerle ilgili; desenlerin bir sistemi olduğunu, tek bir karodan ibaret olmadığını ve amacının ışık ve gölge oyunları yapmak olduğunu, biri içeri biri dışarı dönük olan küçük karoların birleştiklerinde anlam kazandığını; farklı zaman aralıklarında, farklı açılarda ışık düştüğünde derinlik algısının değiştiğini ve hacim kazandırmak amacıyla bu şekilde yaptığını belirtmiştir (Diren, 2012; aktaran Kırca ve Üstündağ, 2020) (Şekil 2.20). Yapıda seramiklerden ayrı, yapıya özgü üretilmiş birçok sanat eseri mevcuttur.



Şekil 2. 20 AKM Seramik Örneği ve Detay Fotoğrafı (Salt Arşivi)

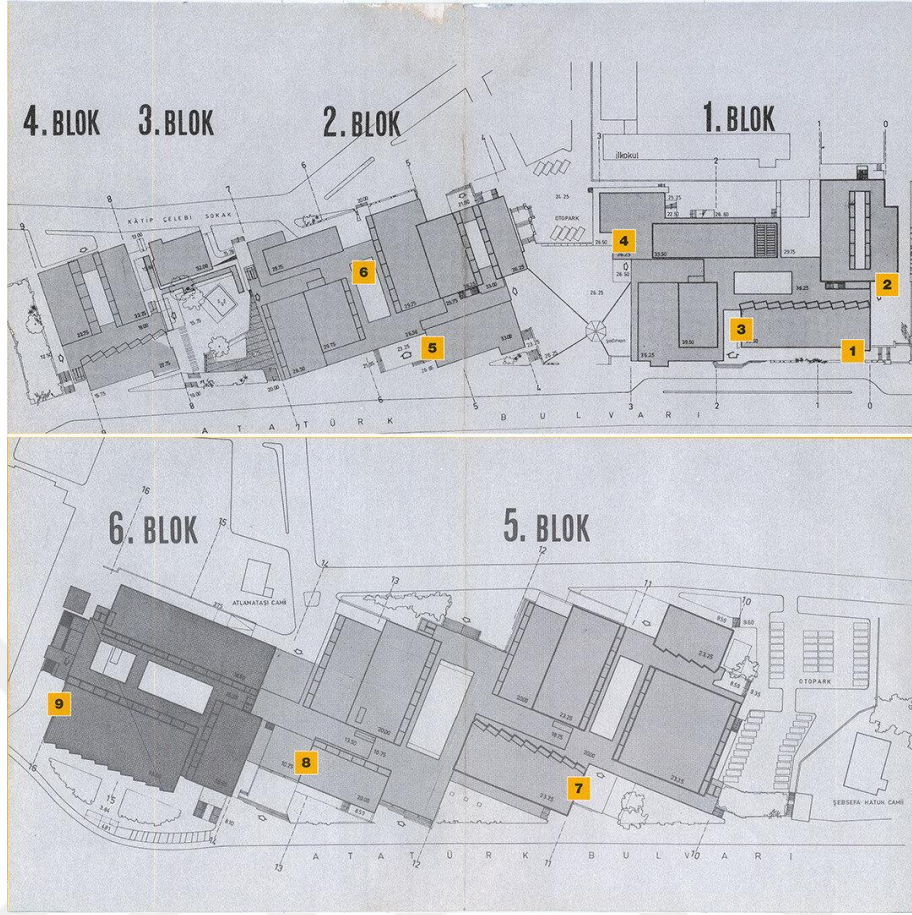
Sadi Diren’in yapının dışında başlayan ve içeriye devam eden seramik duvarı, fuaye alanında iki kat yüksekliğindeki, merdivenin arkasındaki seramikle buluşmaktadır. AKM, içerisinde bulundurduğu sanat eserleriyle yapının her alanında sanatçıya yer verilebileceğinin örneğini temsil etmektedir. Johannes Dinnebir tarafından tasarlanan aydınlatma elemanları, el dokuması halılar yapı için özel olarak tasarlanmışlardır.

Mimarlık ve sanat birlikteliğinin önemli örneklerinden biri de İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’dır. 1950’lerde Sultanhamam çevresinde 19. yüzyıldan kalan yapılar İstanbul Manifatura ve Kumaşçılar piyasası için zamanla ihtiyaçları karşılayamaz hale gelmiştir. Manifaturacılar yeni bir çarşı fikri ile kooperatif kurmuşlar ve yeni yer arayışına girmişlerdir. Uzun uğraşlar sonucunda çarşının yeri seçildikten sonra şehircilik yarışması açılmış, seçilen projenin revizesinin ardından Belediye Meclisi tarafından kabul görülmüş, ardından belediyenin İmar ve İskân Bakanlığı’na iletilmesiyle 1960’ta onaylanmıştır. İmar planı tamamlanıp onaylandıktan sonra arsa için davetli mimari proje yarışması düzenlenmiştir (İMÇ, 1969, aktaran Özeren, 2008). Yarışmaya katılan 11 proje arasından Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler’in projesi birinciliğe layık görülmüştür.

Projenin mimarlarından Doğan Tekeli, bu dönemde asıl ilhamlarının Le Corbusier olduğunu belirtmiş, yerel referansları yerleştirmek ve sanat eserlerini tasarımlarının önemli bir parçası haline getirmekle ilgilendiklerini belirtmiştir. Tekeli, bu konu

hakkında daha önce düşündüklerini ve bazı sanat çalışmalarının dâhil edilmesinin aslen kendi fikri olduğunu belirtmiştir. Sanat eserlerinin yapıda yer almasının planlı bir süreç ile gerçekleşeceğini ve bunun sonucunda eserlerin dekoratif bir öge gibi kalmayıp tasarımın ayrılmaz bir parçası haline geleceğini belirtmiştir. Bu nedenle tasarım ekibi kompleksin giriş alanına binanın kamusallığını arttırabilmek amacıyla ana yoldan da görünecek şekilde sanat eserler için yer belirlemişlerdir. Tekeli, kompleks için başlangıç noktasını belirtmek ve sembol olarak hizmet etmesi amacıyla bir duvarın tamamını sanat eseri için ayırması, mimarların sanat eserlerinin konumlarını rastgele yöntemlerle değil, belirli amaçlar doğrultusunda bıraktığının göstergesidir. Sanat eserleri böylelikle mekânda insanın hareketine yön verirken, karşılama unsuru da olabilmektedir. Sanat eserleri yapı ve kamu arasında uyum sağlarken, kamusal kimlik kavramına da katkısı söz konusudur (Yavuz, 2015).

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı yapısındaki yerleri belirlenmiş sanat eserleri için yarışma düzenlenmiştir. Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Sadi Diren, Yavuz Görey, Füreyâ Koral, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu ve Nedim Günsür sanat eserlerini uygulayacak isimler olarak seçilmişlerdir. Seramik, mozaik, heykel, rölyef gibi farklı alanlarda eserlerini yapıya konumlandıran sekiz sanatçı ve mimarlar arasındaki iş birliği, mimarların çalışma alanlarını belirlemesi sonucunda gerçekleşmiştir (Şekil 2.21).



Şekil 2. 21 İMÇ Sanat Eserlerinin Konumu (Uğur, 2020)

Büyük Efes Oteli 1950’lerde inşa edilmiş sanat ve mimarlık birlikteliğinin başarılı örneklerindendir (Şekil 2.22). İzmir Enternasyonal Fuarı ve liman ile birlikte şehirde artan konaklama ihtiyacını karşılamak amacıyla Emekli Sandığı’na ait otelin Almanya’daki firma tarafından işletilmesine karar verilmiş; ardından proje teklifi istenen 3 mimar arasından Paul Bonatz’ın projesi uygun görülmüş ve Bonatz projenin mimarı olarak seçilmiştir. Paul Bonatz Almanya’da tasarım sürecine devam ederken Fatih Urgan, Türkiye ve Almanya arası işlerin takibini yapmaktaydı. Bu süreçte Paul Bonatz’ın 1957’de vefat etmesi üzerine yapım süreci Bonatz’ın tasarım stüdyosundan diğer mimarlarla devam etmiştir. Otelin inşaat ihalesi 1957 yılında yarı emanet usul ile Alman inşaat Şirketlerinden Dyckeroff und Widmann firmasına yapılmış fakat bu sırada da projede bazı değişiklikler yapılması söz konusu olmuştur. Projenin

büyümesine yönelik kararlarla birlikte dekorasyon projelerine yer verilmiş, gerekli değişiklikleri yapması için ise Fatih Uran görevlendirilmiştir (Bonatz ve Uran, 1965).



Şekil 2. 22 Büyük Efes Oteli (Bonatz ve Uran, 1965)

Otelin sanat ve dekorasyon işleri için geniş ve seçkin sanatkârlar topluluğu davet edilmiş, binayı görmeye gelen sanatçılar arasında düzenlenen yarışma sonucunda yapının farklı yerlerine farklı alanlarda çalışmalar yapmışlardır (Bonatz ve Uran, 1965). Arkitekt (1965) yayınında projenin mimari, statik, tesisat işlerinden bahsetmenin yanı sıra sanat eserlerinden de tek tek bahsedilmiş, “Otelin Üniteleri Aşağıda Belirtilen Çeşitli San ’atçıların Eserleriyle Bezenmiştir: ” başlığı altında sıralanmıştır (Tablo 2.1)

Tablo 2. 1 Büyük Efes Otel Sanatçı ve Sanat Eserleri

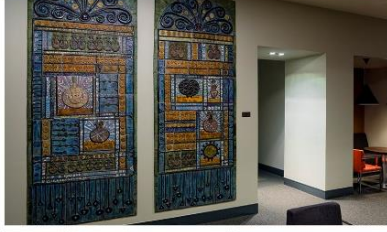
Sanat Eseri	Konum	Sanatçı
Artistik Yağlı Boya İşleri	Çatı katı kış bahçesi	Eren Eyüboğlu
	Lüks apartmanlar, yemek salonu ve esas lokanta barı	Salih Acar
	Gece kulübü ve çatı katı Amerikan barı	Güngör Kabakçıoğlu
Mülaj İşleri	Artemis, Afrodite, Nike heykeli ve anfor	Osvat Şakir
Artistik Cam Mozaik İşleri	Lokanta	Bedri Rahmi Eyüboğlu
	Yüzme havuzu kabin üzerleri ve havuz içerisindeki küçük ada üzeri	Ferruh Başağa
Artistik Seramik İşleri	Yüzme havuzu barı, bar bankosu ve Türk salonu duvarları	Atilla Galatalı
	Çatı katı asansör holü	Nasip İyem
	Sandviç barı ve gece kulübü barı. Bar Bankoları	Cevdet Altuğ
	Esas lokanta nişi duvarı	Erdoğan Ersen
Artistik Alçı İşleri	Giriş holü	M. Sadi Çalık
	Giriş holü bordürü ve konferans salonu	Adnan Turani
	Esas lokanta	Yavuz Görey
	Giriş holünde sütun başlığından masa kaideleri	Mustafa Tömekçi
Artistik Cam İşleri	Sandviç barı akvaryum duvarında ve gece kulübü girişindeki pencereler	Erdoğan Değer
Artistik Bakır İşleri	Resepsiyon bankosu, kapıcı bankosu ve sandviç barı ve bir kısım kapı kolları	M. Fuat İzer
Seramik Kül Tablaları		Jale Yılmazbaşar
		Eczacıbaşı
		Taylan Seramik Fabrikası
		Yıldız Porselen

Otelde meydana gelen yangın ve tahribatlardan dolayı 2003 senesinde Has Mimarlık'ın ve ABD'li mimarlık firması NBBJ'nin birlikte çalışmasıyla yeniden ele alınmıştır (Hasol Erkin, 2004). Bu süreçte sanat eserleri yeni mekânlarına taşınmış, yeni mekânlarında farklı arka fonlarla buluşan eserlerden bazılarının ise boyutlarının değiştirildiği görülmektedir (Tablo 2.2). Örneğin Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yemek salonunda niş içinde yer alan panosu, yeni yerinde turuncu arka fonla birleşirken; Nasip İyem'in eserinin hem arka fon rengi değişmiş hem de eserin üstünün biraz

kesildiği gör÷lmektedir. Attila Galatalı'nın restoran için tasarladığı panosunda da benzer durum söz konusudur; eser asma kattaki kafeye taşınarak bağlamından kopartılmıştır. Attila Galata'nın bir diğler eserinin yeni yeri ise manolya bahçesi olmuştur. Yeni yeri için İzzeddin Çalışlar; sanat eserini Ege'nin maviliğı ve Akdeniz'in güneşinin parlaklığı olarak yorumlamaktadır ve bu eser kapalı havuzdan iç bahçeye taşınarak geniş alanda etkin olmuştur (Çalışlar, 2010, aktaran Kırca ve Üstündağ). Jale Yılmabaşar'ın 1983 tarihli resepsiyondaki kapalı hacmin etrafını saran boydan boya kaplayan eser ise, 3 ayrı parçaya bölünmüş Kırca ve Üstündağ'ın yorumuyla eser taşınması ve parçalanmasıyla birlikte üç boyutluluğunu kaybetmiştir.



Tablo 2. 2 Sanat eserlerinin yer değişimi-Büyük Efes Oteli

Sanatçı	Tasarlandığı Yer	Taşındıktan Sonraki Yeri
Bedri Rahmi Eyüboğlu		
Nasip İyem		
Attila Galatalı		
Attila Galatalı		
Jale Yılmabaşar		
Beril Anılanmert		

Beril Anılanmert, Ezgi Yavuz ile yaptığı görüşmede mimarın sanat eserine müdahalesi oluyor mu sorusuna Büyük Efes Oteli'ni örnekleyerek cevaplandırmıştır. Bu tür çalışmalarda yüzde yüz özgür olmadıklarını, mimarla birlikte çalışıldığını,

projenin konseptine uygun olmak zorunda olduğunu ve alanın ışık kaynağını, sirkülasyon alanını, göz önünde olup olmadığını, dar bir yerde olup olmadığını, algılama mesafesini ve bunun gibi parametrelerin hepsini düşünmek zorunda olduklarını belirtmiştir. Anılanmert, işin ilk başında birlikte düşünülmesini binayı çok daha değerli kıldığını ve eserin sonradan takılma gibi, yama gibi durmasının iyi olmadığından bahsetmektedir. Efes Oteli’nde su sesinin izolasyonu için emici yüzeyler tercih edilmiş, emiciliği arttırmak için rölyef ağırlıklı bir proje çalıştıklarını fakat her şey bittikten sonra montaj için final ölçüsü almaya gittiklerinde kapı açtıklarını gördüklerini ve pano bitmesine rağmen uydurmak zorunda kaldıklarını belirtmiştir (Yavuz, 2015).

Beril Anılanmert’in havuz için tasarladığı rölyefin ses yalıtımını sağlamasına da katkısı olması üzerinde durulduğunda; sanat eserinin yapıdaki konumuna dair farklı bir bakış açısı daha eklenmektedir (Şekil 2.23). Yılmabaşar (1970); seramik panolarının görünüşünün yanı sıra, ısıya veya suya dayanıklılıkları ile yapı malzemesi olduklarına da dikkat çekmektedir: “Yapı, malzemesi ile düşünülür. Dolayısıyla, seramik de; gerek iç, gerekse dışta olsun, yapının projelendirilmesi safhasında, plâstik ve estetik özellikleri yanında fonksiyonel özellikleri ile birlikte ancak tasarlanabilir.” Bu noktada yapının tasarım aşamasında dâhil edilmiş sanat eserlerinin; yapıyla mekânsal olarak bütünlük kurmasının yanı sıra, yapısal olarak da binayı tamamladığını söylemek mümkündür. Eser daha sonra yeni yerine taşınırken parçalara ayrılmış ve kongre merkezi, giriş katı gibi alanlara monte edilmiştir. Yeni yerlerinde bağlamından ve amacından kopmuş eserlerin, tasarım sürecindeki mekânla ilgili kaygılardan uzaklaştığı görülmektedir.



Şekil 2. 23 Beril Anılanmert'in Arşivinden, 2020 (Kırca ve Üstündağ, 2020)

1934 yılında Vitali Hakko'nun girişimiyle ilk olarak Şen Şapka ismiyle kurulan tekstil markası sonrasında Vakko olarak adını değiştirmiş, 1962'de ilk mağazasını açmıştır. Artan tekstil ihtiyacına cevap vermek amacıyla 1969 yılında Vakko Turistik Elişi, Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası Haluk Baysal tarafından tasarlanmıştır. İstanbul Merter'de Çırpıcı Çayırı karşısında yer alan endüstriyel kompleks 62.432 metrekarelik arsada 24.000 metrekarelik kapalı alana sahip olup, 350 metre yola bakan cepheye ve 375 metre derinlikte arkaya doğru kademeli daralan bir kütle yapısına sahiptir (Anonim, 1970). Arkitekt (1970) yayınında Vakko Fabrikası için; iç ve dış mekân araştırmalarının, fabrikada çalışanların çevreyle ilişkisinin çalışma performanslarını, yaratma güçlerini arttırmaya etkisini değerlendirmek amacıyla ele alındığından ve sanat eserlerinin mimariyle bütünleşmesi amacıyla 14 sanatkârla birlikte ekip çalışmasının gerçekleştiğinden bahsedilmiştir. Bozdoğan'ın yorumuyla; plastik/grafik sanatlar, süsleme için değil, mimarlıkta artı değer üretmek için kullanılmıştır (Kaçel, 2007, aktaran Bozdoğan, 2008). Arkitekt yayın editörleri; son yıllarda birçok fabrika binası inşa edilmesine rağmen hiçbirinin plastik sanatlar ve mimarlık yönünden Vakko fabrikası gibi bir özellik taşımadığından, teknik bakımdan ileri bir eser olsa da mimarın

ve sahibinin bununla yetinmeyip bütün plastik sanatları dâhil etmesiyle önemli bir iş birliğinin temsili olduğundan bahsetmişler. Aynı zamanda, bu iş birliğinin diğer sanayicilere örnek teşkil etmesini dileyerek, Vakko Fabrikası sahibini ve tasarımcılarını tebrik etmişlerdir (Anonim, 1970). Bununla birlikte, 14 sanatçının isimlerine ve sanat eserlerine künyede yer vermesi, mimari proje ile sanat eserlerinin bütünleşik düşünüldüğünün bir göstergesidir. Künyedeki eserler Tablo 2.3'teki gibidir.

Tablo 2. 3 Sanat eserlerinin yer değişimi-Vakko Fabrikası

Sanat Eseri	Sanatçı
Mobilya ve ahşap dekorasyon	Yılmaz Zenger
Beton, mozaik panolar ve beton plastik	Bedri Rahmi Eyüboğlu
Beton, rölyef pano kaplama, vitray pano, skrafito kompozisyon	Metin Şahinoğlu
	Nevzat Yüzbaşıoğlu
Seramik panolar	Jale Yılmabaşar Ertugan
Atatürk kompozisyonu	Haluk Tezozar
	Tankut Öktem
Metal plastik	Şadi Çalık
Duvar resmi	Eren Eyüboğlu
	Hasan Kavruk
	Mustafa Pilevneli
Duvar foto	Teoman Marda
Dış bahçe tanzimi	Bekir Kefli
İç bahçe ve aranjmanlar	Aydın Öztürk

14 sanatçının eserlerinin yer aldığı fabrika hakkında Bozdoğan; plastik ve grafik sanatların ilk defa bir endüstri yapısıyla bütünleştiği Vakko Fabrikası için uluslararası modernist yaklaşımın Türkiye’de bulunan değerli örneklerinden biri olduğunu ifade etmiştir (Bozdoğan, 2008). Baysal, yapıdaki sanat eserleri için yapıyla sanat eserinin birlikteliğinin yapıyla bütünleşik olmasına dikkat etmiş, Jale Yılmabaşar’dan hazırladığı ilk seramik panosunu bu sebeple değiştirmesini istemiştir. Yılmabaşar, Haluk Baysal ile saygıdeğer bir iş birliği gerçekleştiğini belirtmiş fakat mimari yapı ve sanat eseri bütünlüğü hakkında Haluk Baysal’ın eleştirisinden sonra, yapı bütünlüğü dikkate alınmaksızın 7 ay gibi bir sürede hazırladığı 50’den fazla eşarp desenli eskizleri işveren tarafından onaylansa da Baysal’ın seramik panonun bina

bütünlüğünün tamamlayıcısı olması düşüncesinden hareketle yakın görünümlü eskizler, uzak görünümü değerlendirilerek değiştirmiştir (Yılmabaşar, 1970).

Vakko Fabrikası'nın bulunduğu çevrede sıkışıklığın artmasıyla yerinin değiştirilmesine karar verilmiştir. O dönemde fabrikayla ilgilenen Cem Hakko, eserlerin korunması ve taşınmasıyla ilgili şöyle bahsetmektedir:

Fabrikaya ilk gittiğimde çok gençtim ve sanattan da biraz uzaktım. O zamanlar babamın vizyonuna çok hayran kalmıştım. Babam bütün duvarları sanat eserleriyle bezemişti. Fabrikamızın hemen girişinde bekçi kulübesinin bulunduğu alanın solunda Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun büyük heykeli bizi karşılıyordu. Hemen karşısında Jale Yılmabaşar'ın büyük mozaik eseri vardı. Babam her gün bu eserlere bakarak ve onlara selam vererek binaya giriyordu. Yine onlarla vedalaşarak fabrikasından ayrılıyordu. Bu duvarların, hem Vakko tarihi hem de tüm Vakko tutkunları için çok özel bir anlam ve önemi olduğunun bilincindeydik. Bu nedenle, yeni binamızda da bu eserlere yer verme kararı aldık. (Hakko, 2009, aktaran Gence, 2009).

Cem Hakko, eserlerin taşındığı mekânların yerlerine kendisi karar vermiş, eserlerin boyutuna göre bazı duvarlarda değişiklikler yapmışlardır. Yeni moda merkezine girişte yine Bedri Rahmi'nin eserine yer verilmek istenmiş hemen karşısına da Yılmabaşar'ın eseri konumlandırılmıştır. Bedri Rahmi'nin diğer eseri daha büyük olduğundan kafeye, Jale Yılmabaşar'ın diğer eseri ise müzeye, Nevzat Yüzbaşıoğlu'nun eserleri ise kütüphaneye taşınmıştır (Gence, 2009). Eserler her ne kadar müzeciliğe uygun bir şekilde taşınmış olsa da; bağlamı değişen eserler ilk tasarlandıkları mekândaki amacından uzaklaştığı için yapıyla bütünlük kurup kuramadığı tartışılmalıdır, fakat günümüzde birçok eserin korunmadığı göz önüne alınırsa, yapıda sanat eserlerine yer vermek bütünlük tartışmalarının önüne geçmektedir (Tablo 2.4).

Tablo 2. 4 Sanat eserlerinin yer değişimi-Vakko Fabrikası

Sanatçı	Tasarlandığı Yer	Taşındıktan Sonraki Yeri
Bedri Rahmi Eyüboğlu		
Jale Yıl-mabaşar		

Ticari yapılarda mimarlık ve sanat iş birliğinin nitelikli ürünlerinden olan Intercontinental Otel, İstanbul Taksim Meydanı'nda Fatih Uran tarafından tasarlanmıştır. Fatih Uran, dekorasyon proje müellifleri Abdurrahman Hancı, Yüksel Karapınar, Reşat Sevinçsoy ve Aydın Burteğene'nin projelerinde sanat eseri bulunmasına özen göstermiş, uygulanacağı yerler ve türleri konusunda da yapıcı önerilerde bulunmuştur. Yapıya uygulanacak sanat eserleri için; İstanbul Turizm ve Hotelcilik şirketi Türk sanatçıları arasında çeşitli dallarda bir yarışma açmış, bu yarışmaya 450'den fazla sanatçı katılmıştır (Köprülü, 1977) (Tablo 2.5). Seramik, vitray, alçı kabartma plak, pano ve gravür dallarından seçilen eserler müteahhit firmanın anlayış ve yardımları ile başarılı bir şekilde realize edilmiş ve otel sanat bakımından seviyeli bir özellik kazanmıştır (Köprülü, 1977).

35 sanatçının eserlerinin yer aldığı otelde resepsiyon, oturma gruplarındaki masalar, barın arkası sanatçıların eserlerini konumlandırığı yerlerden bazılarıdır. İç mekânlarda yer alan bu eserler, yapının inşa sürecinde uygulanmasıyla yapı ve sanat eseri bütünlüğü kurmasını sağlarken, mekânı canlandırdığı söylenebilir. Proje künyesinde kontrollük yönetmeni olarak yer alan Tali Köprülü binanın kimliğini verenin; planı düzenleyen mimar, mahalleri giydiren dekoratör ve bu ikisinin

biçimlendirdiğini yapıtı ile bütünleyen sanatçıdan oluşan sihirli üçgen olduğunu ve bu projenin sihirli üçgenin başarıya ulaştığını söylemektedir (Köprülü, 1977).

Tablo 2. 5 Sanatçı ve sanat eserleri- Intercontinental Otel

Sanat Eseri	Sanatçı	
Bakır	Altan Adalı	
	Oktay Anılanmert	
Seramik	Sadi Diren	
	Afet Erengezgin	
	Atilla Galatalı	
Metal	Bülent Erkmen	
Bakır ve metal	Fuat İzer	
Batik	Reyhan Kaya	
Alçı rölyef	Hüsamettin Koçan	
Heykel	İsmail Hakkı Öcal	
Metal, ayna, gravür	Mustafa Pilevneli	
Cephe pencere vitrayı	Mazhar Resmor	
Gravür	Mustafa Asher	Elif Ayiter
	Muammer Bakır	Ferruh Başağa
	Barbaros Baykal	Sabri Barkel
	Gülşen Çalık Can	Mahmut Celâyır
	Mengü Ertel	Veysel Erüstün
	Güngör İblikçi	Hasan İlday
	Ergin İnan	Fiagıp İstek
	Fevzi Karaköç	Fethi Kayaaip
	Gülseren Kayalı	Kadri Özayten
	Sona Sırapteran	A. İsmail Tüerman
	Uğur Üstünkaya	Demet Yersel
	Saim Süleyman Tekcan	

Sanat-mimarlık birlikteliğinin başarılı örneklerinden olan Divan Otel, birçok sanatçının eserine ev sahipliği yapmaktadır. Küçük yaşlardan itibaren otelcilik ve hizmet sektörünün içinde olan Vehbi Koç, çıktığı Amerika gezisinde yenilikleri keşfetme fırsatı bulmuştur. Türkiye’de de bu dönemde yeni hayat kurma canlılığı hâkimdir. Ankara’dan İstanbul’a sık ziyaretleri sonucunda Koç ailesine misafirhane yapma düşüncesiyle apartman yaptırmak istemiştir ancak bölgedeki turizm ve ticaret

potansiyeli nedeniyle otel yapılmasına karar verilmiştir. 1955 yılında mimar Rükneddin Güney tarafından tasarlanan otel, tamamen yerli sermaye ve emekle yapılmasından dolayı önem taşımaktadır (Atmaca Çetin, 2019). 1956 yılında yayınlanan Arkitekt yayınında bahsedildiği üzere; yarım blok halindeki arsa üzerine, mevcutta var olan diğer yarım bloğa uyma zorunluluğu mimarı oldukça sınırlandırmıştır; bodrum, giriş katı, asma kat ve yedi yatak odasından oluşan otel, üzerinde çatı barı olarak kullanılabilen geniş bir terasa sahiptir (Güney ve Hubeser, 1956).

Otel, 1972-1975 yılları arasında Abdurrahman Hancı tarafından yenilenme dönemine girmesiyle mimar-sanatçı birlikteliğine fazlaca yer verilmiştir. 1978 yılında bitişindeki otelin alınmasıyla büyüyen projede; konaklama birimlerinin eklenmesi, odaların genişlemesi, yeni salonların eklenmesi gibi değişiklikler yapılmıştır (Erkol, 2009). Füreya Koral, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Gencay Kasapçı, Mustafa Pilevneli, Erol Akyavaş, Jale Yılmazbaşar, İlhan Koman ve Mustafa Islimyeli gibi birçok sanatçının eseri bulunmaktadır (Şekil 2.24).



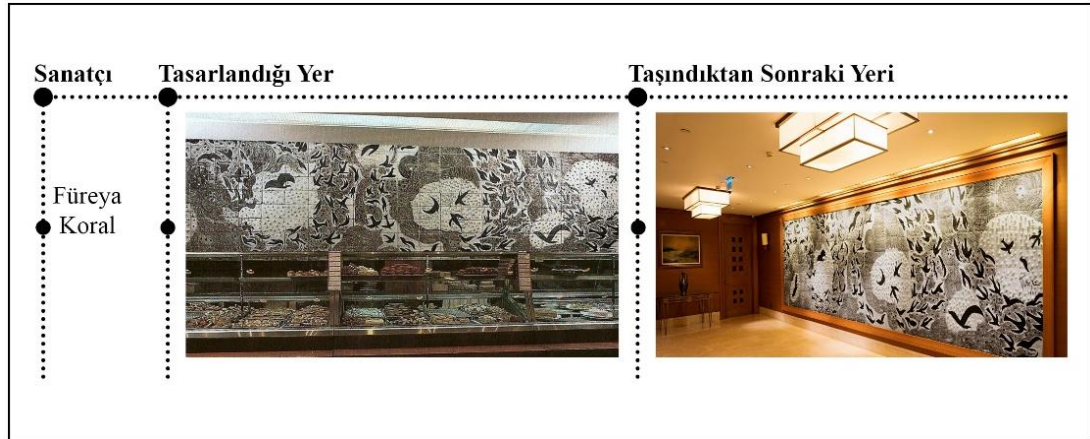
Şekil 2. 24 İlhan Koman'ın heykeli (Kan Ülkü, 2019)

Mimar ve sanatçı arasındaki sosyal ilişki aracılığıyla, sanatçıya alan sunulmasının örneği olan Füreya Koral'ın "Kuşlar" adlı seramik panosu, sanatçının daha önceden

belirlediği siyah ve beyaz renkteki çalışmasına alan arayışında olması ve Ahdurrahman Hancı'nın otelin pastanesindeki tezgâh arkasındaki duvarın sanat eseri arayışı sonucunda oluşmuştur. Sanatçının; “Evet, kanat çırpıp tüm kuşlar için yapacaktım panomu. Divan Otel'i'nin önündeki ağaçların siyah kuşları, dallardan havalanacak, yükselecek sonra da süzülerek içeri girecek ve pastanenin beyaz duvarında yerlerini alacaklardı. Hep orada kalacaklardı, ben gittikten sonra bile”. Bu sözleriyle mekânı deneyimlemesi sonucu, mekânın ihtiyacına cevap veren, mekânı yaşatan, mekânla bütünleşen bir tasarım önerdiğinin yorumu yapılabilmektedir (Kulin, 2010, aktaran Kırca ve Üstündağ, 2020).

Otelin 2008 yılında yerinde yeniden inşa edilmesi amacıyla yıkılmış, panonun yeri değişmiş ve 2011 yılından itibaren, bodrum katta toplantı salonunun holünde ahşap bir çerçevenin içinde yerini almıştır (Müellifleri ve MASA, 2017, aktaran Kırca ve Üstündağ). Mekânın bağlamından uzaklaştırılan sanat eseri, mekânla kurduğu ilişkiyi kaybetmiş, mekânla bütünlüğü bozulmuştur (Tablo 2.6).

Tablo 2. 6 Sanat eserlerinin yer değişimi-Divan Otel



2.1.2.4 1960 Sonrası Sanat Akımları ve Mimarlık

Kavramsal olarak tanımlaması zor olan çağdaş sanatın anlamı, yıllardır tartışılan bir konu olmuştur; ancak literatürde modern sanatın sonunu ifade ettiği, şimdiki zamanda olup biten bir olay yerine bir döneme karşılık geldiği ve bu dönemin de küresellik olduğu konusunda bir uzlaşma söz konusudur (Artun ve Örgü, 2022). Birçok uygulama alanı olan çağdaş sanatta, sanatçılar yeni ifade biçimleri ortaya çıkarmışlardır (Güler, 2016). Çalışma kapsamında; çağdaş sanatın 1960 sonrasında

hareketlenmeye başlaması sonucu ortaya çıkan sanat akımlarının mekânla ilişkisi irdelenecektir. Bu doğrultuda; pek çok kaynakta kabul gören Kavramsal Sanat, Fluxus, Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı, Performans Sanatı, Arte Povera (Yoksulluk Sanatı), Land Art (Arazi Sanatı) sanatına yer verilmiştir.

1960’lardan başlayıp 1990’ların sonuna kadar sanat nesnesinin tanımı sorgulanmış, farklı biçimlere sokulmuş, sanat nesnesi ile mekân ilişkisi bu gelişmelerden etkilenmiştir (Buskirk, 2005 aktaran Güler, 2016). Sanatın nesneye olan ihtiyacı sorgulanmaya başlandığı bu dönemde metalaşan nesnenin yok sayılıp yerine düşüncenin aldığı kavramsal sanat fikri öne sürülmüştür. Sanatçılar, yapıtın maddi varlığına değil kavramsallığına önem vermişler, nesnenin el becerisi ve yeteneğe bağlı biçiminin yerini düşünsel deneyim ve kavramsallaştırma almıştır (Cestel, 2021).

1967’de Amerikalı minimalist sanatçı Sol Lewitt kavramsal sanatla ilgili fikir veya kavramın sanat eserinin en önemli kısmı olduğunu, karar alma ve planlamaların önceden yapıldığını daha sonra uygulamaya geçildiğini ifade eder; bu çerçevede; fikir artık, sanatı yapan makine haline gelmiştir (Lewitt, 1967, aktaran Antmen, 2011). Nesnenin biçimi yerine düşüncenin yerleştiği kavramsal sanatta belge, fotoğraf, harita, taslak, video gibi araçlar kullanılmıştır. Ahu Antmen’e göre bu dönemin sanatçıları sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2011, s. 193).

“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da "happening" (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da "environment" (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, 'kavramsalcılığın' sınırları içinde değerlendirilebilir.” (Antmen, 2011, s. 193).

Kavramsal sanat fikrinin gelişmesinde Marcel Duchamp’la başlayan bir süreç görülmektedir. 1910’larda ortaya attığı hazır-nesne olgusuna ve özellikle 1917 tarihli “Çeşme” adlı yapıtında bir dükkândan satın alınan seri üretilmiş pisuarı sergi açılışına

göndermesiyle sıradan bir nesnenin sanat olarak sunulması sonucu sanatın yönünü değiştirmiştir (Özer, 2021, s. 160). Marchel Duchamp, pop sanatın ortaya çıkışından fluxus hareketine, kavramsal sanata kadar pek çok sanat akımına kaynaklık etmiştir (Clair, 2000, aktaran Teker, 2012).

Kavramsal sanatın oluşmasında etkili olan diğer faktör; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tüketici kapitalizm tarafından dönüştürüldüğü biçimiyle kitle kültürüyle doğrudan ilişki kurma düşüncesi olan pop fikridir. 1950'lerde Londra'da ortaya çıkmıştır (Foster, 2022 s. 19). Richard Hamilton'a (1922-2011) göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır (Antmen, 2011 s.159). Bu dönemde bir araya gelen sanatçı, eleştirmen, tasarımcı ve mimarlar Londra'da yeni sergileme tekniklerine, yeni düşüncelere açık disiplinlerarası bir sanat platformu oluşturulmasını hedeflemişlerdir. Pop; tüketim kültürünü ve reklamı yüceltir; imgeleri yüksek/alt kültür ayrımı yapmadan ele alır (Antmen, 2011 s.160-162). Pop tasarım yalnızca kâğıt üzerindeki mimariyle ve sanat etkinlikleriyle sınırlı kalmamıştır. Pompidou Merkezi Pop tasarımın simgesel ögesi olarak değerlendirilmektedir. (Foster, 2022 s. 31-32). Richard Rogers ve Renzo Piano'nun tasarladığı Pompidou Merkezi (1977), 70 kuşağındaki objenin herkese ulaşma fikrinden etkilenecek tasarlanmıştır (Cestel, 2021). Piano; müze kavramının yeniden yorumlandığı bina hakkında; Avrupa'daki ilk müzelerin 17. yüzyılda saraylardaki resim galerileri olan ve eserleri koruyan bir biçimdeyken, müzelerin korumak için değil kültürü dünyaya getirmek amacıyla tasarlandığını ifade etmiştir (Artforum, b.t).

60'lı yıllarda ortaya çıkan sanat hareketlerinden biri olan "Fluxus" önceki akımlardan farklı bir yol izleyerek, nesneyi eylem deneyimine dönüştürmüşlerdir (Antmen, 2011, 204). Sanatçılar; sergilenen, alınıp satılabilen, ticari değerleri olan eserler yerine bellekte iz bırakan deneyimleri tercih etmişlerdir. İzleyici ile sanatçı arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik performanslarını "happening" adıyla uygulamışlardır. Sonuçtan çok sürece, geçici olmaya odaklanan fluxus sanatçıları, grafik, resim, heykel üretiminin yanında enstalasyon, bedensel performans, video, dekolaj gibi teknikleri de kullanmışlardır (Cestel, 2021).

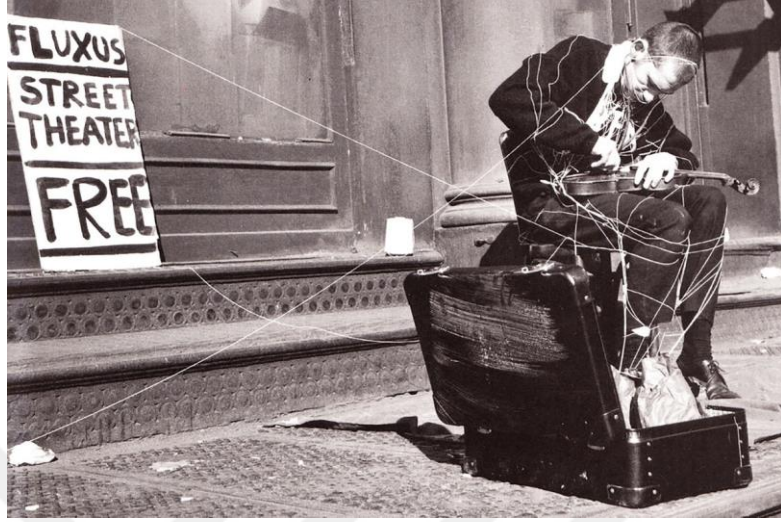
Enstalasyon Sanatı'nda mekân ve izleyicinin daha iç içe olduğu gözlenir. Mekana özgü, mekan algısını değiştiren ve dönüştüren üç boyutlu çalışmaları kapsayan bir sanatsal ifade biçimidir (Oliveira vd., 1996 aktaran Güler, 2016). Brain O'Doherty kitabında; 1950'li yıllarda sanatçıların mekâna yayılan ve izleyici katılımıyla gerçekleşen, 1980'lere kadar yaygın olarak kullanılmayan terimin bu dönemde daha çok mekân düzenlemesi ve oluşum olarak anıldığından bahseder. Julie H.Reiss'in "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici" ifadesine değinir, bu ikili ilişkiler yeni bir izleme pratiği doğurmaktadır (O'Doherty, 1976, aktaran Antmen, 2010). Doğrudan izleyici karşısına çıkan Enstalasyon Sanatı'nda mekân ve sanat nesnesi arasındaki çizgi bulanıklaşmıştır. Yeleştirme nesneleri, müze ve galeri gibi sergi alanlarında uygulanabildikleri gibi, iç ve dış mekânlarda da sergilenebilir (Güler, 2016).

1998'de Lorraine'deki Çağdaş Sanat Müzesi'ndeki Monica Bonvicini'nin Plastered (Sıvalı) adlı çalışmasında; sanatçı galerinin zeminine sıva uygulamış ve kolay parçalanabilen bu zemin üzerinde izleyicilerin yürüyerek eseri parçalamasını istemiştir (Çetintürk, 2017). Dış mekanda uygulanan enstalasyon örneği olarak Daniel Buren'in Paris Kraliyet Sarayı için yaptığı çalışma gösterilebilir. Antik Yunan sütunlarının üzerindeki yüksek sanat nesnelere gönderme yapmak amacıyla tasarlanan bu farklı boyutlardaki sütunların üzerine oturabilir ve üstüne çıkılabilmektedir böylelikle sanat nesnesi ile izleyici arasında ilişki kurulur (Çeber, 2017).

Performans Sanatı, kendilerini ifade etmek için bedeni kullanan Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçılar için doğrudan bir yol olmuştur. Sanatçıların galeri ve müze gibi geleneksel mekânlara karşı, kendi aktif duruşlarını ortaya koyabildikleri sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak kendi bedenlerini kullandıkları, geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinler arası yaklaşımlarla sanatın sınırlarını ve tanımını sorguladıkları ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir. Kavramsal sanatın boya yerine kavram ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da bedeni malzeme olarak seçmiştir (Antmen, 2011, s.222).

Fluxus grubu öncüsü Maciunas'ın alınıp satılan sanat nesnesine karşı olduklarını ifade etmek amacıyla "Fluxus Sokak Tiyatrosu" performansı, sanatın sınırlarının

zorlandığı görüşünü ifade etmeye çalışan bir Performans Sanatı örneğidir (Martinez ve Demiral, 2014) (Şekil 2.25).



Şekil 2. 25 Fluxus Sokak Tiyatrosu (Martinez ve Demiral, 2014).

Güner (2012), performans olgusunun mimarlığa girmesiyle performansın klasik anlamdaki verimlilik ve yararlılığın ötesinde olay ve oluşa göre genişlemiş, pasif olma durumundan, insanı aktifleştiren, tepki verebilen özelliklere doğru evrildiğini, dijital üretim çağı ile mimarlığın bilgi alanını bir kez daha değiştirmek üzere kavramın içeriğinde yeni boşluklar ürettiğini belirtmiştir (Güner, 2012).

1960'lı yılların sonuna doğru İtalya'da ortaya çıkan "Arte Povera" (Yoksulluk Sanatı) akımında, sanat eserlerinde atılabilir malzemeler kullanıldığı için yoksul sanatı olarak tanımlanmıştır. Sanatçılar, süreç içinde izleyicinin duygularını ön planda tutmuşlardır. Heykel, fotoğraf, performans ve enstalasyonlar üretilerek, farklı alanlarda çalışmalar yapılmıştır. Aynalar, neon ışıkları, cam, gazete gibi malzemelerin yanı sıra ağaç gövdesi, toprak, çalı çırpı gibi doğal malzeme ve hatta çeşitli canlı hayvanlar kullanan Arte Povera sanatçıları, sanatın malzeme dağarcığını zenginleştirmesi ile birlikte farklı malzemelerin zamanla değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarının genişlemesini sağlamıştır (Antmen, 2011, 213). Galeri mekânının dışında doğrudan doğayı kullanarak arazi içinde

gerçekleşen bu çalışmada, beyaz küpün hegemonyası sorgulanmaktadır (Akpınar ve Arslan, 2023).

Zumthor bu bağlamda; Joseph Beuys'un (Fluxus ve Land Art ve Arte Povera sanatının başlıca temsilcileri arasında yer alır) tinsel biçimini yansıtırken, Arte Povera'nın maddeye karşı yaklaşımını bir araya getirmiştir. Malzemenin duyuları harekete geçireceğini vurgulamış, geçmiş olan malzemeleri araştırarak yapılarında malzemenin mitolojisini ve duyumsallığını öne çıkarmayı amaçlamıştır (Zumthor, 1998, aktaran Cestel, 2021). Zumthor için madde üzerinden harekete geçen düşünme gücünün, yapının biçiminde daha önemli olduğunu ifade eder. Zumthor, duyuları uyarmak amacıyla bina tasarlamaktadır (Cestel, 2021).

Avrupa'da Fluxus, Arte Povera sanat akımları görülürken Amerika'da "Land Art" (Arazi Sanatı) akımı ortaya çıkmış kısa bir süre sonra Avrupa'da da etkisini göstermiştir. İlk olarak Amerikalı sanatçı Smithson'ın 1967 yılında "yer olmayan" düşüncesi ile ortaya çıkan arazi sanatı, iç ve dış mekânın arasındaki ilişki sorgulanır. Smithson'ın dediği gibi, "fırça yerine buldozer" kullanan bu sanatçılar, çoğunlukla gelip geçici olan, ama aralarında binlerce yıl yaşamaya aday örneklerin de bulunduğu birçok ilginç 'arazi enstalasyonu'na imza atmışlardır. Geleneksel galeri mekânlarına tepki gösteren Arazi Sanatı, çevreci yaklaşımıyla doğayı görünür kılmayı amaçlar (Antmen, 2011, 251).

Arazi Sanatı, doğal malzeme kullanmasıyla Arte Povera ile geçici olmasıyla Happening'le, sanatçının direkt müdahalesiyle Performans Sanatı'yla, projelerin belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi nedeniyle Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2011, 253). Sanata dışardan bakmak yerine, içine girebilmenin önemi gösterilmiş ve izleyicinin aktif olarak yer alması hedeflenmiştir, özgürleşme adı altında üretilen tasarımlarda sınırlar ortadan kaldırılarak izleyici mekâna müdahil edilmiştir (Cestel, 2021). Arazi Sanatı, "Heykelin Genişletilmiş Sahası'nın, "Mimarlığın Genişletilmiş Sahası'na dönüşmesine neden olmuştur (Vidler, 2004, aktaran Cestel, 2021).

1970 yılında Robert Smithson'ın tasarladığı Spiral Jetty/Spiral Dalgakıran arazi sanatının en bilinen örneklerindendir. Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nün içine doğru

devam eden moloz ve kayalarla doldurulmuş, üstünde yürünebilen spiral biçimde tasarlanmış çalışmadır. Yılın belli dönemlerinde suyun altında kalan eser, su çekildiğinde deneyimlenebilir mekana dönüşmektedir (Martinez ve Demiral, 2014) (Şekil 2.26).



Şekil 2. 26 Arazi Sanatı (Martinez ve Demiral, 2014).

Baudrillard'a göre; 1960 sonrası mimarlar çeşitli senaryo üretimlerine gitmiş, kullandıkları malzemeler ile izleyicinin başka bir biçimde görmesini sağlamışlardır. Kısaca; işlevsel yapı üretimlerinde malzeme çeşitliliği, mimarlık ve sanat arasındaki sınırlar belirsizleştikçe çoğalmış, 1980'li yılların bina üretiminin şekillendiren aktörler arasında yer almıştır (Cestel, 2021).

1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlayan Performans Sanatı, Fluxus, Arazi Sanatı gibi farklı akımlarda uygulanmıştır. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır (Antmen, 2011, s.219). Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavram ve dili kullanması gibi Performans Sanatı'nda malzeme olarak beden kullanılmaktadır (Antmen, 2011).

Mekân ve sanat nesnesi arasındaki ilişki bu süreçte yeni anlamlar kazanmıştır. Sanatçılar mekânı sanat eserine dönüştürebilirken, mekânı sanatsal yaklaşımlarına dâhil etmişlerdir. Mekân-nesne ilişkisini deneyimlenebilir kılarak izleyiciye mekânsal bir deneyim yaşatmaktadırlar (Kocakaya, 2015). Bu dönemde; Brian O'Doherty'nin sergi mekânlarını tanımladığı, yapıt ve mimariye odaklanan "Beyaz Küp" yaşamla tüm bağları koparan mekân olarak sanatla toplum arasında sınırları yok etmek isteyen düşünceleri daha da güçlendirmiştir (Morkoç, 2013). Foster'ın ifadesiyle sanatta farklı yaklaşımların ortaya çıkmasıyla beyaz küp zora girmiştir (Boren, 2015).

1960'lı yıllarda tasarımcılar özgürlüklerini sanayi üretimleri ile desteklerken mimariyi malzeme ya da biçim üzerinden kurgulamışlardır. Foster bu dönemi serbestlik ortamı olarak yorumlamıştır (Foster, 2022). Archigram, Archizoom, Superstudio, Team 10 gibi kolektif gruplar mekân sorgusunu radikal tasarımlarında yansıtmışlardır. Archigram'ın Plug-in City (Takılabilir Kent) tasarımında parçalar ihtiyaca ve isteğe göre değişebilen muazzam bir iskelet öneriyordu fakat sonuç olarak imge için üretilmiş olup farazi bir mimarlığa cevap vermekteydi (Foster, 2022 s. 24). Superstudio'nun kavramsal sanat olarak vizyoner mimarlığın ürünü olan Continuous Monument projesi de; kapitalist şehrin metalden arınmasını ve doğayla barışmasını hayal ediyordu fakat her yeri saran ızgara sistemi olması bakımından eleştirilmiştir (Foster, 2022).

Fluxus sanatçıları Vostell ve Higgins "Fantastik Mimari" kitabında Archigram'ın ve düşüncelerini eleştirmiştir. Vostell ve Higgins için, bir alan yaratırken işlevsel olsun ya da olmasın, çevre ile duyumsal bir bağlantısı olması gerektiğini, duyuşsal hisleri harekete geçiren, yerel malzemelerin binalarda kullanılması gerektiğini savunmuşlardır. Cestel'in ifadesiyle Fluxus sanatçıları; Archigram'ın ve Venturi'nin ürettiği yapıların imgeleştirip popüler kültüre hizmet etmesi fikriyle çakışmaktadır (Cestel, 2021).

Foster'ın ifadesiyle Koolhaas'a, Archigram tarzında işlenmemiş malzeme ve çıplak stüktüre yönelik brütalist bir ilgi çerçevesindeki Pop imgelenişi rehberlik ediyordu. Pekin'deki Çin Televizyon Merkezi CCTV Binası'nı, Mies Van Der Rohe kulesinin eğilmiş haline benzetir. Yapı, üst noktasındaki kemeri ile hem teknolojik bir yenilik, hem de ikon durumundadır. Foster için, Banham ve Venturi'nin çizgilerini barındıran

ve Pop ile ilişki kuran bina, devlete adanmış bir zafer anıtıdır (Foster, 2022, s. 34-35). Koolhaas, teknolojinin imkânlarını kullanarak tasarladığı binasında Çin hükümetinin gücünü sergilemek istemiş, özgün formu ile çevresinde fark edilen, merak uyandıran bir yapı olduğunu vurgulamıştır. 60'ların bireysel özgürlüğü CCTV'nin çıkarına tasarlanan mimari ile bağdaştırıldığı yorumu yapılmıştır (Cestel, 2021).

Richard Serra, Foster ile konuşmasında mimarlığın gitgide bina kabuğundaki süslemeye döndüğünü belirtir (Foster, 2022, s. 343). Örneğin; Dia:Beacon bir fabrikayken Richard Serra'nın eserleri gibi devasa heykellerin sergilenebileceği alana dönüşmüştür. Guggenheim Müzesi ise baştan bu şekilde tasarlanmıştır. Zaha Hadid tarafından tasarlanan Roma'daki MAXXI Müzesi gibi yapılar görsel olarak sergileyecekleri sanatı gölgede bırakmaktadırlar. Diller Scofidio + Renfro tarafından tasarlanan, Boston limanındaki Institute of Contemporary Art'ta da müzenin kendisi bir seyir nesnesidir. Bu doğrultuda; tasarımdaki vurgu işleve dair kaygıların göz ardı edilmesine neden olduğu için eleştirilmektedir (Foster, 2022).

1960'lı yıllardaki sanat hareketleri; mimarinin yüzeye ve biçime yönelmesinde etkili olmuştur. Kavramsal sanat ile izleyici ve yapı arasındaki sınırlar beden deneyimiyle ortadan kalkmıştır. Kavramsal sanatta kullanılan metinsel anlatım mimarlığa dâhil olmuş, popüler ve alternatif kültürler de yüksek kültürle birlikte temsil edilmeye başlanmıştır. Değişen kültür ortamı, serbest piyasa ortamı, teknolojik gelişmeler ile mimarlıkta yeni olanın arayışına gidilmiş, bireysel nesne üretimi olan imgeleşmiş binalar tasarlanmaya başlanmıştır. Duyumsama ya da biçimsellik mimarlığın yeni kimlik politikası olmuştur. Malzemenin farklı kullanımları izleyicide algı yaratmış ya da simgesel biçimi ile imgeleştirilmiştir. Foster, "Yeni Art Nouveau" olan kavramsal mimarinin, kavramsal sanatı sömürerek ondan yeni bir mimarlık miti yarattığını ifade etmektedir (Cestel, 2021).

Türkiye'de bu dönemde; farklı yapı tipolojilerinde sanat eserlerinin uygulandığı çalışmalar devam ederken kavramsal sanatın etkileri 70'lerin sonlarından itibaren özellikle 80'lerde görülmeye başlanmıştır (Öztürk, 2005).

2.2 Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Çalışma kapsamında tarihsel süreçte değerlendirilen, sanat ve mekân ilişkisinin farklı şekillerde gerçekleştiği gözlenmiştir. Ortaya çıkan sanat akımlarının cephelerde, iç mekânlarda uygulandığı örneklerle, sanatın ve mimarlığın ortak tasarım yaklaşımları sonucu sanattaki kavramsal ifadelerin mimariye yansıdığı örneklerle, plastik sanatların mimarlık disipliniyle iş birliği sonucunda yapılarda sanat eserlerinin yer verildiği örneklerle, çağdaş sanat akımlarının mekân algısını değiştirdiği, izleyiciye mekânsal deneyim sunduğu örneklerle ve Foster bakış açısıyla sanat hareketlerinin mimarının biçimselliğini etkilediği örneklerle kısaca değinilmiştir.

Sanat ve mekân arasındaki ilişkinin kurulduğu bu örneklerde; mekâna yaklaşım biçimlerinin üst başlıkta iki farklı şekilde olduğu gözlenmiştir. İlki; cephede, iç mekânda yer alan sanat eserlerinin, mekâna yapılan müdahalelerin var olan mekân üzerinden kurgulanması, ikincisi ise mekânın tasarlanma aşamasında sanatın etkin rol oynamasıdır. Mekânı ele alış biçimlerinin ikisinde de sanatçı ve/veya mimarın söylem odaklı ya da salt mekân odaklı olması mekân-sanat ilişkisini mekân olgusu bağlamında irdelemede bir alt başlığı oluşturmaktadır.

Sonuç ürünle birlikte; mekân ve sanat ilişkisinin kurulmasında rol oynayan aktörlerin ya da aktörün birbirleriyle iletişim kurma yöntemi, düşünme biçimi, çalışmada yer aldığı zaman dilimi üretim biçimlerinin de farklılık göstermesine neden olmaktadır.

BÖLÜM ÜÇ

MİMARLIK VE SANAT İLİŞKİSİNDE MEKÂN PRATİKLERİ

Çalışmanın ikinci bölümünde; Endüstri Devrimi sonrasında sosyal, ekonomik, teknolojik, bilimsel gelişmelerin mekân ve sanatı etkileme biçimleri üzerinde durulmuş, tarihsel süreçte mekân ve sanat ilişkisinden, mekân ve sanatın ortaklıklarından bahsedilmiştir. Mimarlık ve sanat alanındaki disiplinlerarası çalışma ortamında, sonuç ürünle beraber bir arada olma yöntemleri de önem taşımaktadır. Bu doğrultuda; sonuç ürünündeki mekân-sanat ilişkisine ve salt fiziksel mekânı ortaya koyan süreçlerin yöntemsel olarak analizleri üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın bu bölümünde; mekân oluşumunun farklı disiplinlerden aktörler arası iş birliği üzerinden tariflenmesi sonucu sanatın mekânda var olma biçimleri ve mekânın sanat nesnesi olması arasındaki ilişkiye değinilecektir. Sanat ve mimarlık arasındaki ilişkinin mekân olgusu üzerinden ele alma biçimi sonuç ürüne odaklanırken, aktörlerin mekânı ele alma biçimleri tasarlanma sürecine odaklanmaktadır. Öznesi mekân olan yaklaşım biçimi; mekânı var olma ve üretim biçimi üzerinden ele alır ve mekân-sanat ilişkisinde mekânın değişen işlevlerine odaklanır. Aktör temelinde üretme olgusu üzerinden; aktörler arası iş birliklerinin yöntemsel olarak çözümlendiği yaklaşım biçimi ise iş birliğinin özelliklerini deşifre etmeyi amaçlamaktadır.

3.1 Mekân Olgusunda Üretim Pratikleri

Mimarlık ve sanat çerçevesinde; mekânı kurgularken ya da mekân üzerinden sanatı kurgularken aktörlerin mekânı ele alma biçimlerine göre iki farklı yaklaşım biçimi üzerinden sanat ve mekân ilişkisi irdelenecektir.

Özsavaş Uluçay (2017), “Sanatın Mekânı ve Mekânın Sanatı” çalışmasında mekânı, sanatın bir nesnesi ve sanatı bünyesinde barındıran, sergileyen bir sanat olarak değerlendirmiştir. Sanatın mekânı olarak, mekânın sanatta bir obje olduğu örnekleri, mekânın sanatı olarak da sanat galerilerini incelemiştir. Özsavaş Uluçay çalışmasında; arazi, yerleştirme, video ve performans sanatları ile mekânın sanat eserinin bir parçası, sanat eserinin ana ögesi ve sanat eserine dönüşümü üzerinde durmuştur. Çalışma bağlamında sanat-mekân ilişkisi Özsavaş Uluçay’ın sınıflandırmasına paralellik

gösterse de; sanatın mekânı olarak sanat galerilerinin dışına çıkılmış, örnekler çeşitlendirilmiş ve sanat-mekân ilişkisinin yorumlanma biçimiyle farklılaşmaktadır.

Mekânın sanatla kurduğu ilişkide ilk yaklaşım; var olan mekân üzerinden kurulan ilişkidir. Diğer yaklaşım biçimi ise; mekânın kurgulanma sürecinde sanatla kurduğu ilişkidir. Çalışmada; var olan mekândaki ilişkisellik “mekânda” kavramıyla, mekânın kurgulanma sürecindeki ilişkisellik ise “mekânın” kavramıyla nitelendirilmiştir. Mevcuttaki mekâna veya kurgulanan mekâna göre irdelenen iki yaklaşım biçiminde de mekânın eylem ya da söylem ifade etmesine göre sanatla ilişkisi farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Eylem alanı; sanatın mekânla ilişkisinin biçimsel olarak var olduğu, salt mekân odaklı yaklaşımın ve görsel algının baskın olduğu eylem ve söylem alanında eylemin baskın geldiği “Eylem Mekânı”nın kurulmasıdır. Söylem alanı ise; mekânın fikir sunma, alternatif olanı gösterme, yenileme/ dönüştürme gibi söylem üzerinden eylem karşılığı olan deneyim amaçlı “Söylem Mekânı”nın kurulmasıdır. Tablo 3.1’de karşılaştırmalı olarak farklılık ve ortaklıkların gösterilmesi amaçlanmıştır.

Tablo 3. 1 Eylem ve söylem alanı karşılaştırması

Eylem Alanı	Söylem Alanı
Sanat eseri mekânın bir ögesi	Mekân sanat eserinin ögesi
Sanatın mekân içindeki durumu	Mekân üzerinden sanat kurgulama
Mekânda sanatın mekânsal / yapısal olması	Mekâna müdahale edebilme
Baskın görsel algı	Çoklu duyusal algı
Durağan/Değişen/Dönüşen	Deneyimlenen
Kalıcı/Geçici örnekler	Kalıcı/Geçici örnekler

Farklılık ve ortaklıkları verilen eylem ve söylem alanı tablosu, mekânı kurmada baskın nitelikleri doğrultusunda oluşturulmuştur.

Söylem mekânı; eylem ve söylem ilişkisinde söylem üzerinden eylem karşılığı olan mekânların söz söyleme, fikir üretme/sunma, mekâna müdahale etme, mekânı dönüştürme gibi amaçlar için mekânın aracı olarak kullanıldığı deneyim ve üretim mekânlarıdır. Bu mekânlar, mekânın sanat perspektifinden kurulduğu ve sanat ögesi olduğu, mimar ve sanatçı ya da sanatçı odağında kurgulanan mekânlardır. Mekânın sanatı ifade etme aracı olduğu, belli bir amaç doğrultusunda belli bir zaman diliminde söylem ifade etmeyi amaçlaması, söylem alanının niteliklerini oluşturmaktadır.

Deneysel mekânlar bu doğrultuda; yeni bir anlam ve fikir inşa etmesi, deneyim sunması, sorgulayıcı olması, sonuçla birlikte sürece odaklanması gibi alternatifini göstermesiyle söylem mekânı niteliği taşımaktadır.

Söylem mekânının örneklerini oluşturan deneysel mimarlık; problemlere ilişkin farkındalık oluşturmak, farklı çözüm arayışları sunmak, özgün düşünmeyi sağlamak, yenilikçi tasarım metotları geliştirmek ve bu şekilde çok katmanlı bir araştırma yapmaktır; açık uçlu olan bu araştırmalarla farklı bakış açılarından bakmayı sağlayarak, çözüm üretilmesine imkân sunmaktadır (Yılmaz, 2013).

Artık mimar salt bina tasarımcısı olmanın ötesine geçerek, gelişimin ve kentsel değişim sürecinin tetikleyicisi haline gelmiştir. Mimarın deneysellik içinde gerçekleştirdiği ürünler de, alışıldık mimarlık ürünlerinden farklılık göstermeye başlamıştır. Salt nesne üretiminin ötesinde, ilişkisel stratejilerin önem kazandığı, değişime ilişkin olanakların işaret edildiği ve farkındalığın oluşturulduğu, süreç odaklı mimarlık ürünleri gündeme gelmiştir (Gandolfi, 2008, aktaran Yılmaz, 2013).

"Deneysel mimarlık" kavramı ilk defa, 1970 yılında Peter Cook'un yazdığı 'Experimental Architecture' kitabında bahsedilmiştir. Üyesi olduğu avangart mimarlık grubu olan Archigram; mevcuttaki mimarlık ortamına, mimarlık dergilerinin sıradanlaşmasına eleştiri getirirken, mimarlık camiasının hızlı bir şekilde kökten bir değişikliğe girmesi gerektiğini vurgulamıştır (Dönmez, 2015).

Alternatif ve yepyeni bir çağın mimarlığını 'teknolojik ve toplumsal' parametrelerle yeniden üretmeye çalışan Archigram'ın inşa edilmiş hiçbir projesi olmamasına rağmen, 20. yüzyıl mimarlığının en önemli ve popüler avangart oluşumu haline gelmiştir. Archigram, mimarlık sahnesindeki durumu ve ürünlerinin 'bıçak sırtı' konumları itibarıyla mimarlığın sınırlarına işaret etmektedir. Bugün mimarlık eleştirisi, kuramı, pratiği ve eğitimini derinden etkileyen pek çok mimarın üretimlerinde Archigram'ın yansımaları ortadadır (Savaşır, 2006).

20. yüzyılın başlarından itibaren bağımsız deneysel etkinliklerin sıklıkla gündeme gelmesi Team X'in çalışmalarıyla başlamıştır. CIAM'dan ayrılan Team X, insanların

yalnızca ihtiyaç ve istekleri doğrultusunda yapılan mimarlığın yerine, farklı kültür ve alanlardan referans alınarak mimarlığın geliştirilmesini hedeflemiştir (Yılmaz, 2013). 1988’de Lebbeus Woods’un kurduğu Deneysel Mimarlık Araştırma Enstitüsü, mimarlıkta deneysellik üzerine söylemlerin geliştirildiği bir ortam sunmuştur. Woods’a (2010) göre deney, pratik ile kuram arasında bir ara alandır, mimarlığın deneysel hali de tamamen pratik ya da tamamen kuram değildir, her ikisiyle de ilişkilenen bir aralıkta bulunmaktadır. Ona göre, mimarlık disiplini sonuç ürünle değerlendirilmektedir fakat deneysel olmada sonuç her zaman iyi olmasa da, süreç sonuçtan daha önemlidir. Yeni bir söylemsel deneme geliştirme üzerinden sürecin kendisi, süreci yönlendiren araştırmalar, arayışlar daha değerlidir (Woods, 2010, aktaran Dönmez ve Kalaycı, 2018).

Türkiye’de de 1. Uluslararası Antalya Mimarlık Bienali’nde “Deneysel Mimarlık İşleri” üzerinden mimarlıkta deneysellik tartışılmış, Şentürk (2011); deneyselin kurulu düzene karşı olduğunu, deneyselliğin ister istemez politik olduğunu ifade etmiştir. Sürecin kendisinin, sonuçtan daha önemli olduğunu şu sözleriyle açıklamıştır:

“...Önemli olan bedenlen oraya girdiğim anda orada dolaşırken deneyimlenenlerdi. Mesela evde de yapılabilir bu deneyler, kapalı olarak. İpi elinize alıp üç boyutlu bir şey üretmeye çalışırsınız ama bu politik bir tavır olmaz. Ne zaman ki geri planda bırakılmış bir üretim mekânını kentin gidişatına aykırı olarak gündeme getirmeye çalışırsanız, orada bir şey denerseniz o zaman riske girersiniz...” (Şentürk, 2011, s.42)

Boğaçhan Dünderalp (2011) de; odak noktanın nesne olduğu bir mimarlık çevresinde yaşadığımızı, nesnenin deneyim üretebilmesinin ya da farklı şeyler kurmada aracı olduğu durumun ikincil olarak kaldığını ifade etmiştir. Nesnenin malzeme, detay gibi konularının üzerine düşülmesi nesnenin ne işe yarayacağını ve ne olacağını geride kalmasına neden olmuştur. Bienallerin materyalizasyonu bakıldığında ise, nesnenin aracı olarak öne çıkmasının, günümüz nesne odaklı mimarlığına göre daha önemli olduğunu açıklamıştır (Dünderalp, 2011).

Disiplinlerarası ilişkiler bağlamında deneysel alan hakkında Yılmaz (2013); mimarlık ve diğer disiplinlerarası bilgi akışının disiplinler sınırları yeniden belirleyerek

mimarlık bilgisini geliştirdiğini ifade etmektedir. Deneysel alanda yürütülen çalışmalar çerçevesinde araştırmaya dâhil olan disiplinlerle diyalog kurarak disipline dair bilgiyi anlama, kullanma ve dönüştürme amacıyla entelektüel alt yapı inşa edilir ve bilgi akışı için ortak bir alan sağlanır. Mimarlık bu sayede farklı alanlardan fikirler ve görüşler edinerek yeni bakış açısı kazanır. Disiplinlerarası etkileşim sayesinde deneysel çalışma alanında, çok katmanlı, çok yönlü, çok sesli ve birçok açılım içeren araştırmalar ortaya çıkar (Yılmaz, 2013).

3.1.1 Var Olan Mekân Üzerinden Mimarlık-Sanat İlişkisi

Mimarlık ediminde eylem ve söylem üzerinden oluşturulan mekânda sanat eserinin yapısal ve/veya mekânsal olarak yer aldığı, mekânın fiziksel bileşenlerinde sanatın kendini konumlandığı ya da sanatçının müdahalesiyle mekânın değişim ve dönüşüme uğradığı mekân-sanat ilişkisi var olan mekân üzerinden kurgulanan ilişkinin bağlamını oluşturmaktadır. Bu ilişki çerçevesinde; sanat eserinin mekâna eklenmesi ile durağan mekânın kentteki algısını değiştirmeye yönelik etkisi “eylem mekânında” gerçekleşir; sanatın kurgulandığı mekânın sanatçının düşüncelerini aktarmada aracı olduğu ilişki kurma biçimi ise “söylem mekânında” gerçekleşmektedir.

3.1.1.1 Eylem Alanı Olarak Mekânda Sanatla Kurulan İlişki

Sanatın mekâna etkisinin algısal ve biçimsel olma durumunda biçimselliğin baskın geldiği eylem alanında, sanat mekânda farklı şekillerde var olmaktadır.

Sanatın mekânda var olma biçimlerinden ilki; sanat eserinin mekânın bir ögesi haline gelmesidir. Sanat bu alanda kendisini yapıya konumlandırır, mekânın görsel algısını değiştirirken, mekânsal ve/veya yapısal olarak işlev kazanır. Mimarlığın modernizm sonrası farklı yapı tipolojilerinde görülen plastik sanatlarla ilişkisinde, sanat eserlerinin yapıyla bütünleşmesi eylem mekânında sanatla kurulan ilişkinin örneklerini içermektedir. Sanatın plastik sanatlarla ilişkisini; mimar ve şehir plancısı Horacio Torrent mimarlık ve sanat birlikteliğini dört farklı şekilde tanımlamaktadır. İlki, mekânın ortaklığıyla oluşur, sonradan eklenme olarak tariflenir ve güçlü olmayan bir ilişkiyi ifade etmektedir. İkinci tip; yapıların cephelerinde yer alan duvar resimleridir ve mimarlığın tuval olarak kullanıldığından bahsetmiştir. Üçüncü tip;

sanatın süsleme olarak eklenmesidir, burada da güçlü bir ilişkiden bahsetmek zordur. Fakat dördüncü tipte; mekân ve sanat birbirinden ayrı düşünülemez, o yüzden Torrent’e göre en başarılı örneklerin oluşmasını sağlayan birliktelik biçimi dördüncü olandır (Torrent, 2010). Utarit İzgi de benzer bir bakış açısıyla; üç farklı yaklaşım ile mimarlık ve sanat birliğinden bahsetmiştir. İlk yaklaşım, Le Corbusier örneği gibi mimarın aynı zamanda sanatçı olduğu yaklaşımdır. İkinci yaklaşım, tasarım sürecinde mimarın ve sanatçının birlikte çalışmasıdır. Son yaklaşım ise, mimarın tasarımını tamamladıktan sonra sanatçıya çalışma alanı sunmasıdır (Çiftçi ve Tulum, 2021). İki yaklaşımda da ortak olan; sanatçı ve mimarın tasarım sürecinin başlangıcından itibaren birlikte çalışması sonucu sanat ürününün yapıyla bütünleşmesinin sağlanması ve mimari üründe sonradan sanatçıya yer verilmesi sonucunda yapıya sanat eseri eklenmesidir.

Mekânın farklı konumlarına yerleşmiş, mekânla bütünleşmiş, kullanıcıların görsel algılarına hitap eden bu sanat eserleri kent ölçeğinde algılanabilirliğiyle kentsel hafızaya katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Kent ölçeğinde algılanabilir sanat eseri (Salt Arşivi)

3.1.1.2 Söylem Alanı Olarak Mekânda Sanatla Kurulan İlişki

Söylem alanında oluşturulan, var olan mekân üzerinden mekâna müdahale etme, mekânı dönüştürme yöntemleriyle sanatın kurgulandığı, mekânın sanatçının iletmek istediği mesajı aktarmada aracı olduğu ilişki kurma biçimidir.

Sanat nesnesi olarak bedenin farklı mekânlardaki performansı var olan mekânda kurgulanan mekân-sanat ilişkisi örneklerindendir. Bostan'a (2022) göre, "Bir mekânın mimarisi, hem seyirci hem de sanatçı için anlam ve ifade katmanları ekleyerek performansın karakteri ve gücü üzerinde oldukça önemli bir etkiye sahip olabilmektedir" (s.43). Mimarlık, performansın dinamik, geçici ve zamansal tarafının toplumun farklı alanlardaki isteklerine cevap verebilecek deneyimlerin yaratılmasında aracı olmaktadır (Bostan, 2022).

Performans Sanatı'nın kent içindeki örneğine, Avusturyalı artist Willi Dorner tarafından birçok ülkede yapılan çalışması gösterilebilir. Ana tema, bedenlerin yapıları çevreye dâhil olmasıdır. Kentin belli boşluklarına adapte olan bu bedenler mimari yapıya sonradan eklenen, bedenin kendisinin mimari bir öge olarak yer aldığıdır. Bedenler mekânla etkileşim kurarak, mekânın potansiyellerini ortaya çıkarırlar, mimarinin bir bileşeni olarak mekânda konumlanır, mekâna dâhil olurlar (Ay Birsöz, 2015) (Şekil 3.2). Mimari yapı ile bütünleşen bedenler; yalnızca dansçıların yapıda var olmasını değil kentlinin de durup izlemesi, dâhil olma isteği, fotoğraf çekmesi gibi davranışlarla dâhil olmasını sağlamaktadır (Ay Birsöz, 2015). Birsöz'ün tarifiyle çalışmanın amacı; kentteki boşluklara yerleşen bedenler, bu boşlukları ortaya çıkararak, sınırlı hareket imkânlarını ve davranışlarını açığa çıkarmaktır.



Şekil 3. 2 Kentin belli boşluklarına adapte olan bedenler (Ay Birsöz, 2015)

Farkındalık yaratmak amacıyla kent mekânını kullanan sanatçı, var olan mekânın potansiyellerini değerlendirerek düşüncelerini aktarmayı hedeflemiştir. Kentlinin izleyici ya da katılımcı olabileceği performans sanatında, mekân ile geçici birliktelik kurulmaktadır. Performansı Sanatı'nın kamusal mekânda uygulanmasıyla; kentlinin günlük hayatta yanından gelip geçtiği mekânlarla daha güçlü ilişkiler kurabileceğini söylemek mümkündür.

Performans Sanatı gibi kamusal alanda gerçekleşen sanat pratikleriyle, sanatçı ve izleyici tarafından mekânın deneyimlenmesi ve izleyicinin kentin çeşitli yönlerinin fark etmesi ile mekânın yeniden üretilmesi sağlanır. Bu doğrultuda; sanatçı Lefebvre'nin toplumsal mekânını üretmede katkı sağlamaktadır.

Kente müdahale etme, var olan yapının üzerine sanatsal aktivitede bulunarak mekânı dönüştürme, mekânla birlikte var olmanın bir başka örneği, İzmir Darağaç Kolektifi'dir. Umurbey Mahallesi, kentli hafızasındaki adıyla Darağaç; depoların, atıl yapıların, eski fabrikaların, 19.yüzyıl ve 20.yüzyıldan kalma iki katlı konutların olduğu karmaşık yapıda bir dokuya sahiptir (Pasin, Varinlioğlu ve Kılınç, 2020).

Darağaç Kolektifi; 2016'da birkaç sanatçının üretim yapabilecekleri ekonomik bir yer araması sonucunda Darağaç'a yerleşmeleriyle oluşmuştur (Güleç ve Savaşır, 2022). Disiplinlerarası işlerin sergilenmesine ev sahipliği yapan Darağaç'ta, genel olarak resim, fotoğraf, heykel, yerleştirme, video ve performans alanında çalışmalar

yapılmaktadır (Yavuzcezzar, 2019) (Şekil 3.3). Mekâna özgü biçimde gerçekleşen çalışmalar; kentliyle kurulan güçlü iletişimle, mekânın hafızasının yorumlanması ve yeniden üretilmesiyle gerçekleşmektedir (Güleç ve Savaşır, 2022).

Sanatçılar ve zanaatkârların birlikte üretim yaptığı Darağaç'ta düzenlenen sergiler, mahallenin tamamına dağılmıştır dolayısıyla mahallede yürünmesini hedef almasıyla interaktif mekânsal keşif sunmaktadır (Pasin, Varinlioğlu ve Kılınç, 2020) (Şekil 3.4).



Şekil 3. 3 Sanatın mekânda var olma biçimi (Pasin, Varinlioğlu ve Kılınç, 2020).



Şekil 3. 4 Mekâna sanatsal aktivitenin eklenmesi (Pasin, Varinlioğlu ve Kılınç, 2020).

Sanatçının çalışmalarını sergileyebildiği mekân; doluluk ve boşluklarıyla, girinti ve çıkıntılılarıyla, dokusuyla, yanındaki mekânla kurduğu ilişkiyle, konumuyla, kullanılmışlığıyla sanatçıya çeşitli imkânlar sunmaktadır. Darağaç ekibi de, yapıların tipolojisini kullanarak kentliyle etkileşim sonucu oluşturduğu sanat pratikleriyle gündelik hayatın yeniden keşfedilmesini sağlamıştır. Darağaç'ın bu doğrultuda, De Certeau'nun küçük ölçekli eylemler olarak tanımladığı gücün karşısında duran taktiksel üretim örneği olduğu yorumu yapılabilir.

Güleç ve Savaşır (2022); Darağaç'ın Lefebvre'nin mekân üretimdeki üç mekânı da içerdiğini ifade etmişlerdir. Yaşanan mekân, kentlilerin zihninde anlamlar kazanan mekân; tasarlanan mekân, stratejik müdahalelerin mekân üzerindeki katmanı; algılanan mekân ise kentsel taktikler aracılığıyla gündelik hayat rutinlerini ifade etmektedir (Güleç ve Savaşır, 2022).

3.1.2 Mekânın Kurgulanma Sürecindeki Mimarlık-Sanat İlişkisi

Mekânın kurgulanma aşamasında; sanat disiplinlerinin mekâna biçim vermesi ya da sanatın yapısal unsur olarak mekânda yer almasıyla mekânın çoklu duyuşsal algılanmasını sağlaması sonucu eylem ve söylem alanlarında mekân-sanat ilişkisi kurulmaktadır.

3.1.2.1 Eylem Alanı Olarak Mekânın Sanatla Kurduğu İlişki

Mekânın üretim aşamasında sanatla bütünleşmesi sonucu mekânın durağan olma durumundan çıkıp değişen, dönüşebilen bir hal almasını sağlayabilmesi ya da bütünüyle sanat eserinin mekânı biçimlendirme yöntemidir.

Mekân kurgusunda, mimarın aktif rol oynadığı ve sanat eserinden ilham kaynağı olarak faydalandığı, müzik ve mimarının iş birliği sonucunda oluşan mimar, tasarımcı ve müzisyen Jan Henrik Hansen tarafından 2012 yılında tasarlanan Unesco Binası, sanatın mekân üretmede aracı olduğu, mimarın sanat üzerinden mekânı biçimlendirdiği yaklaşımın örneklerinden biridir.

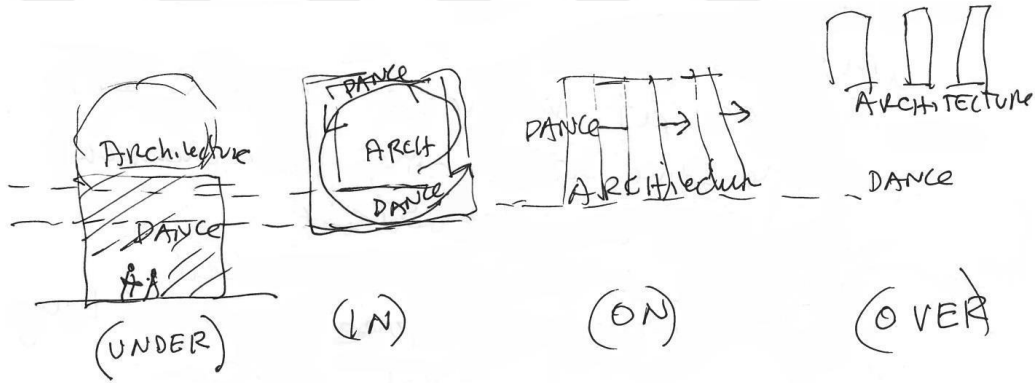
Bahreyn'deki Unesco Binası, geleneksel Bahreyn ezgilerindeki ritmin ele alınmasıyla tasarlanmıştır. Ölgren ve Öztürk'ün (2019) ifadesiyle; binayı tasarlayan Hansen, müziği üç boyutlu şekle sokarak, sanatsal kaygısı olan aynı zamanda estetik değerleri olan bir tasarım ürünü çıkarmayı hedeflemektedir. Müziğin dondurulmasıyla üç boyutlu şekle sokulan projede, ritim unsuru tasarımın ana ögesi olmuştur. Ritmik biçimdeki yeni yapılan bina, iki kule arasında bağ oluşturmuştur (Ölgren ve Öztürk, 2019). Sanatın mekânı biçimlendirdiği örnekte, sanat ve mekân üretmede ortak kavramsal alt yapılardan olan ritim kavramının esas alınarak tasarlandığı görülmektedir (Şekil 3.5).



Şekil 3. 5 Ritmik unsurlarla tasarlanan Unesco Binası (Ölgren ve Öztürk, 2019)

Mekânın sergilenen sanatın arayüzüne döndüğü örnek olarak; Tesseracts of Time çalışması gösterilebilir. Prömiyeri 6 Kasım 2015'te Chicago'daki Harris Müzik ve Dans Tiyatrosu'nda yapılan koreograf Jessica Lang ile mimar Steven Holl arasındaki iş birliği sonucunda tasarlanan çalışmada mekân, farklı renk ve biçimlere dönüşmektedir.

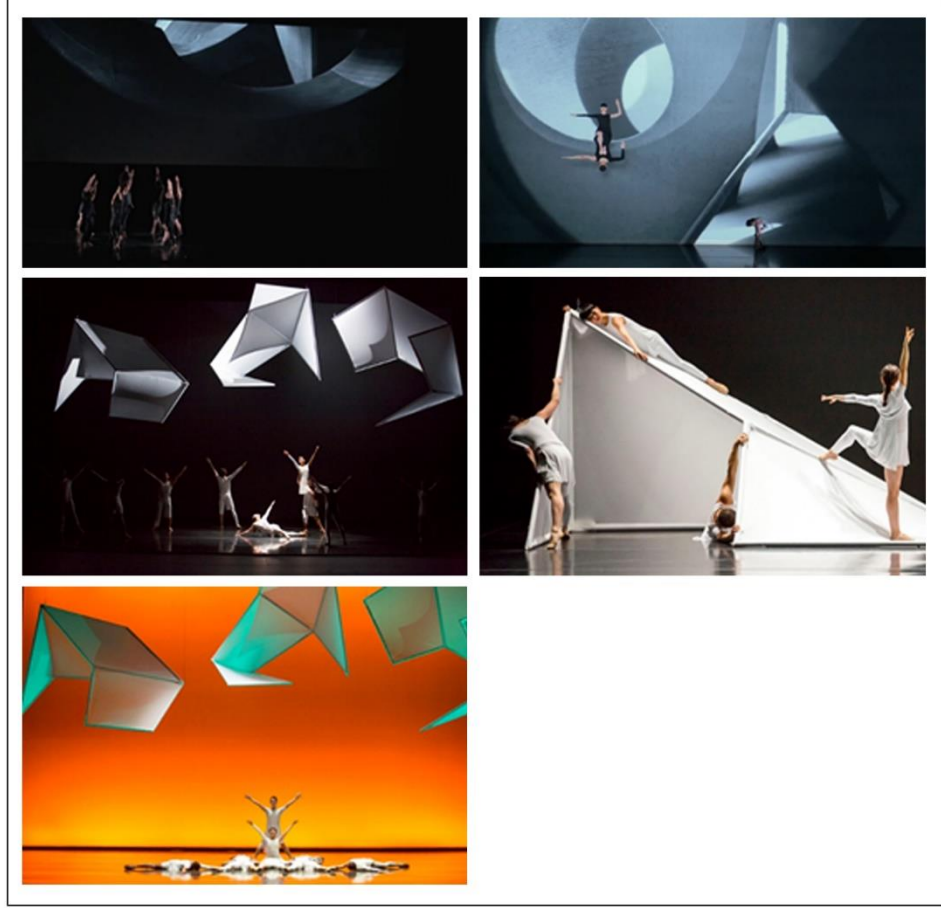
Geçici/kısa süreli sanat olan dans ile uzun süreçte oluşan, kalıcı mimarlık disiplininin birbiriyle bütünleştiği proje; zaman ve mekân sıkıştırılmasını yirmi dakikalık gösteride sergilemektedir. Dansın dört mevsimi temsil eden her bölümü dört mimari tipe karşılık gelmektedir. Under, in, on ve over olarak kurgulanan mekânın eskiz çalışmalarında görüldüğü üzere koreografi ve mekân birlikte düşünülmüştür (Lynch, 2016) (Şekil 3.6).



Şekil 3. 6 Tesseract of Time eskiz çalışmaları (Arkitera, 2016)

İlk bölüm olan under kısmında; güneş ışığının vurduğu, siyah beyaz renklerden oluşan kavisli mekân ekranda yansıtılırken, altında siyah renkte giyinmiş dansçıların hareketleri gözlemlenmektedir. İlk kısımdan ikinci kısma geçişte ekranda yansıtılan görüntü zemine doğru inmekte ve dansçılar iki boyutlu olarak ekranda görülmeye başlanmıştır. Siyah ve beyazın dengede olduğu kısımda; dansçılar yerçekimine meydan okumaktadırlar. Beyaz rengin hâkim olduğu üçüncü kısımda; altı metre yükseklikte Tesseract adlı üç geometrik parça ortaya çıkmaktadır. Geometrik parçalar dansçıların hareketine yön verirken, farklı biçimlerde kullanımlara imkân sunmaktadır. Son kısımda ise; nesneler artık iki boyutludur ve yavaş yavaş sahnenin üzerine doğru kaymaktadır. Sahne renklenmiş, dansçılar şekillerin altında dansa

devam etmektedirler. Turuncu ve kırmızı tonlarda devam eden dans sona yaklaştıkça tekrar başladığı renge, siyaha, dönüşmekte ve döngü mevsim değişmesine benzetilmektedir (Şekil 3.7).



Şekil 3. 7 Tesseract of Time bölümleri

Mimarlık disiplininin, diğer sanat dallarıyla ilişki içinde olmasının bir sonucu olarak mekânın sanatla ilişkisi çeşitlilik göstermektedir. Unesco Binası örneğinde; müzikten elde edilen veriler forma dönüştürülerek mekâna yansıtılmıştır. Ölgün ve Öztürk'ün (2019) ifadesiyle; müzik verileriyle mekân oluşturulabilirken; müzik direkt mekânda var olabilir ya da kavramsal olarak mekânsal düzeni kurabilmektedir. Müziğin forma dönüşümü, tek bir yöntemle gerçekleşmeyip tasarımcının bakış açısına göre değişim sağlar. Müziğin titreşimle oluşturduğu hareket, bilgisayar ortamında müziğin forma dönüşümü, müziği oluşturan notasyonun şekilsel olarak form haline

gelmesi ve müziğin kavram olarak ele alınması bu yöntemlerden bazılarıdır (Ölgen ve Öztürk, 2019). Tesseract of Time çalışmasında ise; mekân, sanat disiplininin arayüzüne dönüşmüştür. Görsel algının baskın olduğu mekân; kimi zaman ekrana yansıtılmış kimi zaman dansçıların hareketine yön vermiştir.

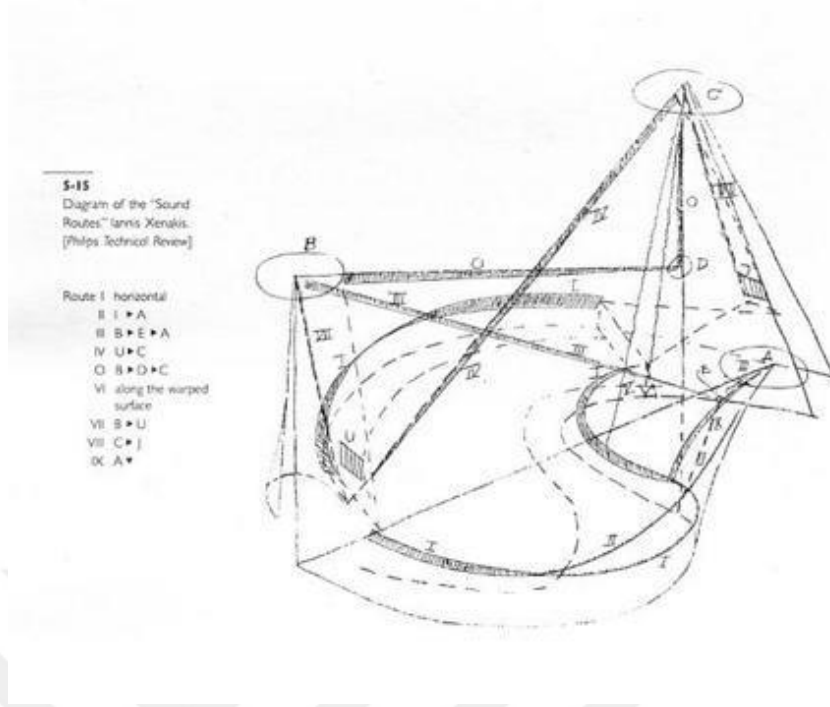
3.1.2.2 Söylem Alanı Olarak Mekânın Sanatla Kurduğu İlişki

Antik Yunan'dan başlayarak 20. yüzyıla kadar mekân, salt yüzeysel imgelerle kurgulanmasından, farklı disiplinlerle etkileşimi sonucu bütün duyuların eşzamanlılığıyla, bütünsel olarak deneyimlenmesi ve mekânın kullanıcısıyla etkileşime geçmesine doğru evrilmiştir. Söylem mekânının sanatla ilişkisi; mekânı kurgularken, sanatın mekânda var olma biçimine göre kullanıcının mekânı duyularıyla algılaması ve deneyimlemesiyle sağlanır.

Sanat yapıtının mekânla ilişki kurmasının, izleyicinin duyuları üzerinde etkin olduğu söylenebilir (Ercan, 2021). 1938'de Duchamp'ın bin iki yüz kömür çuvalını tavandan aşağıya doğru sarkıtmış ve mekânı karartmıştır. Seyircinin üzerine dökülen kömür tozları korku ve tedirginlik yaratmaktadır. Sanat yapıtının sorgulandığı bu çalışmaya daha sonra Şair George Péret kahve kavurma makinesi yerleştirerek kahve kokusunu mekâna yaymıştır. Ayrıca Hitler'in sesinden oluşan ses enstalasyonu ile bu sergi, duyuşsal ortam odaklı sanatın tarihsel referansı olarak gösterilebileceği ifade edilmiştir (O'Doherty, 2010, aktaran Ercan, 2021).

Çoğunlukla görsel ve işitsel algıya yönelik kurgulanan mekânlarda ışığın, sesin; mekânı yapısal ve/veya mekânsal unsur olarak tasarlandığı çalışmalar, bedeninin mekânı deneyimlediği çalışmalar söylem mekânının sanatla kurduğu ilişkinin örneklerini oluşturmaktadır.

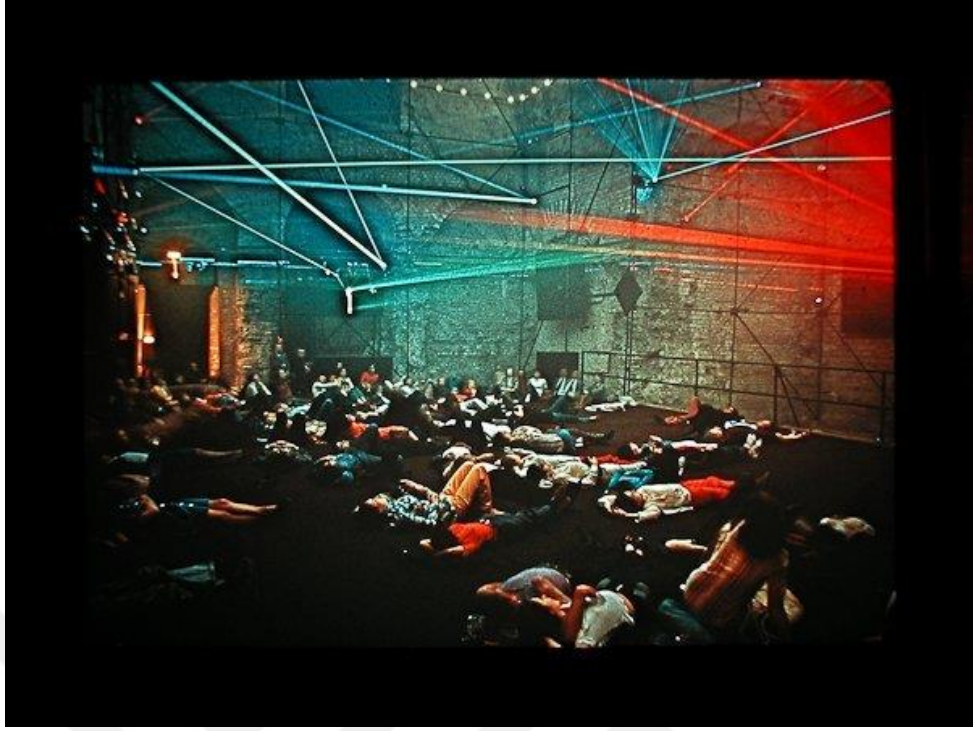
Mekânın, ses ve ışıkla deneyimlendiği müzisyen, mühendis, mimar Iannis Xenakis ve Le Corbusier'in birlikte inşa ettikleri Brüksel Dünya Fuar'ındaki Philips Pavyonu, Xenakis'in kendi bestesi Metastasis'i referans alarak mimarlık yaratma düşüncesini öne sürmesiyle tasarlanmıştır (Leopold, 2003; aktaran Yılmaz, 2008). Xenakis'in müziğinin mekânsallaşması çalışmaları matematiksel eskiz çizimlerinde görülmektedir (Kaya, 2016) (Şekil 3.8).



Şekil 3. 8 Philips Pavyonu eskiz çalışmaları (Lopez, 2011)

Pavyonun içine yerleştirilen çok sayıdaki hoparlör ile müzisyenin tasarladığı yol güzergâhında ses dağıtılmıştır. Renkli ışıklar ve seslerin birlikteliği binanın içini doldurmuş ve yüzeylere yansıtılmıştır (Yılmaz, 2008).

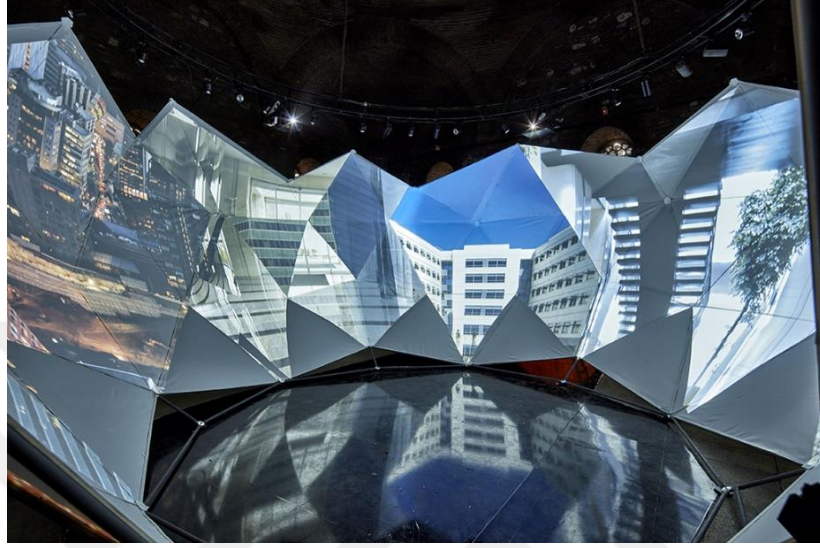
Konsept; seyircilerin beş yüz kişilik gruplar halinde; iki dakika boyunca kavisli bir geçitten içeri geçerken, etrafını saracak karanlık odaya girmeden önce Xenakis'in geçiş parçasını duymalarından oluşmaktadır. Seyircilere sekiz dakika boyunca ışıklı ve sesli bir ortamda pavyonun duvarları boyunca görüntüleri gösteren bir video eşlik etmektedir. Pavyonla birlikte, mimari, film, ışık ve müziği zaman ve mekânda işlevlere yönelik bir deneyimle birleştiren ilk elektronik-mekânsal ortam yaratılmıştır (Lopez, 2011) (Şekil 3.9). Sanatın, mekânı biçimlendirmesi eylem mekânının tanımı olmasına rağmen, Philips Pavyonu'nun bütününde sanatın çoklu duyuşsal olarak deneyimlenmesi söylem mekânında değerlendirilmesine neden olmuştur.



Şekil 3. 9 Philips Pavyonu mekânın deneyimlenmesi (Lopez, 2011)

Müzik ve mimari arasındaki iş birliğinde mekânın kurgulanması üzerinden kolektifliğin bir örneği yakın geçmişte, 2016 yılında, tasarlanan Tek Kubbe Salonu'dur (Şekil 3.8). Mimarlar ve sanatçıların etkileşim içinde çalışmaları sonucu üretilen; 3. Tasarım Bienali'nde MSGSÜ Tophane-i Amire KSM Tek Kubbe Salonu, mekâna özgü tasarlanan, medya sanatıyla iç içe geçmiş bir örnek olmasıyla önem taşımaktadır; bu iş birliği proje künyesinde de görülmektedir (Tablo 3.1). Mimarizm'de belirtildiği üzere; Has Mimarlık ve NOHlab iş birliği ile başlayan süreçte Has Mimarlık işlerinin sergilendiği çalışma; geçmiş ve gelecek sentezi oluşturmayı amaçlamaktadır. Tarihi mekânın dijital sanatla birleştiği alanda, yeni bir mekânsal algı yaratılmaya çalışılmıştır. Tek Kubbe Salonunun güçlü mimari ögesi olan kubbeye karşılık gelen ters 'ışık kubbe' oluşturulmuştur. Oluşturulan ışık kubbenin, tarihi kubbeye diyalog kurabilen bir yapı olması amaçlanmıştır. Mekân atmosferi ile bütünleşen yeni üretimde kubbe üzerindeki görsel, işitsel sunum ile Has Mimarlık yapıtları aktarılmaktadır. Işık ve sesin etkisiyle kullanıcı mekânı deneyimlerken, gerçeklik ve sanallık arasında gidip gelmektedir. Geçmişin ve

geleceğin karıştığı, bütünleştiği ışık kubbede, zaman ve mekân kavramları da iç içe geçmiştir (Mimarizm, 2016). Söylem alanı olarak Mimar ve sanatçı odağında kurgulanan mekân; sanatın mekânda ışık, ses ve görsellerle var olmasıyla, çoklu duyuşsal deneyim mekânı oluşmasını sağlamıştır (Şekil 3.10).



Şekil 3. 10 Tophane-i Amire KSM Tek Kubbe Salonu (Mimarizm, 2016)

Tablo 3. 2 Tek Kubbe Salonu proje künyesi

Mekân ve İçerik Tasarımı	Büşra Tunç
	NOHlab
Danışman	Pelin Derviş
Sayısal Tasarım	Veysel Açikel
Grafik Tasarım	Ali Emre Doğramacı
Animasyon Tasarımı	Necmi Deniz Akıncı
Ses Tasarımı	Giray Gürkal
Mekân Kurulumu	Sergen Tertemiz
Teknik Prodüksiyon	Visio-vox
Asistanlar	Taylan Karabaş
	Furkan Ruşen
Destek Verenler	DECOL
	Yüksek İşler
	Asvill Yapı
	Bülent Tuncay

Müzik ve mimarlık bağlamında, Acar'ın ses ve mekân üzerine çalışmasında ses olmadan yapı düşünölemeyeceği yorumuyla sesin yapısal bir öge olarak kullanıldığı örnek, Le Cylindre Sonore, Paris'te Parc le Vilette içerisinde bambu bahçesinin içine yerleştirilmiş, parkın dördüncü bölümü için bir kamusal sanat eseri, müdahale sanatı olarak yaptırılan ve uygulanan bir ses mimarisidir (Acar, 2015) (Şekil 3.11). 1987'de mimar ve müzisyen Bernhard Leitner tarafından tasarlanmıştır. Tasarımcının düşüncesi sadece durağan bir yapı üretmek değil; ses objesi yaratarak; parkta dolaşanının mekânı ve müziği algılamasını sağlamaktır (Yılmaz, 2008). Parkta dolaşan kişinin duyduğu sesle yapıya yaklaşması beklenir ve yapı kişinin farklı duyularını harekete geçirir (Acar, 2015). Silindirik forma sahip beş metre çapındaki ses mekân yapısı, sekiz betonarme katmandan oluşur. Beton blokların arasındaki yarıklar, müziğin yeniden işlenmesini sağlayan ses kolonları görevi görür. Beton paneller arasında farklı yüksekliklerde hoparlörler bulunmaktadır (Martin, 1994, aktaran Korkut, 2011). Her bir beton elemandan su, silindir boşluğun zeminini bir ada gibi çevreleyen havuza doğru dar dereler oluşturur akustik sensörler sayesinde ses bütünüyle hissedilir (Lopez, 2011).

Mekânın bileşenlerini oluşturan fiziksellik ve duygusallık, izleyiciyi içine alarak mekânın deneyimlenmesini sağlamıştır.



Şekil 3. 11 Le Cylindre Sonore, Paris'te Parc le Vilette içindeki konumu (Yılmaz, 2008)

Bir diğ er s y lem mekânı  rneğ i, sanatçı odaklı kurulan mekânın sanat eserinin bir öğesi olduğu; Cevdet Ere 'in Bergama Stereotip adlı ki şisel sergisidir ( ekil 3.12). Eser, sesli bir mimari yerleştirmeden oluşmaktadır. Büyük Bergama Sunağ 'nın yeniden yorumlandığı eser, Berlin'de Hamburger Bahnhof Müzesi'ndeki tarihi binada gösterilen Bergama Stereo'nun devamı niteliğindedir. Büyük Bergama Sunağ ; içinde kurban törenlerinin gerçekleştiğı düşünülen bir açık hava anıtıdır. Bergama ilçesinin Antik kenti Pergamon'daki Büyük Friz'de yeraltı devleriyle gökyüzü tanrıların arasındaki savaş tasvirlenmi tir. 20.yy başında bu kalıntılar, Berlin'e taşınmış müzede sergilenmektedir. Cevdet Ere 'in; bir hoparlör frizi olarak yorumladığı Bergama Stereo, Büyük Friz'i ses üzerinden yeniden ele alınmasıyla oluşmuştur. Antik Sunak'ın beyaz mermerlerini soyutlayarak hoparlör ve hoparlör kasaları içeren ahşap konstrüksiyona dönüştürmüştür. Stereotip kavramı tekrar ve kalıpla ma düşüncesine işaret ederek, işitsel simetriye vurgu yapan stereo kavramı yerine kullanılmıştır. Bergama Stereotip; sesi, mimariyi ve tarihselliğ  merkezine almakta, Bergama Sunağ  soyutlamasıyla ses ve işitsel unsurlar ön plana çıkmakta, sesin yolculuğu zaman ve mekân olarak geçmişin duyumsanmasına fırsat sunmaktadır (Cevdet Ere , 2020).

Bir fikrin sunulduğu, geçmişi aktarmada mimarinin ve sanatın birlikte kullanılmasıyla kullanıcının mekânı farklı duyularla deneyimlenmesi sağlanmıştır.



Şekil 3. 12 Bergama Stereotip (Cevdet Erek, 2020)

Sesin ve mekânın bir aradalığından, izleyicide duyusal deneyim sunan; sanatçı, akademisyen, müzisyen Selçuk Artut tarafından tasarlanan ‘Duvarların Dili Olsa da Sussa’ sanatçının beşinci kişisel sergisidir. Zilberman’daki sergi, sanatçı odağında tasarlanmış, sonuç üründen çok sürecin önemli olduğunun vurgusunun yapıldığı, geçici deneysel alandır. 2020 yılının Eylül ve Aralık ayları arasında ana galeri mekânında sergilenmiş; duvarların hafıza/bellek taşıyıcı olduğu düşüncesiyle mekânda oluşturulmuş ses heykelidir. Artut’un; duvarlar bizi duyuyor, içerisinde hapsolüp kaydoluyor ve o seslerin yeniden dışarıya çıkıp çıkamayacağının üzerine bir metaforla yola çıktığı eseri dikey yönde hareket eden dokuz hoparlörden oluşmaktadır (Artut, 2020) (Şekil 3.13). Zielinski’nin belirttiği üzere; Artut’un kendi sesiyle seslendirdiği, doğal bir dil konuşmayan duvarlar, rastlantısal olarak üretilen Uluslararası Fonetik Alfabenin seslerini içeren Esperanto’ya benzer bir dille programlanmıştır. Zielenski: “Sonuç olarak duyduğumuz şey gerçek anılarımızla bağ kuracak kadar somut ama aynı zamanda hayal gücümüzün özgürce ortaya çıkmasına izin verecek kadar da soyuttur. Sanatçının duvarları sadece seslenmekle, yani yankı

uyandırmakla kalmayıp; konuştukları dili bile bizimle iletişim kurmaya çalışmaktadır” (Zielinski, 2020, s. 9).

“Örneğin kolunu kaldırıyorsun, görüntüde hemen bir şeyler oluveriyor. Tüm beklentilerin aksine bu eser özelinde ben, izleyiciyi pasif kılmak, izleyici eserle karşılaştığında onu bıçare etmek, tavan zemin ilişkisinde bocalatmak gibi izleyiciyi tüm benimsenmiş koşullarından sıyrılabilceği bir başka yolculuğa sokmaya çalışıyorum. O noktaya vardıkdan sonra, düşünsel olarak etken bir süreç başlıyor. Örneğin ‘Ben bu konuşulanları anlamıyorum’ diyebilir kişi. Ama aslında bir şey anlayamamak da kendine has bir duygu. Uzun süredir, belki de hayatımız sürekli detayları ile her şeyi anlamak üzerine yoğunlaşmışken, anlayamamakla, samimi bir ortamda yalnız kalmak, senin oradaki farkındalığı dürtülmüş yanını resmediyor olabilir.” (Artut, 2020, s. 39).



Şekil 3. 13 Duvarların Dili Olsa da Sussa Kişisel Sergisi (Artut, 2020)

Sanatçının yorumundan da anlaşılacağı üzere, sanatı aktarmada mekânın aracı olduğu sergide önemli olan sonuçtan çok sürecin kendisidir. Sanatçı, serginin deneyimlendiği süre içerisinde, kişiyle diyalog kurmayı, kişinin hislerine yönelmeyi hedeflemiştir.

Sanatçı ve mimar Saraceno'nun mimari yapıya salt fiziksel özelliklerinden öte bedeni dâhil etmesi sonucu kurguladığı mekânda, beden tasarımının bir ögesidir ve bedenin hareketiyle mekân deneyimlenmektedir. Tomás Saraceno'nun bu enstalasyonu 2013 yılında Milano HangarBicocca'da sergilenmiştir. Enstalasyon, üç boyutlu uzayı temsil eden ve ziyaretçilerin hareketiyle zaman değişkenini ifade etmesiyle interaktif olarak dördüncü boyut kavramı somutlaştırılmaktadır. 400 metrekairelik kübik bir alanı kaplayan çalışma, 24 metre yükseklikte asılı duran çok katmanlı yarı saydam PVC membranlarından oluşmaktadır (Şekil 3.14). Bu şeffaf yüzeyler, ziyaretçilere havada mekânsal koordinasyonlarını kaybettirmektedir. Saraceno'nun tarifiyle her adım, her nefes tüm mekânı değiştirmekte bu da karşılıklı ilişkilerimizin tüm dünyayı ve evreni nasıl etkilediğinin bir metaforudur. Saraceno'nun alternatif evren araştırmaları, yeni malzeme ve tekniklerin denenmesi, mühendis ekibi ile çalışması ve bilimsel çalışmalar sonucu ortaya çıkan projenin; yeni ilişkilerin, alternatif olarak yeni özgür biçimlerin yaratılmasına çözüm sunduğu ifade edilmektedir (Furuto, 2012).



Şekil 3. 14 Bedenin hareketiyle şekillenen şeffaf yüzeyler (Furuto, 2012)

Söylem alanı olarak mekânın kurgulanmasında çağdaş sanat disiplinleri ile mekân arasındaki ilişki sonucunda izleyicinin duysal olarak mekânı deneyimlediği, mekânın bir parçası olduğu, izleyicinin hislerine odaklanıldığı gözlenmiştir. Bedenin mekânı algılaması, duyumsaması odaklı bu örnekler fuar, bienal gibi sergi mekanlarında geçici olarak yer aldığı gibi Le Cylindre Sonore gibi kamusal alanlarda da kalıcı mekan olarak uygulanabilmektedir.

3.2 Aktör Temelinde Üretim Pratikleri

Sanat ve mimarlık iş birliğinin sağlanmasında mekân olgusu üzerinden ele alınan örneklerin aktörlerin mekânı ele alma biçimlerine göre irdelemesi yapılacaktır.

Var olan mekan üzerinden sanatla kurulan ilişkinin eylem alanındaki örnekleri olan 1960-1980 aralığındaki mimarlık ve plastik sanatlar arasındaki ilişki irdelendiğinde ilk örnek Brüksel Expo'58 Pavyonu'dur. Mimarlar ve sanatçılar projenin erken aşamalarında bir araya gelmişlerdir; bununla birlikte aktörlerin birbirleri ile iletişim kurmaları sonucu sanat eseri mekâna sonradan eklenen bir unsur olarak değil, yapısal ve mekânsal unsur olarak değerlendirilmiştir. Bir diğer örnek Atatürk Kültür Merkezi'dir. Benzer şekilde mimar ve sanatçı arasındaki iş birliği sonucunda tasarlanan sanat eserleri, mekânın bağlamına uygun şekilde tasarlanmışlardır. Yavuz'un ifadesiyle kaba inşaatın henüz tamamlanıp, ince işlere geçildiği sırada Hayati Tabanlıoğlu ile tanıştırılan Sadi Diren projeye dâhil edilmiştir (Yavuz, 2020). Bu doğrultuda; aktörlerin birbiriyle diyalog halinde olduğu yorumu yapılabilmektedir. Mimarlık ve sanat birlikteliğinin önemli örneklerinden biri olan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda yer alan sanat eserleri yarışma sonucunda, mimarların seçtiği yerlere sonradan uygulanmıştır. Büyük Efes Otelindeki sanat eserleri İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'ndaki gibi yarışma sonucunda seçilmiştir. Vakko Turistik Elişi, Eşarp ve Konfeksiyon Fabrikası'ndaki sanat eserleri mimar ve sanatçı iş birliği sonucunda mekânın tasarım aşamasında gerçekleşmiştir. Intercontinental Otel'e uygulanan sanat eserleri binanın yapım sürecinde mimar ve sanatçı arasındaki iş birliği sonucu üretilmiştir. Divan Otel; yenilenme sürecinde mimarın sanat eseri için alan sunması sonucu mekân sanat ilişkisi kurulmuştur.

Bu bağlamda mimar ve sanatçının aynı anda tasarım sürecinde yer aldığı örnekler olduğu gibi, mimarın belirlediği alana sanat eserinin konumlandırıldığı örnekler de görülmektedir. Zamansal olarak farklılaşan iş birlikleri, aktörlerin iletişim halinde olmasıyla ortaklaşmaktadır.

Var olan mekân üzerinden sanatla kurulan ilişkinin söylem alanındaki örnekleri irdelendiğinde; kamusal mekânın yeniden keşfedildiği, üretildiği sanat aktivitelerinin sanatçı odaklı tasarlandığı devamında ise izleyicinin dâhil olduğu gözlenmiştir.

Örneğin; bedenlerin kentsel boşlukları doldurduğu Performans Sanatı'nda kentlinin izleyerek, fotoğraf çekerek ya da sanata uygulamalı olarak katılım sağlamaktadır. Mekânı tasarlayanla direkt olarak iletişim kurulmasa da, tasarımına eklemlenerek dolaylı yoldan ilişki kurulduğu söylenebilir. Darağaç kolektifinde ise benzer şekilde sanatçıların başlattığı çalışmaya yerel halkın katılımı söz konusudur. Sanatçılar ve yerel halkın iş birliğiyle ürettiği çalışmada; mekânı tasarlayan ile sanatçı arasında doğrudan bir ilişki gözlenmemiştir.

Mekânın kurgulanma aşamasında sanatla kurulan ilişkinin eylem alanında örnekleri irdelendiğinde; Unesco Binası'nın tasarımında müziğin dondurularak üç boyutlu forma dönüştürülmesi mimarın sanat eserinden ilham alması sonucu üretilmiştir. Sanatın mekâna biçim verdiği Unesco Binası'nda mimari ve sanat arasında analogik bir ilişki kurmaktadır. Tesseract of Time çalışmasında ise; mimar ve koreograf arasında doğrudan iş birliği kurularak mekânın kurgulandığı görülmüştür. Kalıcı ve geçici örnek içeren eylem alanında, sanat bütünüyle mekânın kurgulanmasında etkin rol oynamıştır.

Söylem alanındaki çoklu duyusal olarak algılanan mekân örnekleri irdelendiğinde; Philips Pavyonu'nda sanatla kurulan ilişkinin çok katmanlı olduğu yorumu yapılabilmektedir. İlk katman; müzisyen, mühendis, mimar Iannis Xenakis ve Le Corbusier'in iş birliği sonucu mekânın kurgulanmasında müzik bestesinden yararlanılmasıdır. İkinci katman ise; sanatın mekân içinde izleyiciye mekânsal deneyim sunmasıdır. Philips Pavyonu çoklu duyusal deneyim sunması bağlamında Unesco Binası'ndan farklılaşmaktadır. Görsel ve işitsel deneyim sunan Tophane-i Amire KSM Tek Kubbe Salonu örneği; mimar ve sanatçı iş birliğiyle gerçekleşmiştir. Ses ve mekân odaklı çalışmalardan biri olan Le Cylindre Sonore; mimar ve müzisyen Bernhard Leitner tarafından tasarlanmıştır. Şu ana kadar irdelenen örneklerden farklı olarak; aktörün birden fazla alana hâkim olması sonucu tek aktör odağında tasarlanmıştır. Cevdet Ereğ'in çalışması olan Bergama Stereotip, benzer şekilde sanatçı odaklı kurulan mekân tasarımıdır ve mekân sanat eserinin ayrılmaz bir ögesidir. İşitsel deneyim sunan bir diğer örnek Selçuk Artut tasarımı Duvarların Dili Olsa da Sussa adlı kişisel sergidir. Tek aktör odağındaki çalışma, izleyicinin mekânı deneyimlemesiyle izleyicinin hislerine yönelmeyi hedeflemiştir. Sanatçı ve mimar

Saraceno'nun enstalasyon çalışmasında ise mekanın deneyimlenmesi beden hareketleriyle dokunsal olarak gerçekleşmektedir. Çoklu duyusal olarak algılanan örnekler; tek aktör odağında ya da mimar-sanatçı iş birliğinde tasarlandıktan sonra, izleyici mekânı deneyimleyerek mekânın bir parçası konumuna gelmektedir.

3.3 Aktör Temelinde Üretim Pratiklerinin Çözümlemesi

Sanat ve mimarlık ilişkisi mekân olgusu üzerinden ele alınmış, aktörlerin mekânı ele alma biçimlerine göre farklı yaklaşım biçimlerinin olduğu gözlenmiştir. Örneklerin aktör temelli irdelenmesi sonucunda iş birliğinin özellikleri ifade edilmiş ve çözümleme yapılmıştır. Çözümleme yöntemi, mekânı kurgulayan aktörlerin zamansal olarak bir arada olup olmama durumuna, sanat-mekân birlikteliğinin sağlanmasında aktörün rolüne ve üretme biçimine göre sınıflandırılmıştır. Üretim biçimi; mekânı kurgulayanla, mekâna dair düşüncelerini yapı bileşeni olarak ortaya koyanların bir arada, doğrudan iletişim kurarak tasarım sürecindeki varlığını yürüttükleri iş birliği örnekleri doğrudan iş birliği, zamana yayılan süreçte farklı katmanlarda var olan iş birlikleri de dolaylı iş birliği başlığı altında sınıflandırılmıştır.

3.3.1 Doğrudan İş Birliği

Doğrudan iş birliği; mimar ve farklı sanat dallarından aktörlerin iş birliği içinde oldukları, sanat eserinin mekân ile ilişki kuran, yapısal kurguya dâhil edildiği iş birliği yöntemidir. Mimari projenin başında mimar ve sanatçı diyalogu sonucunda mekânın konumuna, aydınlatmasına, ışığına, işlevine göre tasarlanan, yapının bağlamından ayrı düşünülemeyen, yapısal ya da mekânsal olarak nitelik kazanmış, mekânla bütünleşmiş sanat eserleri üretilir. Tasarım sürecinin başından itibaren, sanatçı ve mimarın birlikte çalışarak, ekip halinde yürüttüğü çalışma İzgi tarafından mimarlık ve sanat birlikteliği yaklaşımlarından ikincisini oluşturmaktadır (İzgi, 1999, aktaran Çiftçi ve Tulum, 2021). Kendi içinde de iki farklı biçimde gerçekleşen doğrudan iş birliğinde; mimar ve sanatçının tasarımın başında birlikte çalışması ya da mimarın sanatçı için yer belirlemesinin ardından sanatçının bağlama uygun tasarım yapması söz konusudur.

3.3.1.1 Eş Zamanlılık

Eş zamanlı iş birliği, mimar ve sanatçının sürecin başından sonuna birlikte yer aldığı üretme biçimidir. Bu birlikte olma hali; Torrent'in de belirttiği gibi mekân ve sanat ürününün birbirine bağlanmasını sağlar. Eş zamanlı olması, mimar ve sanatçı arasındaki iletişim sonucunda sanat eserinin yapıyla bir bütün oluşturma potansiyelini barındırır, sanat eseri yapı elemanı olarak yer alır. Mekânı kurgularken aktörler arası kurulan iş birliği, sanat eserinin mekândaki konumunu ve işlevini belirler (Torrent, 2010). Mekânın sanatla ilişkisine mekân olgusundan bakan yaklaşımlarda eş zamanlı iş birliğinin örnekleri mevcuttur. Mekân olgusunda eylem ve söylem alanlarında karşılık bulan eş zamanlılık, sanatçının mekâna uyguladığı sanat eserinin biçimsel olarak mekânda var olduğu ve sanat eserinin mekânı kurgulamada tasarımın bir ögesi olduğu örneklerdir.

Var olan mekân olgusunda; sanatçı ve mimarın iletişim halinde olması sonucu kamusal ve özel alanlarda yapıyla bütünleşmiş sanat eserlerinin mekâna konumlanması ile mekânın kurgulanma aşamasında sanatçı ve mimarın iş birliği sonucu sanatın mekânda yapısal bir unsur olarak ele alınması sonucu kullanıcının mekânı duyularla algılanmasını ve deneyimlenmesini sağladığı örnekler aktör temelinde eş zamanlılığın örnekleri bağlamına girmektedir.

Örnekler doğrultusunda; eş zamanlı birlikteliğin kullanıcı mekân ilişkisini güçlendirdiği yorumu yapılabilmektedir.

3.3.1.2 Yer Belirleme

Doğrudan iş birliğinin diğer yöntemi olan yer belirleme; sanatın mekâna sonradan eklenmesini tanımlamaktadır. Sonradan eklenen sanat eseri, mimar için uygun görülen yere konumlandırılır bu süreçte mimar ve sanatçı diyalogunun gerçekleşmesi önemlidir. Aksi takdirde, sanat eserinin mimari mekânın bağlamına uygun olmadan yerleştirilmesi bezeme, süsleme, eklenti olarak kalmasına neden olabilir. Çoğunlukla sanatçıya yer belirlenmesiyle sağlanan doğrudan iş birliği, sanat eseri için yapıya en uygun olanının seçilmesi için düzenlenen yarışmalar neticesinde ortaya çıkmaktadır ve örneklerine çoğunlukla 1950-1970 dönem aralığındaki plastik sanatların mekana konumlandırılması amacıyla mimar-sanatçı iş birliklerinde rastlanmaktadır.

3.3.2 Dolaylı İş Birliği

Dolaylı iş birliği; zamana yayılan süreçte farklı katmanlarda var olmaktadır. Mimar ve sanatçı arasında doğrudan iletişim olmadan, aktörün mekânı üretme biçimi ve sanatın mekânda bulunma biçimi üzerinden sağlanmaktadır.

Dolaylı iş birlikleri üç gruba ayrılmaktadır. İlki; mekâna sonradan yerleştirilen sanat eserlerini irdeler bu bağlamda eklemlenme başlığı altında irdelenecektir. Bir diğer üretim biçimi tek aktör çoğul düşünme biçimi üzerinden mekânı ve sanatı bir araya getirme yöntemidir. Mekânın tasarım sürecinde sanatın yapıya dâhil edilmesiyle, sanat tasarımın ana ögesi haline gelir. Görsel, işitsel vb. sanatları kullanan aktör, mekân kullanıcısına çok duyulu bir deneyim alanı sunar. Dolaylı iş birliklerinde son üretim biçimi ise analogik iş birliğidir. Bu iş birliği yöntemi, sanattan esinlenerek mimari formun üretilmesini ifade eder. Sanat, mekânı biçimlendirmede kullanılır.

3.3.2.1 Eklemlenme

Yapıların üzerine yeni bir katmanla sanatsal aktivitenin eklenmesi sonucunda oluşan dolaylı iş birliği yöntemi, çoğunlukla sanatın kentsel mekâna dâhil olarak kentliyle etkileşime geçmesiyle kent içinde kalıcı veya geçici mekânsal örneklerinde karşılık bulmaktadır. Mekâna eklemlenmeyle kurulan iş birliği; aktörler arası iletişim sağlanmadığı, mekânın sanatla sonradan bir araya geldiği yöntemdir. Mekânın bağlamına uygun mekânsal ya da yapısal olmayıp, mekânın fizikselliğini sanatı ifade etme aracı olarak kullanmak ön plandadır. Kent içinde sıklıkla karşılaşılan, duvar yüzeylerine uygulanan grafiti çalışmaları, söylem ifade etme amacıyla mekâna yapılan müdahaleler, sanatsal aktivitenin gerçekleşmesi için mekânın alan sunması, sanatçı müdahalesiyle mekânın değişimi ve dönüşümü bu iş birliğinin örneklerindendir.

3.3.2.2 Tek Aktör Çoğul Düşünme Biçimi

Tek aktör çoğul düşünme biçimi; tasarımcı merkezinde başlayan, tasarımcının farklı alanlarla etkileşim halinde olması sonucu çoğul düşünme biçimi yöntemi üzerinden mekân ve sanatı bir araya getirme yaklaşımıdır. Mekânı kurarken sanatın mekânın tasarım ögesi olduğu, sanatla birlikte kurgulanan mekân aktör temelinde oluşturulmaktadır. Sanatçı odaklı, tek aktör çoğul düşünme biçimiyle tasarlanan

mekanlar, bienallerdeki sergilerde, enstalasyon çalışmalarında geçici olarak kurgulanır (Şekil 3.19). Ses-mekân ilişkisinin kurulduğu, beden hareketleriyle şekillenen mekânların duyularla algılandığı bu iş birliği örneklerinde sanat unsurları yapısal ve/veya mekânsal bir nitelik taşıırken, kullanıcıya deneyim yaşatmaktadır.

3.3.2.3 Analogik İş Birliği

Farklı disiplinlerin ortak kavramsal alt yapılarının olması ve birbirinden ilham alması analogik iş birliği olarak değerlendirilmektedir. Mekânın biçimlenmesinde sanat etkin rol oynayarak, kalıcı ve geçici mekânlar kurulmasında etkili olmaktadır.

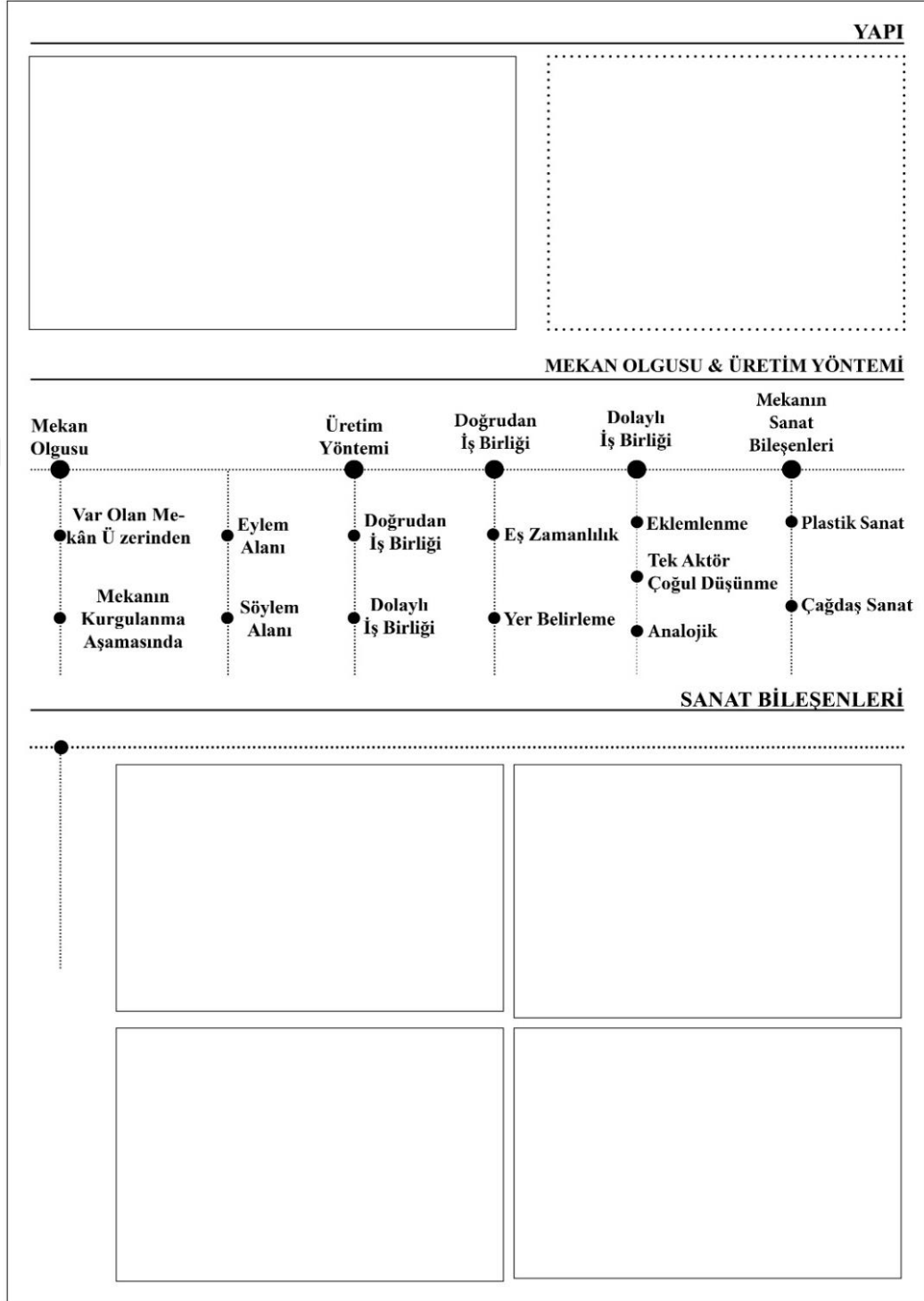
3.4 Bölüm Sonu Değerlendirmesi

Mimarlığın temelini oluşturan mekân, kurgulanırken ya da aracı olduğu sanatı aktarırken farklı biçimlerde ele alınmıştır. Temelinde mekân-sanat ilişkisini irdeleyen örnekler mekân olgusu bağlamında; önce sanatın mekânla ilişkisinin hangi aşamada kurulduğuna göre sınıflandırılmıştır. Mekânı kurgulama esnasında ya da var olan mekân üzerinden kurgulanmasına göre ikiye ayrılan örnekler; daha sonra ise eylem ve söylem üretmelerine göre bir alt başlıkta yeniden sınıflandırılmıştır.

Mekân yaklaşım biçimlerine göre sınıflandırılan örnekler, aktörler temelinde bir araya gelme biçimlerine göre analiz edilmiştir. Mekân ve sanat ilişkisi aktör temelinde üretim biçimlerine göre çözümlenmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, sanat-mimarlık ilişkisinin ele alındığı örnekler Tablo 3.3'te verilen arayüz üzerinden mekân olgusu ve üretim pratikleri bağlamında analitik olarak yorumlanacaktır. Var olan mekân üzerinden ya da mekânın kurgulanma aşamasında kurulan ilişkinin eylem ve söylem ifade etmesine, aktör temelinde mimar-sanatçı iş birliğinin doğrudan ve dolaylı olma durumuna, mekânın hangi sanat disipliniyle ilişki kurduğuna, sanat eserlerinin konumuna yer verilen tabloda yapının kimlik bilgileri ve görselleri yer almaktadır.

Tablo 3. 3 Mekân-sanat ilişkisinin arayüz üzerinden irdelenmesi



BÖLÜM DÖRT

ÖRNEKLER

Bu bölümde; çalışma bütününde ele alınan mekân-sanat ilişkisinde irdelenen örnekler, mekan olgusu bağlamında ve aktörler üzerinden üretim biçimlerine göre analitik bir yöntemle bölüm üçte verilen arayüz üzerinden irdelenecektir.

4.1 Örneklerin Seçilme ve İncelenme Yöntemi

Çalışma kapsamında mekân olgusunda irdelenen örnekler; mimarlık ve farklı sanat disiplinleri ile ilişkisi üzerine yapılan süreli yayın taramaları, tez taramaları, sergi mekânlarının site taramaları, Arkitekt veri tabanı taramaları, Ezgi Yavuz'un İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye'de Mimarlık ve Sanat Diyalogu kitap irdelemesi sonucunda seçilmiştir. Seçilen örneklerin mekânı ele alış biçimleri ve üretme biçimlerine göre farklı olmasına dikkat edilmiştir.

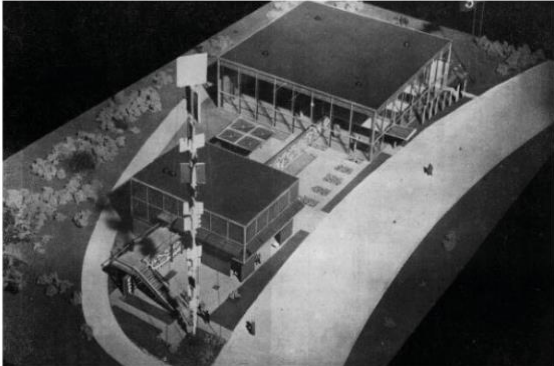
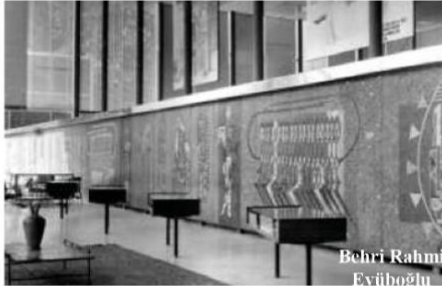
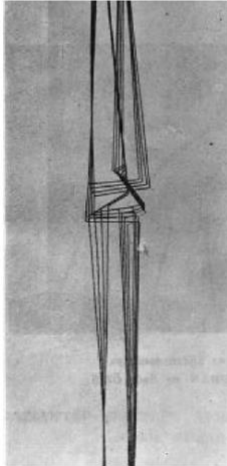
Plastik sanatlardan ve çağdaş sanatlardan farklı disiplinler ile mekân-sanat ilişkisinin kurulduğu örneklerin belli bir zaman dilimine bağlı kalınmadan, kalıcı veya geçici olan, fuar, bienal gibi sergi mekânı ya da kamusal alanlar gibi farklı konumlardan örneklerin seçilmesiyle çeşitlilik sağlamasına örneklerden dikkat edilmiştir.

Örneklerin incelenme yönteminde öncelikle mekânı anlama ve kavrama bağlamında Lefebvre'nin Mekân Üretimi kitabı, mekânın deneyimlenmesi ve algılanması üzerine Maurice Merleau-Ponty'nin Göz ve Tin kitabı, Juhani Pallasmaa'nın Tenin Gözleri kitabı, sanat akımlarının mekânla ilişkisinin araştırılması bağlamında Ahu Antmen'in 20. yy Batı Sanatında Akımlar kitabı, mimarlık ve sanat sentezini çözümlemek amacıyla Hal Foster'ın Sanat-Mimarlık Kompleksi kitabı, Tuğba Cestel'in Marka Mimarlığın Kökenleri kitabı, sanat ve mekan ilişkisini irdeleyen tezler detaylıca taranmıştır.

Seçilen örnekler aynı arayüzde incelenmiştir. Yapının kimlik bilgilerinin yer aldığı arayüzde, mekân olgusuna ve mimar ve sanatçı odaklı doğrudan ve dolaylı üretilme biçimine göre analizi yapılmış, sanat eserlerinin konuma ve yapıyla kurduğu ilişkiye görseller üzerinden yer verilmiştir.

4.1.1 Brüksel Expo'58 Türkiye Pavyonu

Tablo 4. 1 Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu

YAPI		MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ					
	BRÜKSEL EXPO'58 TÜRKİYE PAVYONU 1958 BRÜKSEL Utarit İzgi, Muhlis Türkmen, İlhan Türegün, Hamdi Şensoy Sanatçı Sayısı 10	Mekan Olgusu Var olan me- kan üzerinden Mekanın kurgulan- ma aşamasında	Üretim Yöntemi Eylem alanı Söylem alanı	Doğrudan İş Birliği Doğrudan İş Birliği Dolaylı İş Birliği	Doğrudan İş Birliği Eş zamanlılık Yer Belirleme	Dolaylı İş Birliği Eklemlenme Tek Aktör Çoğul Düşünme Analojik	Mekanın Sanat Bileşenleri Plastik Sanat (mozaik, resim, yazı, heykel, vit- ray, özel tasarım) Çağdaş Sanat
	SANAT BİLEŞENLERİ						
Mozaik Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan	 Behri Rahmi Etilhoğlu  Behri Rahmi Etilhoğlu  Behri Rahmi Etilhoğlu	Heykel Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan	  İlhan Koman	Özel Tasarım Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan			

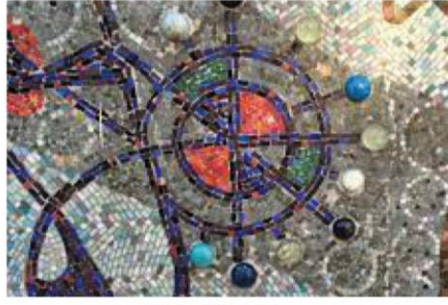
4.1.2 Atatürk Kültür Merkezi

Tablo 4. 2 Atatürk Kültür Merkezi

YAPI		MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ					
	ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ 1969 TAKSİM/ İSTANBUL Tabanlıoğlu Mimarlık Sanatçı Sayısı 11	Mekan Olgusu Var olan me- kan üzerinden Mekanın kurgulan- ma aşamasında Üretim Yöntemi Eylem alanı Söylem alanı Doğrudan İş Birliği Doğrudan İş Birliği Dolaylı İş Birliği Doğrudan İş Birliği Eş zamanlılık Yer Belirleme Dolaylı İş Birliği Eklemlenme Tek Aktör Çoğul Düşünme Analojik Mekanın Sanat Bileşenleri Plastik Sanat (seramik, heykel, özel tasarım) Çağdaş Sanat	SANAT BİLEŞENLERİ Seramik Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan Heykel Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan Özel Tasarım Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan      				

4.1.3 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

Tablo 4. 3 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

YAPI		MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
	İSTANBUL MANİFATURACILAR ÇARŞISI	Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
	1968	Var olan me- kan üzerinden	Eylem alanı	Doğrudan İş Birliği	Eş zamanlılık	Plastik Sanat (seramik, mozaik, heykel, rölyef)
	UNKAPANI, İSTANBUL	Mekanın kurgulan- ma aşamasında	Söylem alanı	Dolaylı İş Birliği	Yer Belirleme	Tek Aktör Çoğul Düşünme
	Doğan Tekeli, Sami Sisa, Metin Hepgüler				Analojik	Çağdaş Sanat
	Sanatçı Sayısı 8					
SANAT BİLEŞENLERİ						
Mozaik		Seramik				
Yapısal Bütünlük				Yapısal Bütünlük		Cephe
İç Mekan				İç Mekan		İç Mekan
Heykel		Rölyef				
Yapısal Bütünlük				Yapısal Bütünlük		Cephe
İç Mekan				İç Mekan		İç Mekan

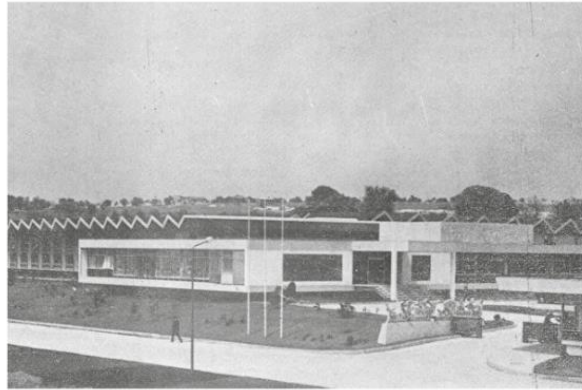
4.1.4 Büyük Efes Otel

Tablo 4. 4 Büyük Efes Otel

YAPI		MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
	BÜYÜK EFES OTELİ	Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
	1964	Var olan me- kan üzerinden	Eylem alanı	Doğrudan İş Birliği	Eş zamanlılık	Plastik Sanat (seramik, mo- zaik, resim, özel tasarım)
	KONAK, İZMİR	Mekanın kurgulan- ma aşamasında	Söylem alanı	Dolaylı İş Birliği	Yer Belirleme	Çağdaş Sanat
	Paul Bonatz, Fatih Uran					
	Sanatçı Sayısı 14					
SANAT ESERLERİ						
Seramik		Mozaik				
Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki						
	Cephe					
	Dış Mekan					
	İç Mekan					
						
						

4.1.5 Vakko Fabrikası

Tablo 4. 5 Vakko Fabrikası

YAPI		MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ							
	VAKKO FABRİKASI 1969 MERTER, İSTANBUL Haluk Baysal Sanatçı Sayısı 14	Mekan Olgusu Var olan me- kan üzerinden Mekanın kurgulan- ma aşamasında	Üretim Yöntemi Eylem alanı Söylem alanı	Doğrudan İş Birliği Doğrudan İş Birliği Dolaylı İş Birliği	Doğrudan İş Birliği Eş zamanlılık Yer Belirleme	Dolaylı İş Birliği Eklemlenme Tek Aktör Çoğul Düşünme Analojik	Mekanın Sanat Bileşenleri Plastik Sanat (seramik, mozaik, heykel, rölyef, resim) Çağdaş Sanat		
	SANAT BİLEŞENLERİ								
Seramik Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan				Rölyef Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan					
Resim Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan			Heykel Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan		Beton Çit Yapısal Bütünlük Mekansal İlişki Cephe Dış Mekan İç Mekan				

4.1.6 Divan Otel

Tablo 4. 6 Divan Otel

YAPI

DİVAN OTEL

1975

İSTANBUL

Rükneddin Güney, Abdurrahman Hancı
(Yenileme)

Sanatçı Sayısı
9

MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ

Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
- Var olan me- kan üzerinden - Mekanın kurgul- anma aşamasında	- Eylem alanı - Söylem alanı	- Doğrudan İş Birliği - Dolaylı İş Birliği	- Eş zamanlılık - Yer Belirleme	- Eklemlenme - Tek Aktör - Çoğul Düşünm - Analojik
				- Plastik Sanat (seramik, mo- zaik, resim, özel tasarım) - Çağdaş Sanat

SANAT ESERLERİ

Seramik

- Yapısal Bütünlük - Mekansal İlişki	- Cephe - Dış Mekan - İç Mekan		
---	--	--	--

Ertuğrul Koral

Heykel

- Yapısal Bütünlük - Mekansal İlişki	- Cephe - Dış Mekan - İç Mekan	
---	--	--

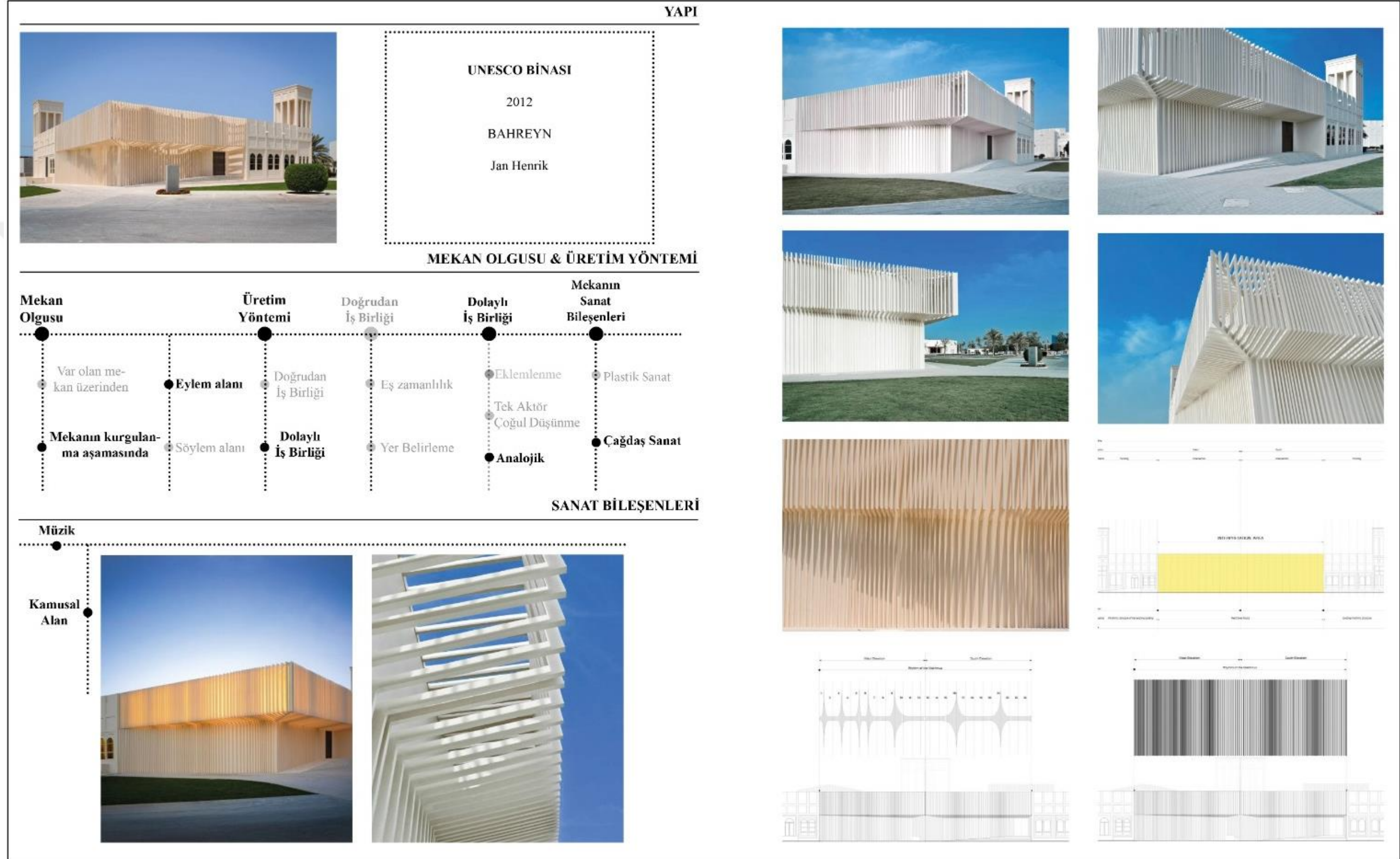
4.1.7 Intercontinental Otel

Tablo 4. 7 Intercontinental Otel

YAPI				
				
INTERCONTINENTAL OTELİ				
1975				
TAKSİM/ İSTANBUL				
Fatih Uran				
Sanatçı Sayısı 35				
MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
● Var olan mekan üzer-	● Eylem alanı	● Doğrudan İş Birliği	● Eş zamanlılık	● Plastik Sanat
● Mekanın kurgul-anma aşamasında	● Söylem alanı	● Dolaylı İş Birliği	● Yer Belirleme	(seramik, mozaik, resim, özel tasarım)
			● Eklemlenme	● Çağdaş Sanat
			● Tek Aktör	
			● Çoğul Düşünme	
			● Analogik	

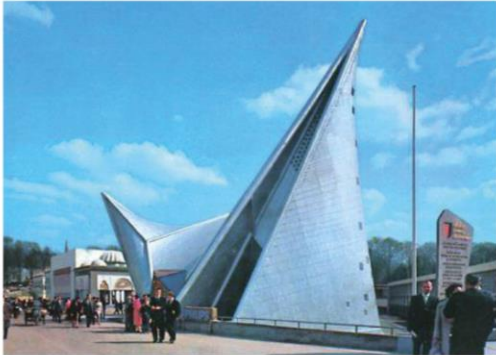
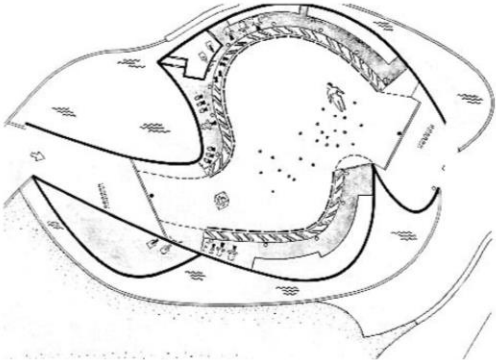
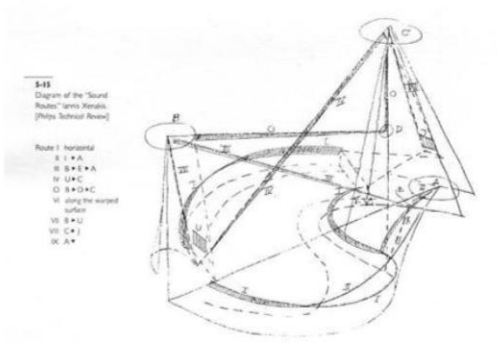
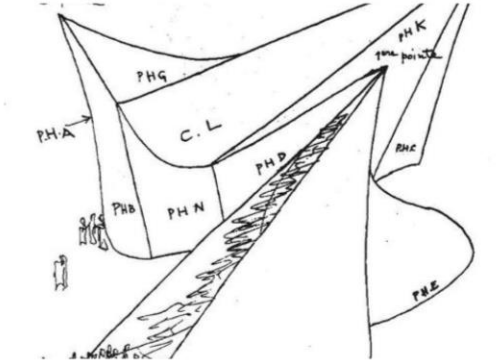
4.1.8 Unesco Binası

Tablo 4. 8 Unesco Binası



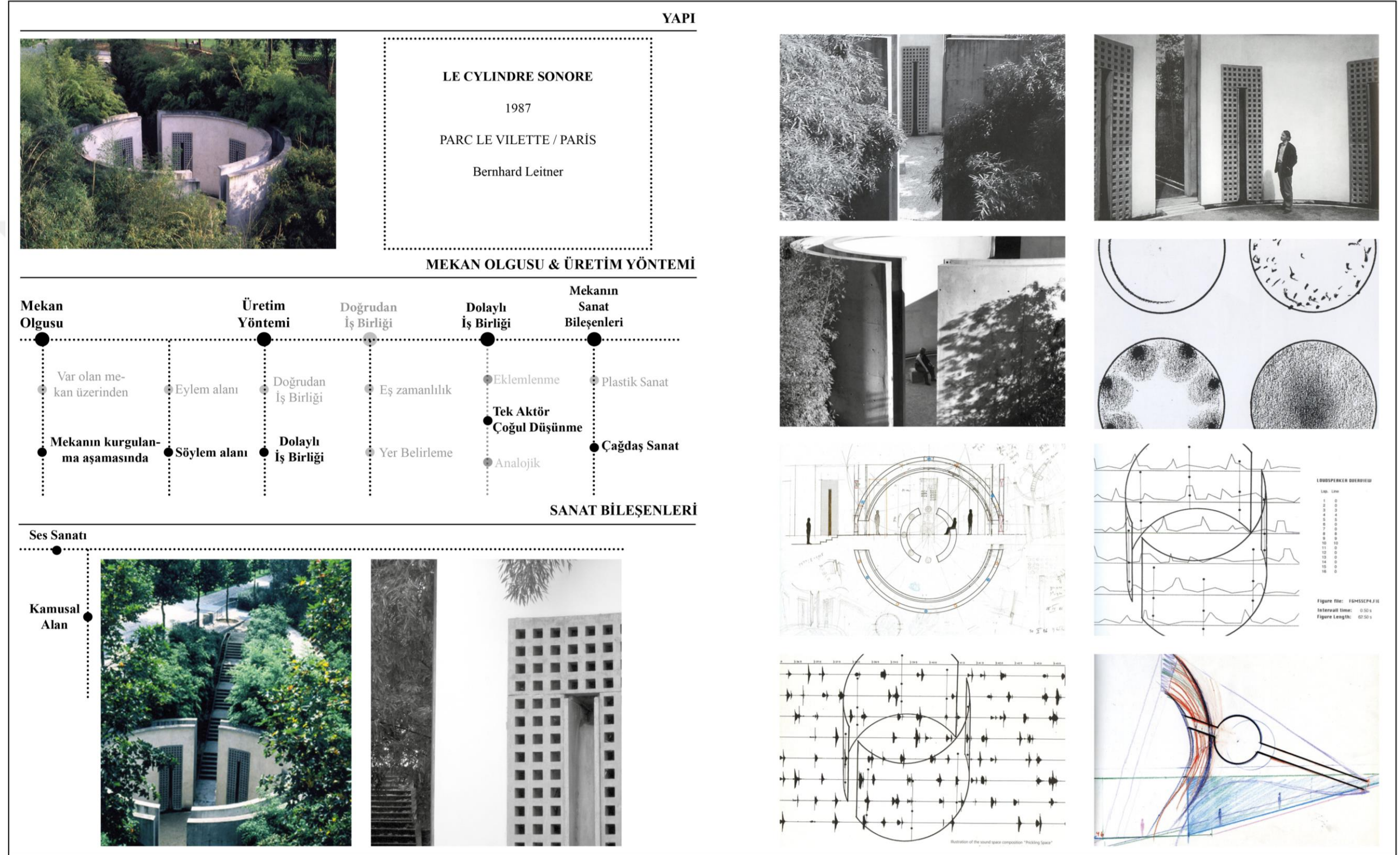
4.1.9 Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu

Tablo 4. 9 Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu

YAPI				
 BRÜKSEL EXPO'58 PHILIPS PAVYONU 1958 BRÜKSEL Le Corbusier				
MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
- Var olan me- kan üzerinden - Mekanın kurgulan- ma aşamasında	- Eylem alanı - Söylem alanı	- Doğrudan İş Birliği - Eş zamanlılık - Yer Belirleme	- Dolaylı İş Birliği - Eklemlenme - Tek Aktör - Çoğul Düşünme - Analojik	- Plastik Sanat - Çağdaş Sanat
SANAT ESERLERİ				
Görsel/İşitsel Sanat				
 	      			

4.1.10 Le Cylindre Sonore

Tablo 4. 10 Le Cylindre Sonore



4.1.11 On Space Time Foam

Tablo 4. 11 On Space Time Foam

YAPI

ON SPACE TIME FOAM

2012

İTALYA

Tomás Saraceno

MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ

Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
Var olan me- kan üzerinden	Eylem alanı	Doğrudan İş Birliği	Eş zamanlılık	Plastik Sanat
Mekanın kurgulan- ma aşamasında	Söylem alanı	Dolaylı İş Birliği	Eklemlenme	Çağdaş Sanat
			Tek Aktör	
			Çoğul Düşünme	
			Analojik	

SANAT BİLEŞENLERİ

Beden Odaklı

Ensta-
lasyon

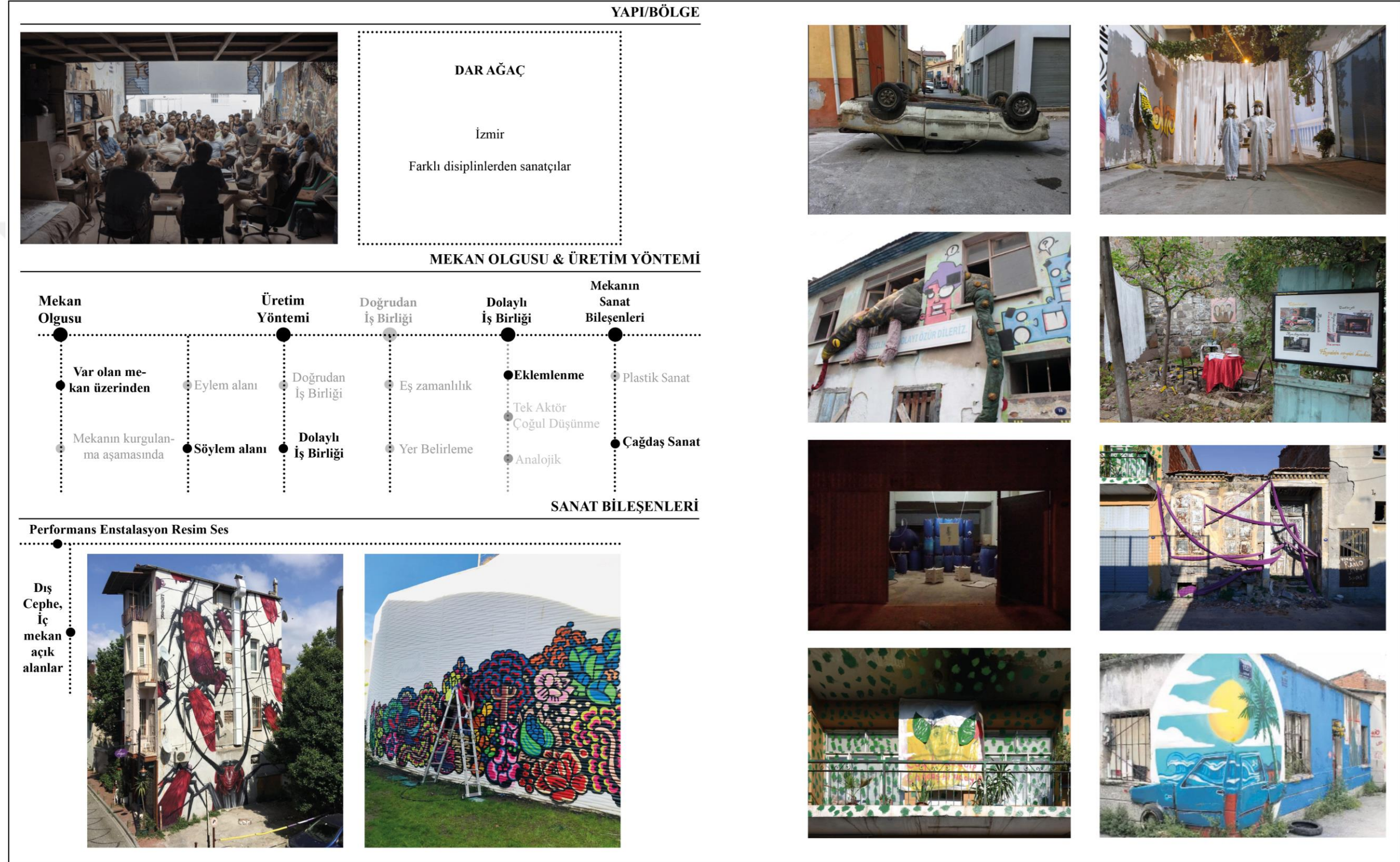
4.1.12 Duvarların Dili Olsa Da Sussa

Tablo 4. 12 Duvarların Dili Olsa Da Sussa

ÇALIŞMA				
 DUVARLARIN DİLİ OLSA DA SUSSA 2020 İSTANBUL, BERLİN Selçuk Artut				
MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
- Var olan me- kan üzerinden - Mekanın kurgulan- ma aşamasında	- Eylem alanı - Söylem alanı	Doğrudan İş Birliği	- Eş zamanlılık - Yer Belirleme	- Eklemlenme - Tek Aktör - Çoğul Düşünme - Analojik - Plastik Sanat - Çağdaş Sanat
SANAT BİLEŞENLERİ				
İşitsel				

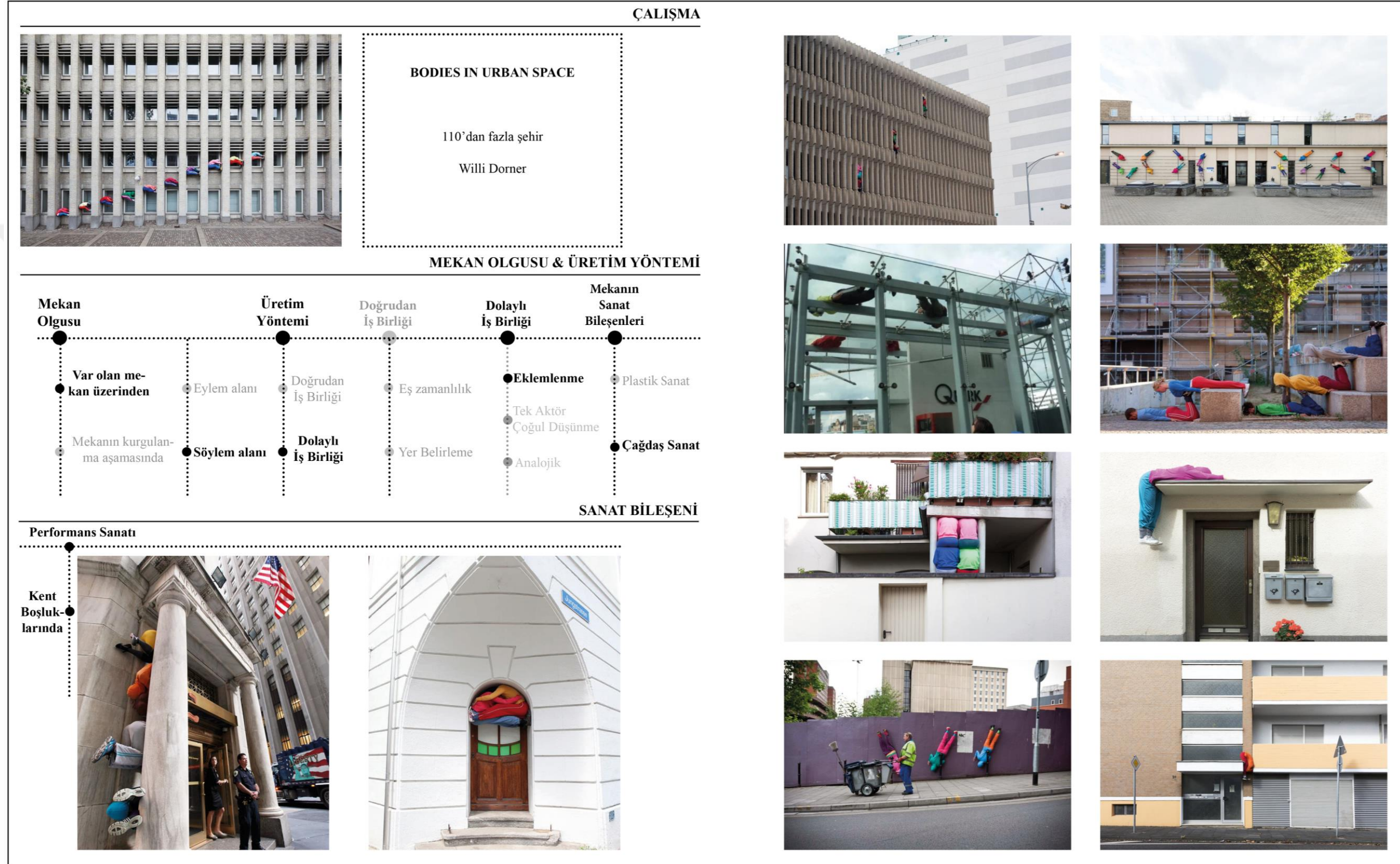
4.1.13 Darağaç

Tablo 4. 13 Darağaç



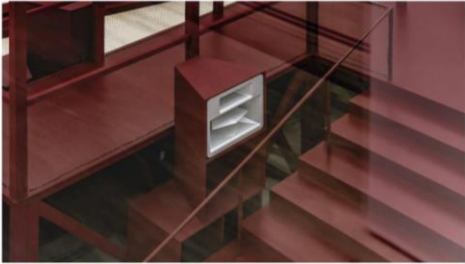
4.1.14 Bodies In Urban Space

Tablo 4. 14 Bodies In Urban Space



4.1.15 Bergama Stereotip

Tablo 4. 15 Bergama Stereotip

YAPI				
				
BERGAMA STEREOTIP				
2019				
ARTER/ İSTANBUL				
Cevdet Erek				
MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
Var olan me- kan üzerinden	Eylem alanı	Doğrudan İş Birliği	Eş zamanlılık	Eklemleme
Mekanın kurgul- anma aşamasında	Söylem alanı	Dolaylı İş Birliği	Yer Belir- leme	Tek Aktör Çoğul Düşünme
			Analojik	Plastik Sanat
				Çağdaş Sanat
SANAT ESERLERİ				
Ses Sanatı				
				
				

4.1.16 Tek Kubbe Salonu

Tablo 4. 16 Tek Kubbe Salonu

ÇALIŞMA

TEK KUBBE SALONU

2015

3. TASARIM BİENALİ/ İSTANBUL

Büşra Tunç, NOHlab

MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ

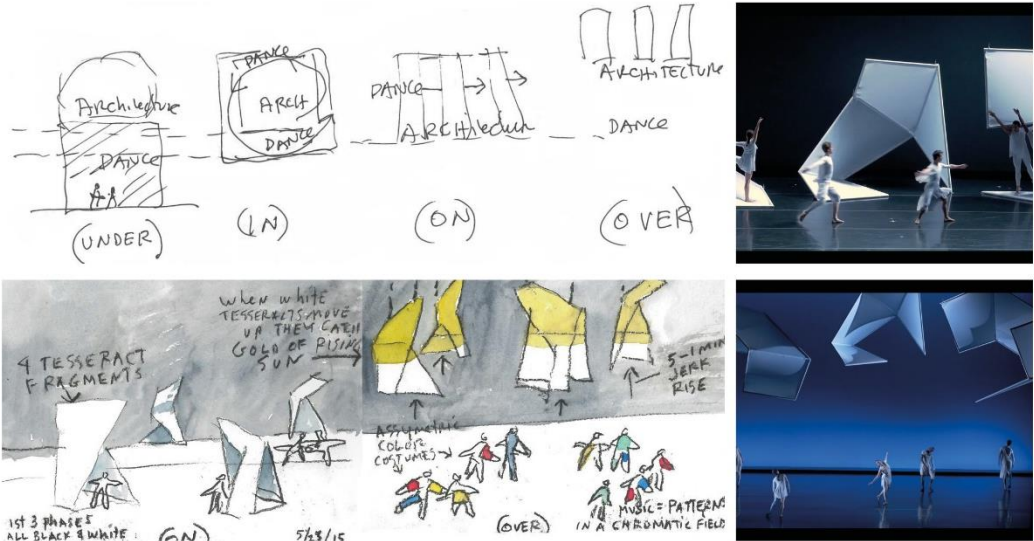
Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
- Var olan me- kan üzerinden - Mekanın kurgul- anma aşamasında	- Eylem alanı - Söylem alanı	- Doğrudan İş Birliği - Dolaylı İş Birliği	- Eş zamanlılık - Yer Belir- leme	- Eklemlenme - Tek Aktör - Çoğul Düşünme - Analojik - Plastik Sanat - Çağdaş Sanat

SANAT BİLEŞENLERİ

Ses/Müzik

4.1.17 Tesseract Of Time

Tablo 4. 17 Tesseract Of Time

ÇALIŞMA				
				
TESSERACTS OF TIME				
2015				
CHICAGO				
Steven Holl				
MEKAN OLGUSU & ÜRETİM YÖNTEMİ				
Mekan Olgusu	Üretim Yöntemi	Doğrudan İş Birliği	Dolaylı İş Birliği	Mekanın Sanat Bileşenleri
- Var olan me-kan üzerinden - Mekanın kurgulanma aşamasında	- Eylem alanı - Söylem alanı	- Doğrudan İş Birliği - Dolaylı İş Birliği	- Eş zamanlılık - Yer Belirleme	- Eklemlenme - Tek Aktör - Çoğul Düşünme - Analojik - Plastik Sanat - Çağdaş Sanat
SANAT BİLEŞENLERİ				
Beden/Dans				
				

4.2 Örneklerin Değerlendirilmesi

Çalışmanın bu bölümünde; mekân olgusuna ve aktör temelli üretim biçimlerine göre tasarlanan arayüz çerçevesindeki örnekler değerlendirilmiştir.

Brüksel Expo'58 Türkiye Pavyonu, Atatürk Kültür Merkezi, Vakko Fabrikası; plastik sanatların mekânda konumlanması ve baskın görsel algı odaklı olması “var olan mekânda eylem alanının sanatla kurduğu ilişkinin” örnekleridir. Aktör temelli irdelendiğinde ise; mimar ve sanatçının diyalog halinde olması “doğrudan iş birliği” kurulmuş, “eş zamanlı” üretilmiştir. Divan Otel, Intercontinental Otel benzer şekilde “var olan mekânda eylem alanının sanatla kurduğu ilişkinin” örnekleridir. Aktör temelli irdelendiğinde; “doğrudan iş birliği” kurulmuş, bazı sanat eserleri eş zamanlı üretilirken, bazılarının yapıda sonradan uygun yer belirlenmiştir.

Performans Sanatı'nın kent mekânında örneği olan Bodies in Urban Space ve yine kentte bir bölgede sanat aktivitelerinin sergilendiği Darağaç, kentlinin mekânı algılamasında etkili olması, mekânın yeniden keşfinin sağlaması, deneyime imkan vermesiyle söylem alanında var olan mekânda sanatla kurulan ilişkinin örnekleridir. Sanatın ikinci bir katmanla mekâna eklenmesinin örneği olarak dolaylı iş birliğiyle üretilmiştir.

Unesco Binası, sanatın mekâna biçim vermesiyle tasarlanması ve görsel algının baskın olması nedeniyle eylem alanı olarak mekânın sanatla kurduğu ilişkinin örneğidir. Üretim yöntemi irdelendiğinde ise; kavramsal olarak ortak ritim kavramı ele alınmış ve sanatı direkt olarak mekân tasarımında kullanmıştır. Dolayısıyla sanatı üç boyutlu şekle sokmasıyla analogik yöntemle üretilmiştir.

Tesseract Of Time; mekânın değişip, dönüştüğü izleyicinin baskın olarak görsel olarak algılaması, mekânın kurgulanma aşamasında sanata göre tasarlanması eylem alanında mekânın sanatla kurduğu ilişkiyi ifade etmektedir. Mimar ve koreografin iş birliğiyle tasarlanan mekân arayüzü; eş zamanlı doğrudan iş birliği yöntemiyle tasarlanmıştır.

Brüksel Expo'58 Philips Pavyonu, mekân tasarlanırken sanatla ilişki kurulmuş, aynı zamanda iç mekân sanatla bütün olarak düşünülmüştür. Ses ve ışıkla

deneyimlenen mekân, çoklu duyuşal olarak algılanması bağlamında söylem ifade etmektedir. Iannis Xenakis ve Le Corbusier'in birlikte tasarlaması eş zamanlı doğrudan iş birliğı yöntemidir. MSGSÜ Tophane-i Amire KSM Tek Kubbe Salonu, benzer şekilde mekan tasarlanırken sanatla ilişki kurulmuş, izleyicinin görsel ve işitsel olarak mekanı deneyimlemesi amaçlanmıştır. Söylem alanında mekanın sanatla ilişki kurma biçiminin örneğı olan Tek Kubbe Salonu, eş zamanlı doğrudan iş birliğı yöntemi ile tasarlanmıştır.

Le Cylindre Sonore, Bergama Stereotip, Duvarların Dili Olsa da Sussa örnekleri; mekânın kurgulanma aşamasında izleyiciye deneyim sunmayı, izleyicinin hislerine yönelmeyi hedeflemeleri bakımından söylem alanında mekânın sanatla kurduğı ilişkinin örnekleridir. Bu örnekler, mekânı tasarlayanın sanat dalıyla ilişki kurmasından dolayı, tek aktör çoğul düşünme biçimiyle tasarlanmış dolaylı iş birliğı örnekleri olarak değerlendirilmiştir.

Tomás Saraceno'nun enstalasyonu, mekanı kurgularken bedeni tasarımın bir öğıesi olarak tasarlaması; ziyaretçilerin mekana dâhil olmasını, deneyimlemesini, duyularla algılamasını sağlaması nedeniyle söylem alanı olarak mekanın sanatla kurduğı ilişki olarak değerlendirilmiştir.

BÖLÜM BEŞ

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Yapılı çevreyi oluşturan mimarlık disiplininde mekâna, geçmişten bu yana farklı tanımlamalar yapılmıştır. Descartes'in zihin ve bedeni birbirinden ayırdığı kartezyen mekân tanımı; Martin Heidegger, Marleu-Maurice Ponty, Gaston Bacherlard gibi düşünürler tarafından eleştirilmiştir. Özellikle erken modernizm söylemlerinde görme duyusunun baskın olmasına yapılan söylemlere karşı mekânın görmeyle sınırlandırılmaması, bedenin mekânı deneyimlemesi savunulmuştur. Mekânın duyumsanması, duyusal deneyim, beden-mekân ilişkisi, izleyicinin dâhil olması mekân ve sanat ilişkisinin yorumlanmasında öne çıkan kavramlardandır.

Sanat ve mimarlık ilişkisinin mekân olgusu çerçevesinde ortaklaşması bağlamında, tarihsel süreçte mekânı ele alma biçimleri değerlendirilmiştir. Mekân odağında, sanatın ve mimarlığın birbirini nasıl etkilediğinin üzerinde durulmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında bir an önce yapı inşa etmek amacıyla hızla üretilen yapılar estetik ve sosyal açılardan eleştirilmiş, bunun sonucunda temel sanatların sentezi önerilmiştir. Sanatların sentezinde mimar ve sanatçı iş birliği örnekleri irdelendiğinde; mimarlık ve sanat ilişkisinin somut biçimde gerçekleştiği görülmüştür. Mimari yapılarda iş birliği sonucunda yapıdaki sanat eserleri; yapıyla bütünleşmiş, yapısal, mekânsal işlev kazanmıştır. Türkiye'deki mimar ve sanatçı iş birliklerinin örneklerine ise 1950'lerden sonra rastlanmaktadır. Sanatın mimarlıkla ilişki kurma biçimi; yapıların cephelerinde, iç mekânlarında uygulanmasıyla karşılık bulmuştur. Sanatın mimarlıkla bütünleşmesinin, sanatın mimariye dâhil olmasının ve sanatçı-mimar iş birliğinin; mekânı zenginleştirmesi, modern yapıların sıkıcılığını yumuşatması, duygusal ihtiyaçlara yanıt vermesi, kent kimliğine katkı sunması gibi olumlu etkileri gözlenmiştir.

Antik Yunan'dan bu yana sanatın mekânla ilişkisi devamlılık göstermiş fakat biçim ve yöntem değiştirmiştir. Özellikle 20. yüzyılda geleneksel sanat anlayışı ve sanatın sergilenme yöntemleri eleştirilmeye, metalaşan sanat nesnesi sorgulanmaya başlanmıştır. 1960'lı yıllarda; sanat nesnesinin sadece mekânda sergilenmesi değil, izleyicinin deneyimlemesi ile izleyicide farklı izlenim bırakması amaçlanmıştır.

Sanatçılar; alınıp satılabilen, ticari değerleri olan eserler yerine; bellekte iz bırakan, izleyici ile sanatçı arasındaki sınırların kaldırıldığı deneyimleri tercih etmişler; sanatın tanımının ve biçiminin sorgulandığı bir devrim gerçekleştirmişlerdir.

Galeri ve müzelerin hegemonyasından kurtulan sanat; kamusal mekâna yayılarak alanını genişletmiş, sanat, sergilenen nesne olma durumundan günlük hayata dâhil olarak deneyimlenebilir olma durumuna geçmiştir. Bu bağlamda mekân; sanatsal düşünceyi aktarmada aracı olarak kullanılmış, mimarlık ve sanat birbirlerinin alana doğru genişlemeye başlamıştır.

Mimarlık disiplini, sanattaki sorgulayıcılıktan beslenmiş ve yeni düşünce akımlarından etkilenmiştir. 1960'lı yıllarda kavramsal sanattaki metinsel anlatım mimarlığa dâhil olmuş, kavramsal mimari ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanatın özgürlük düşüncesini kullanan mimarlık disiplinde yeni olanın arayışı mimarının yüzeye ve biçime yönelmesine ve imgeleşmiş yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Çağdaş sanat akımlarındaki; izleyicinin pasif olma durumundan çıkması, izleyicinin duygularının ön planda tutulması, malzeme kullanımındaki farklılık; mimarlık disiplini malzemeyle duyuların harekete geçirilmesi, mekânı duyumsama, izleyicide algı yaratma ve farklı duyguları harekete geçirme, izleyiciyle iletişim kurma gibi konularda da etkili olmuştur.

19. yüzyılın sonundan çağdaş sanat akımlarının örneklerine doğru sırasıyla irdelenmesi sonucunda; sanatın mekânla ilişkisinin iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçtiği gözlenmiştir. Mimarlığın plastik sanatlarla ilişkisi daha yüzeysel olarak kurulurken; çağdaş sanatla ilişkisi üç boyutlu olarak kurulmaktadır. Bu bağlamda irdelenen örnekler sonucunda; iki disiplin arasındaki mekân odaklı ilişkinin mekânın kurgulanma aşamasında ya da var olan mekân üzerinden gerçekleştiği sonucuna varılmıştır. Baskın özelliklerine göre eylem ve söylem alanlarında; mekânın sanatsal düşünceyi aktarmadaki ve sanatın mekândaki farklı rollerine odaklanılmıştır.

Mimarlık ve sanat alanındaki disiplinlerarası çalışma ortamında, sonuç ürünle beraber bir arada olma yöntemleri de önem taşımaktadır. Bu doğrultuda; örneklerin aktörlerin mekânı üretme biçimleri de farklılık göstermektedir.

Mekânı kurgulayan aktörlerin zamansal olarak bir arada olup olmama durumuna, sanat-mekân birlikteliğinin sağlanmasında aktörün rolüne ve üretme biçimine göre farklılaşan iş birliklerinin analitik olarak çözümlenmesi sonucu; doğrudan ve dolaylı olarak iki gruba ayrıldığı ve kendi içinde çeşitlendiği gözlenmiştir.

İki disiplin birbirini; düşünsel, kavramsal ve biçimsel olarak etkilerken; sanattaki gelişmelerden etkilenen mimarlık disiplinde, sanatın eleştirelliği sonucu farklı mimari arayışlar ortaya çıkmıştır. Mekân üretiminde birbirini besleyen iki disiplinin bir arada olma biçimlerinin araştırılması, aktör odağında analizin yapılması sonucu günümüz mimarlık ve sanatın ilişki kurma biçiminin analitik olarak yorumlanmasına katkı sunması amaçlanmıştır.



KAYNAKLAR

Acar, D. (2015). *Ses ve mekân form üretimi üzerine disiplinlerötesi bir yaklaşım* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Akmİstanbul. (b.t.). *Tarihçe*. <https://akmistanbul.gov.tr/tr/tarihce>

Akpınar, A. ve Arslan, E. (2023). Mekânsallaşan sanat ve aanatta alternatif mekânlar. *Ulakbilge*, 86, 535-548. doi: 10.7816/ulakbilge-11-86-03

Anonim (1957). Brüksel beynelmilel sergisi Türk pavyonu. *Arkitekt*, (287), 63-68.

Anonim (1970). Vakko turistik elişi eşarp ve konfeksiyon fabrikası. *Arkitekt*, (340), 159-166

Antmen, A. (2010). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekanının ideolojisi*. Sel Yayıncılık, İstanbul

Antmen, A. (2011). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Ankara: Sel Yayıncılık.

Arkitera. (Kasım 2016). *Mimarlık ve dans*. Arkitera Haberler. <https://www.arkitera.com/haber/mimarlik-ve-dans/>

Artforum (b.t.). *Light houses*. <https://www.artforum.com/features/renzo-piano-talks-with-julian-rose-239288/>

Artun, A. ve Öрге, N. (Ed.) (2022). *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*. İletişim Yayınları.

Artut, S., Atay, K., Kiraz, S., Zielinski, S.(2020). Duvarların Dili Olsa da Sussa. Evrim A., Selçuk A., Zeynep Nur A. ve G. Özcan (Ed.), *Sessizliğin imkansızlığı — potansiyel bir uzam olarak hafıza* içinde (11-18). İstanbul

Artut, S., Atay, K., Kiraz, S., Zielinski, S.(2020). Duvarların Dili Olsa da Sussa. Evrim A., Selçuk A., Zeynep Nur A. ve G. Özcan (Ed.), *Sanatçı İle Görüşme — Evrim Altuğ* içinde (36-51). İstanbul

Aslan, E. E. (2014). Arts & Crafts (sanat ve el sanatları) hareketi ve çağdaş Türk seramik sanatı başyazarları. *Erciyes Sanat*, 2, 8-18.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyessanat/issue/5875/77747>

Atmaca Çetin, H. (2019). *1950'ler otel iç mekanları üzerinden moderni okumak: İstanbul Divan ve Çınar otelleri* [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi

Ay Birsöz, Ş. B. (2015). *Mimari tasarımda bedensel farkındalık: Bir arayüz olarak dans* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi

Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi: Bilinç ve beden bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 77-90.

Bachelard, G. (2013). *Mekanın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). Kesit Yayıncılık

Bancı, S. (2009). *Brüksel Expo'58 Türkiye Pavyonu: 1950'ler / 1958 Brüksel Expo'sundaki Türk pavyonu: Türkiye'de 1950'li yıllardaki mimari çağdaşlaşma üzerine bir çalışma* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Orta Doğu Teknik Üniversitesi.

Birol, G. (1996). *19. yüzyıl endüstri devrimi sonrası mimari akımlar* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Balıkesir Üniversitesi

- Bonatz, P. ve Uran, F. (1965). Büyük Efes Otel. *Arkitekt*, 1965-01 (318), 5-13, 40-43.
- Boren, A. (2015). Beyaz K    n Ardından: Hal Foster. *E-skop Dergi*.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/39078/458573>
- Bostan, C. I. (2022). *Deneyim   zerine bir mekan okuması: Geçici performans mekanları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Beykent Üniversitesi
- Bozdoğan, S. ve Benek, S. (2021). Modern coğrafi düşüncede mekân ve yer kavramlarının teorik temelleri üzerine bir değerlendirme. *Coğrafiya Dergisi*, 43, 177-195. <https://doi.org/10.26650/JGEOG2021-892074>
- Bozdoğan, S. (2008, Nisan-Mayıs). Haluk Baysal-Melih Birs  l Kitabı: Modern mimarlı ımızın ustalarına gecikmiş bir ithaf. *Mimarlık*, 340, 62-69.
- Bozdoğan, S. (2012). *Avrupa'nın kıyılarında modernizm, modernizm ve ulusun inşası* (T. Birkan,   ev.). Metis Yayınları
- Bozkurtoğulları, Y. (2012). *19. Ve 20. yüzyıl İstanbul art nouveau mimarisi ve kullanılan seramikler* [Yüksek Lisans Tezi]. Maltepe Üniversitesi
- Can,   ., 2018, *Ankara'da kamusal alanlardaki seramik duvar panoları* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi
- Cestel, T. (2021). *Marka mimarlığın kökenleri: 1960 sonrası sanatın marka mimarlık olgusuna etkisi*. YEM Yayınları.
-   eber, T. (2017). İzleyiciyi izlemek; sanat eseri, sanatçı ve izleyici ilişkisi   zerine. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 87-97.

Çetin, İ. (2016). Sergi mekanlarına dönüştürülen, işlevini yitirmiş olan yapıların çağdaş sergileme anlayışı kapsamında irdelenmesi [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi

Çetintürk, B. (2017). *Çağdaş seramik sanatta enstalasyon kavramının yeri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Doğu Üniversitesi

Çiftçi, A. ve Tulum, H. (2021). Mimarlık ve sanat birlikteliğinde bir kadın sanatçı: Sühendağ Uluğ. *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi*, 0 (23) , 77-98. <https://doi.org/10.22520/tubaked.2021.23.004>

Demirkaya, H. (1999). *Mekân kavramının tarihsel süreç içinde incelenmesi ve günümüzde mekân anlayışı* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Dinçer Kırca, A. ve Dinç Üstündağ, D. (2020). Mimari bağlamı değişen seramik panoların incelenmesi. *Journal of Arts*, 3 (4), 291-312. <https://doi.org/10.31566/arts.3.020>

Dönmez, B. (2015). *Deneysel mimarlık üzerine bir okuma denemesi: Serpentine galeri pavyonları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi

Dönmez, B. ve Dinç Kalaycı, P. (2018). Deneysel mimarlık için bir zemin inşası girişimi: Vitruvius ve Serpentine Galerî Pavyonları arakesitinden deneyseli okumak. *Mimarlık, Planlama ve Tasarım Araştırmaları* içinde (1-24). Nobel Akademik Yayıncılık

Duru, D. (2015). *Performans olgusu bağlamında beden mekan ilişkilerinin araştırılması* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi

Dündaralp, B. (2011). Deneyisel mimarlık: Nerede başlar, nerede biter?, *XXI*, 105, 32-45.

Ercan, A. (2021). Duyusal bir deneyim alanı olarak ortam odaklı sanat. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 3, 162-172.

Erek, C. (2020). Bergama Stereotip – Arter, *Cevdet Erek Works*.
<https://cevdeterek.com/2020/02/11/bergama-stereotip-arter/>

Erkol, İ. (2009). *Utarit İzgi ve Türkiye’de modern mimarlık* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Forty, A. (2000). Words and buildings: A vocabulary of modern architecture. Thames& Hudson Inc.

Furuto, A. (2012). 'On Space Time Foam' Exhibition / Studio Tomas Saraceno, *Archdaily*
<https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>.

Foster, H. (2022). *Sanat mimarlık kompleksi: Küreselleşme çağında sanat, mimarlık ve tasarım birliği*. (S. Özaloğlu, Çev.). İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2011).

Ghulyan, H. (2017). Lefebvre’nin mekân kuramının yapısal ve kavramsal çerçevesine dair bir okuma. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26 (3), 1-29.

Gence, H. (2009). 40 yıllık Bedri Rahmi’nin eserleri lazerle kesilip vinçlerle taşındı. *Hürriyet*.

Güleç, E. ve Savaşır, G. (2022). Kentsel kamusal mekânda yaratıcı aktivizm: İzmir Darağaç Kolektifi'nin sanat üretim pratikleri. *yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir Özel Sayısı, 81-97. doi:10.17484/yedi.1143390

Güleç Solak, S. (2017). Mekan-kimlik etkileşimi: Kavramsal ve kuramsal bir bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 13-37. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mjss/issue/40509/485519>

Güler, Ö. K. (2016). Çağdaş sanata mekân bağlamında bir bakış. *Tasarım + Kuram*, 10 (17), 39-53. <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239606>

Gümüştas, S. (2015). *Beden etkileşimli deneyim mekanları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi

Güner, D. (2012). Performans ve edimsellik olarak mimarlık. *Ege Mimarlık*, 81, 24-29.

Güney, R. ve Hubeser, A. (1956). Divan Oteli. *Arkitekt*, (283), 10.

Gürsel, D. (2015). *Modern ve post-modern dönem mekânsal yaklaşımlarının değerlendirilmesi: Şandigar, Poundbury ve Orestad örneği*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Hasol Erktin, A. (2004). İzmir Büyük Efes Oteli Yenileme Projesi. *Ege Mimarlık*, 51, 20-23.

Hasol, D. (1979), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. YEM Yayınları.

İnce, B. (2015). *Deneyim ve deneyim odaklı mekân üretimi üzerine bir irdeleme* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

- Kahveci, K. (Aralık 2017). Varlık-yokluk arasında: Mekân üzerine bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (59), 101-108.
- Kan Ülkü, G. (2019). Mimarlık ve sanat işbirliği: Brüksel EXPO'58 Türkiye Pavyonu. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (5) , 497-516. <https://doi.org/10.21733/ibad.642992>
- Kavut, İ. E. ve ALİCİ, N. (2021). 1920-1945 akımlar dönemi kapsamında iç mimarlıkta form. *Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi*, 6 (2), 621-637. <https://doi.org/10.30785/mbud.970538>
- Kaya, B. (2005). *Hareket kavramının modern mimarlığa etkileri üzerine bir araştırma*. [Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi
- Kaya, Ç. (2016). Çeviri kuramı üzerinden bir eleştiri: Iannis Xenakis'in müzik-mimarlık eksenli Philips pavyonu, Mimari tasarım ve eleştiri. <https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2016/06/04/ceviri-kurami-uzerinden-bir-elestiri-iannis-xenakis-in-muzik-mimarlik-eksenli-philips-pavyonu/>
- Keskin, A. E. (2020). Çizgi ve rengin gücünü yansıtan akım: Art Nouveau. *Arkitekt*. <https://www.gzt.com/arkitekt/cizgi-ve-rengin-gucunu-yansitan-akim-art-nouveau-3561807>
- Kılıç Özkan, P. (2020). Sergi mekanları neden beyazdır?. *Betonart Dergisi*, 66, 60-65.
- Kocakaya, S. (2015). *Mekânsal ilişki bağlamında ruhsal durumlar ve sanattaki etkileşim*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Korkut, C. Y. (2011). *Müzik ve mimarlık ilişkisinde etkileşimli bir parametrik model* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Kortan, E. (1984). *XX. yüzyıl mimarlığına estetik açıdan bakış* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi

Köprülü, T. (1977). Intercontinental Hotel'inin sanat yapıtları. *Arkitekt*, 1977-01 (365), 4-7.

Köse Doğan, R. (2016). Resim ve mekân arasındaki ilişki: İlham veren projeler. *Online Journal of Art and Design*, 2 (2), 48-65. <https://docplayer.biz.tr/20385737-Resim-ve-mekan-arasindaki-iliski-ilham-veren-projeler.html>

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1974).

Lopez, O. (2011). AD Classics: Expo '58 + Philips Pavilion / Le Corbusier and Iannis Xenakis, *Archdaily*. <https://www.archdaily.com/157658/ad-classics-expo-58-philips-pavilion-le-corbusier-and-iannis-xenakis>

Lynch, P. (2016). Steven Holl and Jessica Lang's "Tesseract of Time" Explores the Relationship Between Architecture and Dance. *Archdaily*. <https://www.archdaily.com/797079/steven-holl-and-jessica-langs-tesseract-of-time-explores-the-relationship-between-architecture-and-dance>

Martinez, E., ve Demiral, A. (2014). 20. ve 21. Yy'da sanatta malzeme olarak beden; performans sanatı. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 180-201. <https://doi.org/10.20488/austd.96090>

Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar* [Yüksek lisans sanat çalışması raporu]. Hacettepe Üniversitesi.

Merleau- Ponty, M. (2016). *Göz ve tin*. Metis Yayınları

Mimarizm (2016). *Mimarlığın ses ve ışık hali*.
https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/mimarligin-ses-ve-istik-hali_127427

Öktem Erkartal, P. Ve Ökem, H. S. (2015). Mimari tasarımda dokunma olgusu ve dokunsal haritalamaya ilişkin bir alan çalışması. *Megaron Dergisi*, 10(1), 92-111.
<https://doi.org/10.5505/MEGARON.2015.30602>

Ölgen, B. ve Öztürk, Ö. B. (2019). Tasarım ve müzik ilişkisinin mekandaki izdüşümü. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24, 301-319.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/51009/665652>

Özer, B. (2021). *Kültür sanat mimarlık*. Yem Yayınları.

Özeren, S. (2008). *Mimaride kurgulanan sanatın tasarımda oluşturduğu bellek ve İMÇ örneği*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi

Öztürk, R. (2005). *An analysis of conceptual practices in Turkey (Türkiye'deki kavramsal sanat çalışmalarının bir incelemesi)*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi

Özsavaş Uluçay, N. (2019). Mekanın ögesi olarak çağdaş sanat. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (38), 132-138
<https://sobider.com/DergiTamDetay.aspx?ID=5015>

Pallasmaa, J (2016). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular* (A. U. Kılıç, Çev.). YEM Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2005)

Pasin, B., Varinlioğlu, G. ve Kılınç, K. (2020). Alternatif bir kentsel tamirat pratiği olarak Darağaç, *Ege Mimarlık*, 108, 78-85.

Salt Online. (2012). Panel: AKM'nin seramikleri ve Türkiye'de mimari yapılarda seramik. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=FaHKIageyY>

Savaş, H. (2020). *Henri Lefebvre, Michel de Certeau ve Henri Bergson kuramları bağlamında Taksim Meydanı'nda mekansal üretimin okunması / The interpretation of Taksim Square in terms of spatial production in the context of the theories by Henri Lefebvre, Michel de Certeau and Henri Bergson*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi

Savaşır, G. (2006). Flash! - Zoom! - Whaam!: Türkiye'de şaşırtıcı Archigram!. *Mimarlık Dergisi*, 46, 328
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=46&RecID=1094>

Senin, S. (2014). Vitruvius Adamı Modülör'a karşı. *Mimarizm*.
https://www.mimarizm.com/haberler/gorus/vitruvius-adami-modulor-a-karsi_115853

Sezer, Ö. (2019). Bauhaus'un modern mimari kültürünün yayılmasındaki rolü, *Mimarist*, 65, 48-55.

Şentürk, L. (2011). Deneyisel mimarlık: Nerede başlar, nerede biter?, *XXI*, 105, 32-45.

Tanrikulu, F. E. (2022). Art nouveau akımı, *Yapı dergisi*.
<https://yapidergisi.com/art-nouveau-akimi/>

Teker, Ö. E. (2012). *1980'den günümüze sanatta postmodern yönelimler ve çağdaş türk sanatına etkileri* [Yüksek Lisans Tezi]. Işık Üniversitesi

- Torrent, H. (2010). Modern mimarlık ve sanatın sentezi üzerine: İkilemler, yaklaşımlar, değişimler. *Docomomo Dergisi*, (42), 6-13. <https://doi.org/10.52200/42.A.CYZLHO7G>
- Türkoğlu, N. (2019). *Turgut Cansever ve Henri Lefebvre'in mekan felsefeleri üzerine sorgulama: Yaşanan mimari ve yaşanan mekan*. [Yüksek lisans tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Uğur, Ö. T. (Ekim 2020). Geç modernleşen İstanbul'un ilk alışveriş merkezi: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı. *Arkitekt*. <https://www.gzt.com/arkitekt/gec-modernlesen-istanbulun-ilk-alisveris-merkezi-istanbul-manifaturacilar-carsisi-3561579>
- Usta, G. (2020). Mekan ve yer kavramlarının anlamsal açıdan irdelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 10 (1), 25-30. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/50949/664719>
- Üngür, E. (2011). *Mekân kavramının disiplinler arası tarihsel değişimi üzerinden mimarlık ve mekân ilişkileri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Vargün, Ö. (2021). Ortam odaklı sanatta tarihsel süreç: Modernizm ve eleştirel düşünce. *International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage Unimuseum*, 4 (2), 56-6
- Yavuz, D. (2008). Mimarlık-Sanat birlikteliğinde 1950-70 Aralığı. *Mimarlık Dergisi*, Kasım-Aralık (344).
- Yavuz, E. (2017). Toplumla yeni bir uzlaş alanı tasarlama: Türkiye'de mimarlığın sanatla kurduğu diyalog. *Mimarlık Dergisi*, 394. <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=408&RecID=4150>

Yavuz, E. (2020). *II. Dünya Savaşı sonrası Türkiye’de mimarlık-sanat diyalogu*. Odtü Yayıncılık

Yavuz, E., (2015). *An aesthetic response to an architectural challenge: Architecture’s dialogue with the arts in postwar Turkey* [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Yavuz, M. E. (2022). *Kamusal mekânda deneyim kavramının kentsel bellek bağlamında incelenmesi: Diyarbakır Gazi caddesi örneği*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dicle Üniversitesi

Yavuzcezzar, Z. (2019). Hakkımızda. *Darağaç*.
<https://www.daragac.com/hakkimizda/>

Yıldırım Erniş, İ. I. (2012). *Fiziksel elemanların yüzer yapılarda mekan algısına olan etkileri: Çevre ve insan davranışı ilişkisi bağlamında irdelenmesi* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi

Yılmabaşar Ertugan, J. (1970). 1970’te Türk sanatı: Seramik, *Mimarlık Dergisi*, 8 (2), 44-48

Yılmaz, İ. (2013). *Mimari tasarım stüdyosunun deneysel mimarlık anlayışı doğrultusunda kurgulanması* [Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi

Yılmaz, P. (2013). *1950 sonrası Türk heykel sanatının gelişimi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Yılmaz, Y. (2008). *Müzik ve mimarlık ara kesitinde biçim üretimi için bir yaklaşım* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi