

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MİMARİDE KURGULANAN SANATIN
TASARIMDA OLUŞTURDUĞU BELLEK VE
İMÇ ÖRNEĞİ**

**SENA ÖZEREN
00715019**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. TURAN AKSOY**

**İSTANBUL
2008**

ÖZ

MİMARİDE KURGULANAN SANATIN TASARIMDA OLUŞTURDUĞU BELLEK VE İMÇ ÖRNEĞİ

Sena ÖZEREN
Aralık, 2008

Bu tezin amacı, mimaride kurgulanan sanat işlerinin, gerek mimari tasarım ile bütünleşen kalıcı sanat işleri gerekse belirli bir süre için yerleştirilmiş geçici sanat işleri anlamlarında olsun, mimari tasarımın belleğini nasıl oluşturduğuna yönelik bir incelemedir. Sanat işleri, hepimizde var olan kolektif belleği mekan gereksinimsiz hareketlere geçirebildiği gibi çoğu zamanda belleğimizdeki yerlerini, sergilendikleri ya da yerleştirdikleri mekanla kurdukları ilişki ile yapılandırmaktadırlar. Burada inceleme konusu kapsamında irdelenen, ikinci olarak ifade edilen, kişilerin mimariyi deneyimleme yoluyla edindikleri bellektir. Bellek, mimari ile kurduğu ilişkide ikiye ayrılmaktadır: Birincisi *öznenin* edindiği ‘mimari bellek’, ikincisi de bu tezde inceleme konusu olarak irdelenen *nesnenin* edindiği ‘mimari bellek’dir. Mimaride deneyimleme ile gerçekleşen bu iki bellek oluşumu, farkında olmadan birbirlerini etkilemekte ve birbirlerine bağlanmaktadır. 20. yüzyılda yapının mimari tasarımını dolayısıyla belleğini etkilediği düşünülen; sanat yapıtı, kimlik, kültür, kent, tarihsellik, yerel modernlik, küreselleşme, katılımcı mimarlık ve sanat gibi oluşumlar belirlenmiş ve tezin ikinci bölümünde başlıklar şeklinde anlatılmıştır. Bu oluşumlar, modernizmin dünyada egemen olduğu bir dönemde 1958 ve 1968 yıllarında İstanbul’da tasarlanıp inşa edilen, günümüzde de etkinliğini sürdüren fakat bugün yıkılma tehlikesi ile de karşı karşıya kalan İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) üzerinden değerlendirilmektedir. İMÇ’nin tarihi, mimarisi ve sanat eserlerine, tezin üçüncü bölümünde yer verilmiştir. Tezin ekler kısmında yer alan söyleşiler, tezin iki bölümünü birleştiren özelliklere sahiptir. İMÇ’yi tasarlayan mimarlardan Y. Mim. Müh. Doğan Tekeli, mimari yazılarının konuları bağlamında İMÇ’yi örnek gösteren mimarlık tarihçisi Prof. Dr. Uğur Tanyeli, İMÇ’de bağımsız bir sanat mekanı kuran sanatçılardan Nancy Atakan ve Volkan Aslan ve yine İMÇ’de işleri sergilenen 10. İstanbul Bienali sanatçılarından Ali Kazma ile ikinci bölüm kapsamındaki konular bağlamında, her birinin işleri ve düşünceleri üzerinden İMÇ’ye bağlanan söyleşiler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca tezin temelini oluşturan ‘Bellek’ konusu ile ilgili bu konuda Uzman Psikolog Doç. Dr. Ali İ. Tekcan ile de söyleşi gerçekleştirilmiştir. Ekler kısmında yer verilen bu söyleşiler tezi desteklemektedir. Bu araştırma, İMÇ’nin tasarım tarihi, mimarisi, sanat eserleri, yaşayışı ve barındırdıkları ile yapının belleğine kattıklarına farklı disiplinlerden de yararlanarak geniş bir açıdan bakmaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bellek, Mimari Bellek, Mimari Tasarım, Sanat, Sanat Yapıtı, Mimarlık ve Sanat, Sanat ve Tasarım, Modernizm, Yerel Modernlik, Yerellik, Tarihsellik, Küreselleşme, İMÇ, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, İMÇ 5533.

ABSTRACT

CREATION OF THE MEMORY THROUGH THE USAGE OF ART IN ARCHITECTURAL DESIGN & IMC

Sena ÖZEREN
December, 2008

The aim of this thesis is to analyze the creation of the architectural design memory through the usage of art works regardless of whether they are constituents of the design, or simply temporary additions. Art works may become part of collective memory without a need for a particular place, but often the relationship created with its location becomes part of the collective memory. This research aims to capture the latter relationship which can only be expressed through subject's experience of the architectural design. In the context of architectural design memory relationship is often used in two separate though related ways. It can be used to refer to the subject's own memory, or to the object's architectural memory. Of course, the creation of both requires the subject's architectural experience, and though without awareness, they intimately influence each other. During 20th Century, architectural design has been influenced by the concepts of art, art work, identity, culture, city, historicity, local modernity, globalization, community architecture and art. All of these in turn influenced the architectural memory, and they will be discussed in the second section of this thesis. In the third section, the aforementioned concepts will be discussed through their application to IMC (Istanbul Textile Traders' Market) which has been build during the era of modernization in between 1958 and 1968 in Istanbul. IMC is still standing though faces the possibility of demolation. The historical detail and art works of IMC will also be discussed in the third section. The appendix of the thesis contains interviews which connect both sections. High Architect Engineer Doğan Tekeli has been one of the main designers of IMC, the architectural historian Prof. Dr. Uğur Tanyeli discussed IMC in many of his papers, Nancy Atakan and Volkan Aslan created an independent art locale in IMC, and one of the 10th Istanbul Bineal artists Ali Kazma had a show at IMC. The interviews question the concepts mention in the second section with particular emphasis their connection to IMC. Moreover, the issue of 'Memory' is discussed with an expert on memory; psychologist Dr. Ali İ. Tekcan. The interviews support to the thesis. This thesis focused on IMC's architectural history, design, art works, those who live inside the buildings and the contribution of each to the memory of the building with the help of many different disciplines, hence through a wide lens.

Keywords: Memory, Architectural Memory, Architectural Design, Art, Art Work, Architecture and Art, Art and Design, Modernism, Local Modernity, Locality, Historicity, Globalization, IMC, Istanbul Textile Traders' Market, IMC 5533.

ÖNSÖZ

Bu sürece başladığım andan itibaren sanki tüm evren bu iş için seferber olmuştu. Olaylar öyle ilginç geliştirdi ki araştırma konuma ve gerekli bilgilere yönelmem sanki hep bildiğim ve hayatımın içinde var olan, beni besleyen, gizlenmiş belki de dağılmış olan parçaları bulup yerlerine yerleştirmek suretiyle ve çok şaşırtıcı zamanlarda gerçekleşti.

Mimarlık lisans eğitimime devam ederken sosyal bir faaliyet olarak dahil olduğum dağcılık kulübünde yaşadığım deneyimlerin bile farkında olmadan bana katkısı olmuştu. Bir dağın zirvesine çıktığınızda yaşadığınız en yoğun duygu, çok kısıtlı bir süre içinde hiçbir şeyle engellenmeksizin kendinize döndüğünüz, en yüksekte ama en derini düşünmeye daldığınız ‘an’da saklıdır. Bu duygu yalnızlığı vurgulamaz, sadece kendinizle bütünleşmenizi hissetmenize yardımcı olabilir. İşte o anlarda sadece ‘ben’ olduğumu hatırlıyorum.

Bu araştırma sürecimde zaman zaman dağ gibi büyüleyici fiziksel çevrede gerçekleşebilen o anlara yaklaştığımı fark ettiğim ve kendimi gülümserken bulduğum anlar oldu. Pek çok yazılı bilgi okuyarak, sergi gezerek, konferansa katılarak ve notlar alarak yaşamaya çalıştığım bu sürecin sadece bir ürün ortaya çıkarmak için değil de ‘ben’ olabilmem için yaşandığını düşündüğüm anlar da oldu. Çünkü bu aktivite, tüm benliğimde görmeyi daha iyi başardığım bir deneyimi bana getirmişti. Özetle, bildiğinizi sandığınız şeyleri yeniden, yeniden ve yeniden düşünmekti!

2000 yılında, Avrupa’nın önemli merkezlerini görmek için pek çok ülkesine ve şehrine gerçekleştirdiğim yolculuk, daha önce görsel medyadan takip ettiğim önemli yerleri ve mimariyi yerinde izleme ve deneyimleme şansını bana vermişti. O zamanlar duyduğum heyecan ve keşifler gibi bu tez sürecimin o anlara yakın duran bir yolculuğu bana yaşattığına inanıyorum.

Teze başladığım zamanla şimdiki zamanı düşündüğümde derdi kendi ile olan biri olarak ne kadar farklı bir noktaya geldiğimi hissedebiliyorum. Bu söylediğim şey, belki de benim için tezimin en önemli sonucudur.

Tam zamanlı çalışarak hem mesleğimi hem de bu tez çalışmasını aynı anda yürütmek epey zorlarsa da bu noktaya ulaşabilmek önemli idi. Bu sonuca varmama yardımcı olan daha önceden tanıdığım ve de yolculuğum sırasında tanıştığım çok kıymetli insanlar oldu. Buradan emeği geçenlere teşekkürlerimi borç bilirim.

Hem bürodaki işlerimi hem de okuldaki çalışmalarımı eş zamanlı gerçekleştirmeme imkan tanıdıkları için Tekeli-Sisa Mimarlık Ortaklığı aileme, özellikle ilgi ve desteklerini hiçbir zaman esirgemediği için çok kıymetli büyüğüm, hocam ve meslektaşım Y. Mim. Müh. Doğan Tekeli’ye ve ortakları Y. Mim. Dilgün Saklar, Y. Mim. Mehmet Emin Çakırkaya, Y. Mim. Nedim Sisa’ya ayrıca Tekeli-Sisa’da benimle bu süreci paylaşan ve yaptığım işlerle ilgilenen çalışma arkadaşlarıma,

Söyleşilerimi gerçekleştirdiğim Doğan Tekeli, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünden mimarlık tarihçisi Prof. Dr. Uğur Tanyeli, uluslararası sanatçılardan Nancy Atakan, Volkan Aslan, Ali Kazma ve Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji bölümünden Doç. Dr. Ali İ. Tekcan'a,

Bilgi Üniversitesi Mimarlık Yüksek Lisans programından ders alabilme imkanını tanıyan, lisans eğitimimden mimari proje hocam olan Prof. Dr. İhsan Bilgin'e,

Bilgi Üniversitesi'nden aldığım dersinin zenginliği ve insanı ister istemez daha farklı düşünmeye yönlendiren bilinçli halleri için İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünden mimarlık tarihçisi Prof. Dr. Günkut Akın'a,

Disiplinlerarası iletişimi en fazla kurabildiğimizi düşündüğüm Atölye dersleri için uluslararası sanatçı İnci Eviner'e,

Mimarlık ve felsefenin ayrılmazlığını daha güçlü kavramama yardımcı olan Modern Sanat Düşüncesi dersi için Necmi Zeka'ya,

Teknik destekleri ve düşüncelerini benimle paylaşan Boğaziçi Üniversitesi, Felsefe Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Karanfil Soyhun'a,

İlk olarak kendisi ile yola çıktığımız tez sürecimde zamanımızı en iyi şekilde değerlendirme endişesini taşıdığı ve beni doğru zamanda yönlendirdiği için Yrd. Doç. Dr. Emine Önel Kurt'a,

Kendisi ile iki dönem önce tanışıp çalışmaya başlamamıza rağmen, karşılıklı fikirlerimizi paylaştığımızda düşüncelerimde yakaladıkları sayesinde kısa zamanda araştırmalarımnda büyük adımlar attıran Tez danışmanım Prof. Dr. Turan Aksoy'a,

Uzun süren nefessiz sohbetlerimiz ile bu yolculukta yalnız olmadığımı hissettiren ve çalışmalarımnda beni yüreklendiren kıymetli arkadaşım ve meslektaşım Y. Mimar Özlem Bahadır Kebabçı'ya,

Ve kendi sıkıntılı zamanlarında bile benden esirgemedikleri sevgileri ve her şekilde gösterdikleri destekleri için çok kıymetli anne ve babama,

sonsuz teşekkür ediyorum.

İstanbul; Aralık, 2008

Sena Özeren

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEZ ONAY SAYFASI	
ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. BELLEĞE ETKİ EDEN OLUŞUMLAR	4
2.1 Sanat Yapıtı.....	12
2.2 Kimlik, Kültür ve Kent.....	14
2.3 Tarihsellik ve Tarihsel(cilik).....	17
2.4 Yerel Modernlik ve Küreselleşme.....	24
2.5 Katılımcı Mimarlık ve Sanat(Kolektif Çalışma).....	26
3. ŞEHRİN ÜRÜNÜ: İMÇ (İSTANBUL MANİFATURACILAR ÇARŞISI)	28
3.1 İMÇ Tarihi.....	29
3.1.1 Tasarım Süreci.....	30
3.1.2 Mimari Proje.....	32
3.2 İMÇ'de Sanat.....	39
3.2.1 İMÇ ve Bienal.....	46
3.2.2 Bellek Mekanı: İMÇ 5533.....	50
3.2.2.1 Yer(siz)leşme.....	52
4. SONUÇ	55
KAYNAKÇA	57
EKLER	61
Ek 1. Doğan Tekeli ile Söyleşi (İMÇ, İMÇ ve Modernizm, Kimlik, Kültür, Kent, İMÇ'de Sanat).....	61
Ek 2. Uğur Tanyeli ile Söyleşi (İMÇ, Tarihsellik-Tarihselcilik, Modernizm, Yerel Modernlik, Sanat, Bienal).....	76
Ek 3. Nancy Atakan ve Volkan Aslan ile Söyleşi (İMÇ, İMÇ 5533, Sanat, Sanat Yapıtı, Kolektif Çalışma).....	95
Ek 4. Ali Kazma ile Söyleşi (İMÇ, Yerel Modernlik ve Küreselleşme, Sanat).....	106
Ek 5. Ali Tekcan ile Söyleşi (Bellek, Mimari Bellek, Şema Kuramı).....	115
Ek 6. Gerçekleştirilen Söyleşilerden Çıkarılan Sonuçlar.....	122
ÖZGEÇMİŞ	129

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Hristiyan aleminin hatırlama ilminde kullandığı imgeler (Venedik, 1533).....	8
Şekil 2: Fludd'un yapay bir bellek olarak tiyatro tasvir eden gravürü (1617-19).....	9
Şekil 3: Fludd'un insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı (1617-1619).....	10
Şekil 4: Pieter Brueghel'in Babil Kuleleri (1563).....	11
Şekil 5: a.Frank Gehry'nin Balık Heykeli. 1992. Barcelona. b.Frank Gehry'nin Balık şeklinde tasarladığı lamba.....	18
Şekil 6: a.Frank Gehry tasarımı Dancing House ya da Fred & Ginger. 1992-1996. Prag, Çek Cumhuriyeti. b.Hollywood Sanatçıları Fred Astaire ve Ginger Rogers. 1935.....	19
Şekil 7: Daniel Libeskind'in Yahudi Soykırımı Müzesi. 1997. Berlin.....	21
Şekil 8: Yahudi Soykırımı Müzesi Mekanlarından Fotoğraflar. 1997. Berlin ..	21
Şekil 9: Su kemerinden Haliç'e doğru uzanan arsasından fotoğraf. 1956-1957. Atatürk Bulvarı ve Manifaturacılar Arsası(İMÇ). Unkapanı, İstanbul..	30
Şekil 10: İMÇ'nin yaya alanlarını ve sirkülasyonunu anlatan grafik çizim.....	32
Şekil 11: İMÇ'nin mimari tasarımında tarihten alınan referansları anlatan fotoğraflar ve çizimler.....	33
Şekil 12: İMÇ'nin iç mekanlarından fotoğraflar. 1968. Unkapanı.....	36
Şekil 13: İMÇ'nin kafeslerini gösteren detaylı fotoğraf 1. 1968. 1.Blok.....	37
Şekil 14: İMÇ'nin kafeslerini gösteren detaylı fotoğraf 2. 1968. 2. ve 3.Blok Avlular Arası. 1968.....	37
Şekil 15: Çarşının Açılış Gününden Fotoğraf. Eylül 1967.....	38
Şekil 16: İMÇ'nin Amblemi, Kuzgun Acar (1928-76)'in Duvar Heykeli. 1968. İMÇ 1. Blok. Unkapanı.....	39
Şekil 17: Füreya Koral(1910-97)'in Seramik Panosu. İMÇ 1. Blok.....	41
Şekil 18: Bedri Rahmi Eyüboğlu(1911-75)'nun Mozaik Panosu. İMÇ 2. Blok..	41
Şekil 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu(1911-75)'nun Mozaik Panosu. İMÇ 1. Blok..	41
Şekil 20: Eren Eyüboğlu(1907-88)'nun Mozaik Panosu. İMÇ 1. Blok.....	42
Şekil 21: Yavuz Görey(1912-95)'in Çeşme Heykeli. İMÇ 2. Blok.....	42
Şekil 22: Ali Teoman Germaner (1934-)'in Duvar Rölyefi. İMÇ 5. Blok.....	43
Şekil 23: Sadi Diren (1927-)'in Seramik Panosu. İMÇ 5. Blok.....	43
Şekil 24: Nedim Günsur (1924-1994)'un Mozaik Panosu. İMÇ 6. Blok.....	43
Şekil 25: İMÇ'nin günümüzdeki fotoğrafları ile 1. ve 2. Bloklar arasında yer alan şadırvan avlusunun karşılaştırmalı fotoğrafları. 2008-1968.....	44
Şekil 26: İMÇ'nin karşılaştırmalı fotoğrafları. 2008-1968. Unkapanı.....	45
Şekil 27: İMÇ 5533'te gerçekleşen sunumun davetiyesi. 2008 Tasarım: Sena Özeren.....	54
Şekil 28: İMÇ 5533'te gerçekleştirilen sunumdan fotoğraf. Mart 2008.....	54

İMÇ ile ilgili görseller için Tekeli-Sisa Mimarlık Ortaklığı arşivinden yararlanılmıştır.

1. GİRİŞ

Varlığın ifadesi ilk olarak Yeniçağ'da, 15. yüzyıl İtalya'sında aranmaya başlamış, aydınlanma çağı olan Rönesans, Hümanist insanın doğuşuna tanıklık etmiştir. Öznenin özerkliğini savunan Hümanizm ile öznenin kendi bağımsızlığına izin veren olgu Rönesans'ta gelişmiştir. Hümanist olan Rönesans insanı, bireyselleşmiş, entelektüel avangard grup oluşturmuş, eğitim sistemini kurmuş, ahlak felsefesine sahip(değerler oluşturmuş), aydınlanma olguculuğunu ve pragmatizmi aşmıştır. Bu yeni insan, Hümanizmin yüklediği görevle mükemmel insan olmaya çalışacaktır. Çünkü insanın kendini aşması, insan merkezlik batı modernleşmesinin temelini oluşturan Hümanizm'de bir ödevdir.

Bu tez çalışması 15. yüzyılda Hümanizm ve Aydınlanma ile başlayan ve gelişimine hiç durmadan devam eden özne ile nesnenin hikayesinin 20. yüzyıldaki bölümlerinden biri olarak düşünülebilir. Bu kapsamda, mimari ve insan ilişkisinin nasıl bir değer oluşturduğu, insanın çevresi ile gözlem ve deneyime dayanarak kurduğu ilişkilerin şekillendirdiği kalıntıların nasıl etkilendiği, mimarinin sanat işleri ile nasıl değerlendirildiği, mimarinin belleklerimizde açtığı yerlerin ne şekilde edinildiği ve yine mimarinin sürekliliğini nasıl sağlayabileceği araştırılacaktır.

Bellek ile ilgili araştırmalar sırasında psikoloji de karşılaşılan bir kuram, bu çalışma hazırlanırken yaşananlara dair ipuçları vermektedir. Sözü edilen kuram, bir şey hakkında geçmişteki yaşantılarımız üzerine temellenen inançlar veya beklentiler seli olarak açıklanan “Şema Kuramı”dır. Geçmiş tepkilerin ve deneyimlerin belleği etkilediğinin ortaya çıkmasıyla geliştirilen “Şema Kuramı”nı Charles G. Morris şöyle anlatmaktadır:

“Bartlett’in geliştirdiği *şema kuramı*, insanların geçmişteki tepki ve yaşantılarını, şu anda var olan bir olaya ilişkin algılarını örgütlemek ve yorumlamak için kullanmalarını ifade etmektedir. Modern şema kuramı, Bartlett’in bazı fikirlerini bir ölçüde değiştirmekle birlikte, hala psikologların bellekle ilgili görüşlerinin merkezinde yer almaktadır. Bir şema, sizin geçmiş yaşantılarınızın yazılmış olduğu ve şimdiki yaşantınız tarafından boşlukların doldurulduğu bir senaryo gibidir. Bir olay, nesne, durum, kişi, süreç veya ilişkinin temsilleri, bilinçaltı malzeme olarak bellekte depolanır ve deneyimimizi belirli biçimde örgütlemenize yol açar.” (Morris, 2002, 262).

Morris'in sözünü ettiđi deneyime paralel bir durum, bu çalıřmada kurulan senaryo üzerinde yařanmaktadır. Burada mimari ve sanat üzerinden kurulmasına çalıřılan řema, konunun daha iyi kavranabilmesi için belleęe etki ettiđi ve bořlukları dolduracađı dūřunūlen oluřumlar ile bunların iliřkileri üzerinedir.

Bu çalışmada izlenen řema ile anlatılmak istenilen esas konu, mimariye ait olan belleğin açıklanmasıdır. Bu konunun daha iyi kavranabilmesi için konuya uygun olduğu dūřunūlen mimari bir yapı örnek olarak gösterilmektedir. Bu yapı, modern Türk mimarlığının üretmiş olduğu 1958 yılında tasarımının temellerinin atıldığı ve 1967 yılı sonunda inşaatının tamamlanıp açılışının gerçekleştirildiği, Site mimarlık bürosunun eseri İM(İstanbul Manifaturacılar arşısı)'dır.

İkinci bölüm kapsamında yer verilen oluşumların, modernizmin getirdikleri ve etkileri bağlamında ele alınarak belirlenmelerine çalışılmıştır. Bu oluşumlar, ilgili disiplinlerden belirlenen kişilerle gerçekleştirilen söyleşiler ile her birinin dūřunceleri ve işleri üzerinden açıklanarak desteklenmektedirler. Bu tezin araştırma konusu kapsamında gerçekleştirilen söyleşilerin ortak paydasını İM(İstanbul Manifaturacılar arşısı) oluşurmaktadır.

İkinci bölüm başlıkları altında felsefe, sanat ve mimarlık tarihi bilgileri ile edinilen araştırmalardan yola çıkılarak açıklanacak oluşumlar sayesinde nc bölümde, tasarım tarihine geniş olarak yer verilecek İM(İstanbul Manifaturacılar arşısı)'nin hem tarihteki hem de günümüzdeki yerinin daha iyi anlaşılacağı da dūřnlmektedir.

İM'nin yaşadığı 40 yılın ardından günümüze ulaştığı durumu karşılaştırmalı görsellerden de izlenilebilecektir. Modern yaşam, insanı fazlasıyla kendine döndürme ve yapılarda yaşam izi bırakmama konusunda iddialı iken, modern bir yapı içinde tıpkı bir organizma gibi gelişen, çoğunlukla da yıkıcı bir hücre gibi yapıyı bozan eylemlerin izlerinin mimariyi nasıl farklı biçimlere dönüştürebildiği de gözlemlenebilir.

İM' de yer verilen 1960'ların önemli sanatçılarının eserlerinin, günümüzdeki yıkılma kararı karşısında yapının dayandığı kaleleri durumuna nasıl geldiği de ayrıca anlatılacaktır. İM'nin karşı karşıya kaldığı yıkılma kararı ile ilgili konular, yapının mimarlarından Doğan Tekeli ve mimarlık tarihçisi Uğur Tanyeli ile gerçekleştirilen söyleşilerden takip edilebilmektedir.

Bu tez çalışması sırasında gerçekleştirilen araştırmalar, mimarlık ve sanat disiplinleri ile sınırlı kalmamış, felsefe ve psikoloji alanları da bu çalışmaya kendiliğinden dahil olabirmiştir. Mimarlık ve sanatın, bellek ile ilişkilendirilmiş olmalarının etkisi ile araştırmaların çok boyutlu bir işe dñnüřtüėü gözlemlenebilir. Umarım bu çalışma, kendi doğal sürecinde özgün olarak gelişebilen konu ve araştırmalara ilham verebilir.

2. BELLEĞE ETKİ EDEN OLUŞUMLAR

Eski Mısır'da sanatçı, doğayı rastgele seçilmiş herhangi bir bakış açısından resimlemiyordu. Resmini belleğinden ve resimdeki her şeyin kusursuz bir belirginlikle görünmesini isteyen katı kurallara uyararak yapıyordu (Gombrich, 2004, 60). Mısır sanatı, sanatçının belirli bir anda görebileceği şeye değil, belirli bir kişiye veya yere ait olduğunu bildiği şeye dayanıyordu (Gombrich, 2004, 60).

Gize'deki Piramitleri inşa eden Mısır Medeniyeti gibi Antikiteden günümüze gelinceye kadar bilinçaltına işlenmiş olan bilgiler, bellekte var olmuş ve insanoğlu ilk eserlerini bellek sayesinde oluşturabilmiştir.

Yunanlılar, Mısır'dan gelen bilinen kuralları uygulamak yerine kendi gözleriyle bakmaya karar vermişler ve bu yönde ilerleme göstermişlerdir. İnsanlık tarihindeki bu devrim bir kez gerçekleşikten sonra artık durması imkansız hale gelmiş bütün ressam, heykeltıraşlar bu yolu izlemişlerdir (Gombrich, 2004, 60).

O dönem insanları, gerçekleştirmek istedikleri eserler için derin düşünceye dalarak düşlemekten çok gözlem ve araştırma yapmışlar ve sanatçının aynı zamanda zanaatçı olduğunu, gözlemleri sonucunda yaptıkları çalışmalarını ile de hissettirmişlerdir.

Klasik dönemde Yunanlılar, homo faber (çalışan insan)'in bir araca dönüştüğünü gözlemliyor ve her şeyin ortalama bir değere gerilediği, içselliğini ve özgürlüğünü yitirdiğini düşünüyorlardı. Bu düşünce onları sanat yapan insanların sanatlarını uygulama biçimleri yönünden farklı kategoriler oluşturdukları düşüncesine yönlendirmişti. Sanatların oluşumundaki bu farklılıklar, beden çalışması gerektiren mekanik sanatlar ile ortaya koyduğu ürünün entelektüel etkinliklerle karıştığı sanatın birbirinden ayrılmasına yol açtığı düşüncesini akla getirmiştir. Bu düşünce, uygulama ve çalışma alanı daha fazla beden çalışması gerektiren mimarlık ve heykel sanatının, resim sanatından ayrıldığına işaret etmiştir (Lenoir, 2005, 15).

Yunanlılar'ın sanat üreten homo faber'inin bedenini bir anlamda da emeğini sanat için kullanma kriterlerine göre hor gören yaklaşımını, ortaya konan sanat yapıtı unutturmuştur. Sartre, üretim bilinci ile yapıtın bilinci arasında bir bağlantı

kurulamayacağını söylemektedir (Lenoir, 2005, 17). Yani üretimin ne şekilde olduğu ile ilgilenmez, sadece ortaya konan ürünün oluşturduğu bir bilinçten söz eder. Aslında bu söylemi ile çok zekice yapıta gönderme yapmaktadır. Çünkü bir şey üretirken farkında olduğumuz en temel his, üretim etkiğimizin bilincidir. Diğer hisler ise yapıt ile karşılaştığımızda ilk olarak belleğimize sonra belki de bilinçaltımıza işleyebilecektir.

Mimarlık tarihçisi Günkut Akın, tek başına belleğin önemli olmadığını, onun asıl işlevinin bilinçaltı ile kurduğu ortaklıkta yattığını söyler. Sanatın bellek üzerinden kurduğu ilişki ile var olduğu düşünüldüğünde önemli olanın bu alanın genişletilmesi olduğu söylenebilir. Çünkü belleğin kısaltılması Akın'ın ifadesindeki gibi bilinçaltının köreltilmesine sebep olabilir (Akın, 2001, 116).

Bellek konusundaki bilimsel araştırmalar, psikolojinin hala felsefenin bir dalı olduğunun düşünüldüğü 19. yy. ortalarında başlamıştır. Bellek ile ilgili araştırmalar da duyuşsal kayıtlar incelenmiş, her duyu için bir kayıt bulunmasına rağmen psikoloji biliminde en çok incelenenler görsel ve işitsel kayıtlar olmuştur. Gerçekte duyuşsal kayıtlar sınırsız kapasiteli olmalarına rağmen bilgi buradan çok hızlı bir şekilde kaybolur (Morris, 2002, 248).

Bilgi, belleğe işlenmesine göre ikiye ayrılır:

1. Kısa Süreli Bellek (KSB)
2. Uzun Süreli Bellek (USB)

Kısa Süreli Bellek (KSB), birincil bellek ve çalışma belleği olarak da adlandırılır. Çünkü bu bellek türü, sadece bilgiyi özet bir şekilde depolamaz aynı zamanda onu daha ileri derecede analiz eder. KSB, belli bir anda hemen farkında olduğumuz her şeyi içerir.

KSB'de bilgilerin kaybolmasına ilişkin iki kuramdan söz edilmektedir:

1. Silinme Kuramı
2. Bozucu Etki Kuramı

Silinme kuramı, elde edilen kısa süreli bilginin tekrarlanmadığı süre içinde yani 15-20 saniye içinde kaybolması demektir. Bozucu etki kuramı ise yeni gelen bilginin eski bilgiyi dışarı atmasından kaynaklanmaktadır. Bu kuramlar yardımı ile belleğimizi önemsiz, ilişkisiz ve gereksiz bilgilerden arındırmış oluruz.

Ezberle veya devamlı tekrar yoluyla bilgiyi KSB’de tutabilir ancak USB’ye aktaramayız. Fakat özümlenerek tekrar yoluyla KSB’deki yeni bilgiyi, USB’deki bilinen bilgilere bağlama yöntemi ile KSB’de daha fazla kalmalarını sağlayabiliriz. Özümlenerek tekrar, gelecekteki hatırlamalar için önemlidir (Morris, 2002, 255).

Uzun Süreli Bellek (USB), bildiğimiz her şey ile ilgili olan daha çok kalıcı bilgilerin yer aldığı bellek olarak adlandırılmaktadır.

Uzun süreli bellek (USB) kendi içinde şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

1. Semantik (Olgusal) Bellek
2. Episodik (Anısal) Bellek
3. Prosedürel Bellek

Semantik bellek, sözlük veya ansiklopedi formunda genel olgu ve bilgilerin depolandığı USB’nin bölümüdür. Episodik bellek ise kişisel yaşamımızla ilgili daha özel ve kişisel anlamla zenginleştirilmiş bilgilerin depolandığı USB’nin diğer bölümüdür (Morris, 2002, 277). Prosedürel bellek ise Tekcan’a göre bisiklete binmek, klavye ile yazı yazmak gibi belleğin kullanıldığı ama sadece davranışta kendini gösteren bir bellektir. Mimari ile deneyimlenen bellek, Episodik yani anılara dayanan belleğe yakın durmaktadır.

Psikolojide herhangi bir anıyı hatırlamanın açık ve örtük olarak tanımlanan iki türü vardır. Açık bellek, bilginin niyetli olarak tutulduğu veya niyetli olarak geri getirildiği bellek türüdür. Örtük bellek ise bilginin niyetsiz olarak tutulduğu ya da niyetsiz olarak geri getirildiği bellek türüdür. USB’de depoladığımız bir bilgiyi hatırladığımızda bu hatırlama bilinçli bir farkındalık durumu içermez. Hiçbir şey hatırlamaya çalışmazsınız, bu şekilde kendiliğinden gelişen niyetsiz hatırlamalara, örtük bellek adı verilmektedir (Morris, 2002, 277). Draaisma (2007, 259) ise örtük belleği, bilincin ulaşamadığı ama deneyimin depolandığı bellek olarak açıklamaktadır. Bu tanıma dayanarak mimari ve sanat işlerinin “örtük bellek”i harekete geçiren birer mekanizma gibi çalıştıkları ifade edilebilir.

USB’de Depolama ve Geri Getirme üzerine bozucu etkiler iki şekilde oluşmaktadır:

1. Geriye Doğru Bozucu Etki
2. İleriye Doğru Bozucu Etki

Geriye doğru bozucu etkide, yeni bilgi USB’de hali hazırda var olan eski bilgi üzerinde bozucu etki oluşturur. İleri doğru bozucu etki ise USB’de hali hazırda var olan eski bilginin, yeni bilgi üzerinde bozucu etki oluşturması sürecine işaret eder (Morris, 2002, 277).

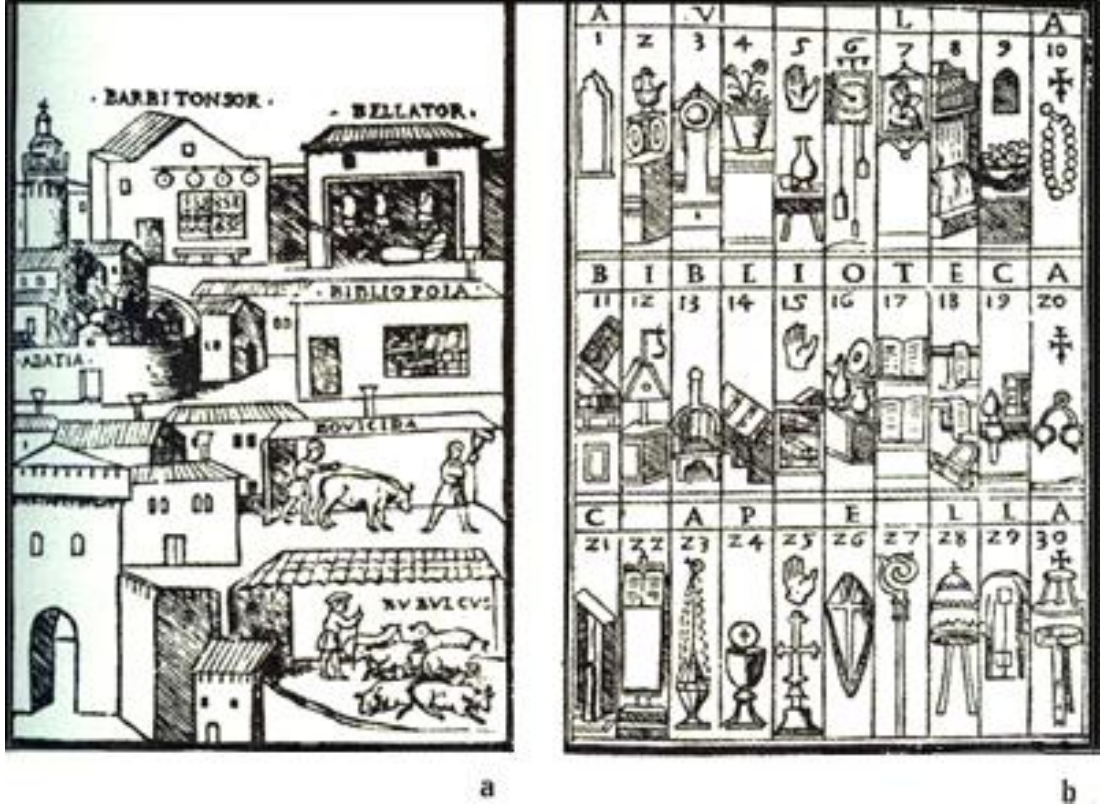
Draaisma, bir tür dış bellekler çağında yaşadığımızı dile getirirken, uzmanlığın bir ön koşulu olarak derin bir bilgi sahibi olmanın, yerini yavaş yavaş “derin bilgi sahibi olma potansiyeli” gibi bir şeye bıraktığını ifade eder. Draaisma (2007, 66), bu potansiyeli şu şekilde ifade etmektedir: “Kendini, kısa bir süreliğine ve durumun gerektirdiği şekilde, dışarıda kaydedilmiş bilgi içinde konumlandırma yeteneği.”

Bu düşüncesini, bir veritabanı yoluyla elektronik arama yapmanın, bu yeni derin bilgi sahibi olma durumunun zirve noktasını oluşturduğunu söyleyerek açıklamaya çalışır. Bu yolla dış bellek kültürü dediği şeyin, sadece içten dışa doğru bir geçiş anlamına gelmediğini aynı zamanda sözlü olandan yazılı olana geçiş anlamı taşıdığını da dile getirir (Draaisma, 2007, 66).

“Bir zamanlar insan hafızası en büyük bilgi taşıyıcısıydı. Büyük oranda sözlü olan Eski Yunan kültüründe, balmumu ve kil tabletler hafızaya yardımcı olan araçlar olmaktan öteye geçmemişlerdi pek. Bir kişi konuşmada söylemek istediği şeylerin çoğunu hafızasına yerleştirmek durumundaydı. Donanımlı, iyi bir hafıza, bakım ve itina isteyen profesyonel bir araçtı. Tıpkı dış belleklerimiz gibi güncellenmeli, üzerine eklemeler yapılmalı ve belirli aralıklarla sınıflandırılmalıydı: Her türlü tekniğin yer aldığı görünmez, zahmetli bir yönetim süreciydi bu. Nasıl ki biz bugün dış belleklere erişmek için teknik prosedürleri izliyorsak, Yunanlılar da belleğin oyuncaklarına erişmek için belli stratejiler, “hatırlatıcılar” kullanıyordu. Önceleri tümüyle pratik işlevlere hizmet eden bu faaliyet, zamanla bir hafıza sanatına, *ars memoriae*'ye dönüştü.” (Draaisma, 2007, 66-67).

Draaisma’nın da anlattığı şekilde ortaya çıkan bellek sanatı, hatırlama ilmini yaratmıştır. Hatırlama ilmi, belleği içi akılda tutulmak istenen “imgeler”le doldurulabilen, açık, erişilebilir bir düzene sahip hayali bir mekana dönüştüren bir yöntemle dayanıyordu. Bu yöntemi kullananlar zihinlerinde bir bina, bir ev, bir kale veya bir saray resmi canlandırıyorlardı (Draaisma, 2007, 67).

Hatırlama ilmi üzerine yazılmış bir çok kitapta, belleğe gereksiz ağırlık yaratmamak adına, zihindeki bu “mekanlar” için gerçekte var olan ve bilinen binalar seçilmesi önerilir. Böylece hatırlama ilmi, Klasik, Gotik ve Rönesans dönemlerinde mimarın aynası haline gelmiştir. “İmgeler” insanların çevrelerinde gördüğü şeylerden alındığı için, hafıza sistemleri dönemin adetleri ve maddi koşulları hakkında da bize bir fikir verebilmektedir.



Şekil 1: Hristiyan aleminin hatırlama ilminde kullandığı imgeler(Venedik, 1533)

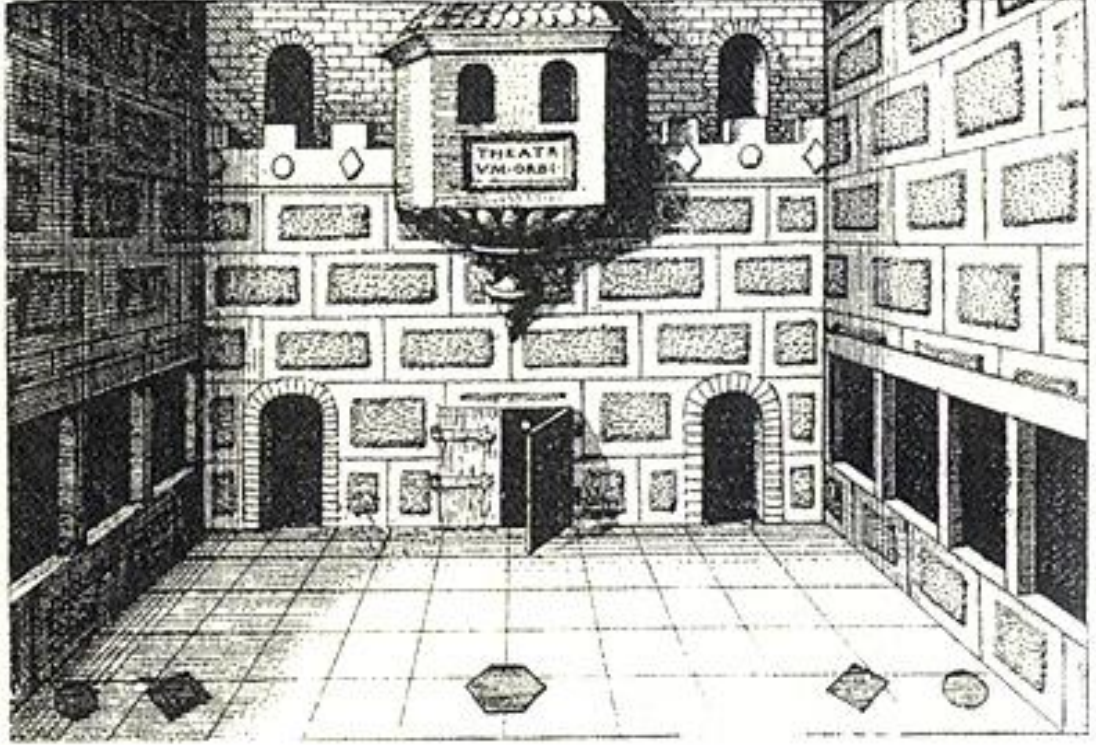
Dönemlere ya da akımlara isimleri verilirken sadece salt görsellikten yola çıkılması da ilginç bir gerçekliktir. Tıpkı Gotik, Barok, Maniyerist dönemler ile Empresyonizm gibi akımların isimlerinin bunları aşağıya çeken anlamlarında olduğu gibi. Bu tip nitelendirmelerin tüm dönemler ve akımlarda kolayca kabul edilip benimsediklerini düşündüğümüzde de akılda kalıcılığın düşünsel aktiviteden daha fazla görsel aktivite ile sağlanabildiğini görmekteyiz.

Draaisma, Bellek Metaforları'nda İngiliz Robert Fludd (1574-1637)'un Bellek Tiyatrosu'nu anlattığı bölümde şunları söylemektedir:

“Fludd'un kurgusal, uydurulmuş “yerler”in bellek yeri(loci) olarak kullanılmasına açıkça karşı olduğunu söylemektedir. Hatta Yates, Fludd'un herhangi bir tiyatroyu değil, Shakespeare'in kumpanyasının daimi üssü olan ve Shakespeare'in oyunlarının sahnelendiği Globe tiyatrosu'nu tasvir ettiğini ileri sürer.”(Draaisma, 2007, 72).

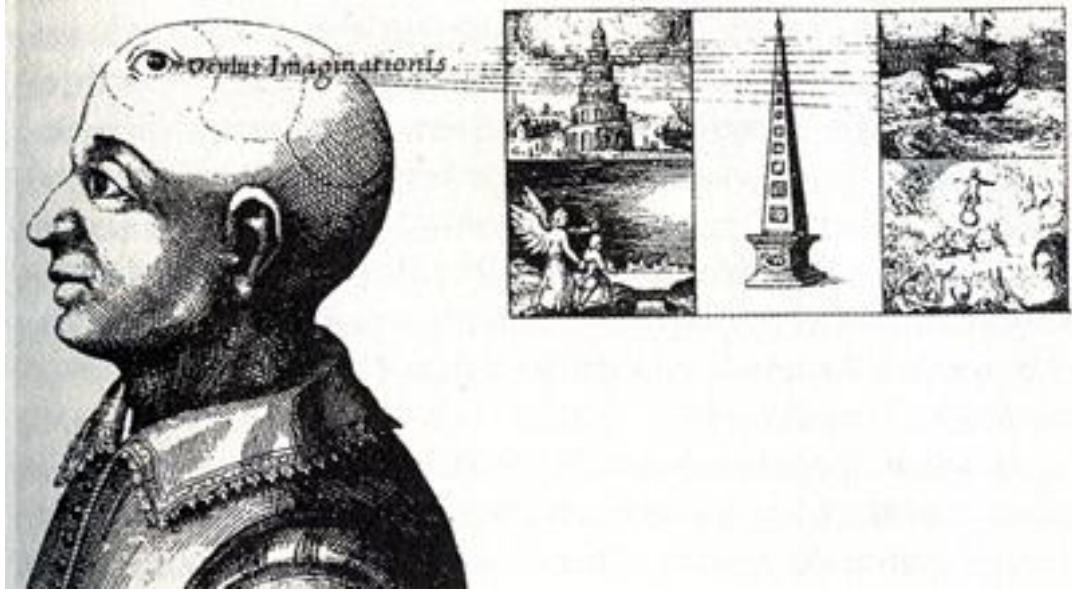
Bellek yeri olarak yaşayan mimari bir mekanın tasvir edilmiş olması bellekteki kalıcılığı anlamında da önemlidir. İlk Globe Tiyatrosu 1613'te bir yangında kül olmuş, temeli üzerinde ikinci bir tiyatro kurulmuştu. İkinci tiyatronun birincisinin aslına sadık kalınarak yapılmış bir kopyası olduğu kabul edilmektedir (Draaisma, 2007, 72). Bu tiyatroya ait hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Fakat, Fludd'un 300-400

yıl önce bu tiyatroyu resmetmiş olabileceğine dair bir ihtimal bile pek çok insanı heyecanlandırmaktadır. Draaisma, Fludd'un bellek sanatı için tiyatro mekanını seçmiş olmasının bütün hafıza sistemleri içinde ileri bir nokta olduğunu söyler.



Şekil 2: Fludd'un yapay bir bellek olarak tiyatro tasvir eden gravürü (1617-19)

Hatırlama sistemleri içinde mekanla kurulan örnekler insan hayatında önemli bir yere dikkat çekmektedir. Hermetist Robert Fludd, hatırlama sistemi içinde algı, hayal gücü ve akıldan söz eder. Bu üç unsur bellek ile doğrudan ilişkilidirler. İnsanın kendini anlama ve anlatma da mimari nesnelere duyduğu gereksinim de açıkça görülmektedir. Dolayısıyla bu yöntem hayal gücünü ve yaratıcı gücü harekete geçirebilen bir unsur olarak da göze çarpabilmektedir.



Şekil 3: Fludd'un insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı (1617-1619)

Draaisma Şekil 3'teki illüstrasyonu şu şekilde yorumlamaktadır:

“Fludd'un insan zihnini üç bölüme ayıran yaklaşımı, kitabının hatırlama ilmine ayrılmış bölümünün ilk sayfasında, beynin karıncıklarının şematik tasvirinde tekrar ortaya çıkar. Ön karıncıkta “imgelemin gözü”, beş “bellek yeri”ne bakmaktadır; ortada bir dikilitaş resmi vardır; bu Hermetizm'in(güya) Mısır kökenli olduğuna dair bir anıştırmadır belki de. Solda Babil Kulesi ve Tobias ile Melek görülüyor; sağdaki tasvirlerden birinde fırtınaya yakalanmış bir gemi, diğerinde de insanların cehenneme gidişini gösteren bir Kıyamet günü tasviri göze çarpıyor. Bu tasvir, ortaçağdan kalma bir cehennem tasviri gibi görünüyor. Fludd bu imgeleri neden seçtiğini açıklamamış, ama bunların hatırlatıcılarda olması gereken dikkat çekicilik ve akılda kalıcılık özelliklerine sahip oldukları kesin.” (Draaisma, 2007,73).

Fludd, bu illüstrasyonunda algı, hayal gücü ve akli tasvir etmiş olabilir miydi? Solda yer alan Babil Kulesi, Tobias ve Melek insanlık aleminin hayal gücünün ortaya koyduğu betimlemelerdir. Pieter Brueghel'in 1563'te resimlediği Babil kulesini, içinde sayısız ayrıntıyı barındıran, insan aktivitelerinin sürdürüldüğü, yaşayan bir yapı olarak betimlediğini görmekteyiz. Sağda fırtınaya yakalanmış bir gemi ve cehennem tasviri yer almaktadır. İkisi de bir felaketi anlatıyor ama birinin suyun içinde diğerinin de ateşin içinde gerçekleşiyor olması, ölüme yakın soğuk bir çaresizlik ile ölüm sonrası yaşanan sıcak bir çaresizliği anlatıyor gibi algılanmaktadır. Bu iki tezat duygunun bir arada gösterilmesi belki de o duygu ne ise daha dramatik anlatmak için bu şekilde tasvir edilmiş olabilir. Fakat bu tasvirlerde dikkat çeken diğer bir nokta da solda ve sağda yer alan figürlerin üst kısımların dünyevi, altlarında yer alan resimlerin de ruhani dünyaya ait olduklarının gözlemlenmesidir. Ortada yer alan dikilitaş ise Mısır medeniyetinin sembollerinden biri olması dolayısıyla akli temsil etmiş olabileceği şeklinde yorumlanabilir.



a



b

Şekil 4: Pieter Bruegel'in Babil Kuleleri (1563)

a. Pieter Bruegel'in Tuval üzerine yağlı boya, 114x155 cm, **Kunsthistorisches Viyana Müzesi**,
b. Tuval üzerine yağlı boya 60x74,5 cm, **Boymans-van Beuningen Müzesi**, Rotterdam.

Bruegel'in Babil kuleleri, tasarımları ile inşa edilmiş birer dağ gibidir. Bu kule, dini kitaptaki olayı anlatmak için resmedilenlerden çok daha fazla şey anlatır. Piramitler gibi sadece boyutları ve geometrileri ile nitelendirilebilecek insansızlaştırılmış bir yapı da değildir. Dinin temsili olan bir anıttan çok öte yaşayan karmaşık bir yapıdır. Ve insan belleğinin sonsuzluğunun eseridir.

Bellek, ilgilenilen konularda arka planda çalışıp, bilgileri, ihtiyaç duyulan anlarda akıllara düşüren ikinci ama daha derin bir benlik gibidir. Bu konuda, Prof. Dr. Sirel Karakaş, Uz. Psk. Metehan Irak ve Uz. Psk. Belma Bekçi'nin hazırladıkları "Sağlıklı İnsanda Bilgi İşleme Süreçleri: Biliş ve Üst-Biliş" isimli çalışmalarında insan zihninin işleyişi ile ilgili dikkat çektikleri üç şey önemlidir:

- Algılayan ben
- Algıladığını algıyan ben (farkında olan)
- Algıladığını algıladığını algılayan ben (sürecin farkında olan)

Bunu sezgi adamı, büyük düşünür Yunus Emre çok yalın bir şekilde ve de ne güzel ifade etmiş: "*Bir ben var bende benden içeri.*" (Karakaş ve diğ., 2003, 48).

2.1 Sanat Yapıtı

Kant'a göre deha, “ruh halimizde belirli bir temsil biçimine bağlı olarak ifade edilemez biçimde ortaya çıkan şeyi ifade etmeyi ve bunu evrensel olarak iletişim kurabilir kılmayı” sağlayabilen şeydir (Lenoir, 2005, 29). Lenoir (2005, 29), Kant'ın deha tanımı gibi sanatı da benzer bir ifade ile açıklayabileceğimizden söz eder. Sanat, nesnelere yönelttiğimiz bakış değil, herkese dünya hakkında belirli bir bakış biçimi ileten bir nesnenin üretilmesidir. Bu nesnelere, doğanın bozucu etkilerinden neredeyse hiç etkilenmezler, çünkü canlı varlıkların kullanımına sunulmamıştır. Bu yüzden, kalıcılığı, tüm nesnelere var olabilmek için gerek duyduğu kalıcılığın çok üzerindedir ve yüzyıllar içinde sürekli bir yaşama kavuşur (Lenoir, 2005, 115).

Sanat yapıtı, Heidegger'in “Sanat Yapıtının Kökeni”nin de söz ettiği nesne ile şeyler arasındaki ilişkiyi akla getirir. “Şeyler” nesnellik öncesi düşünceye aittir: kendilerine hiçbir kullanım amacı saptanmadığı halde, birbirleriyle ilişki halinde varlıklarını sürdürmektedirler. Sanat yapıtının ortaya koyduğu olay da budur (Lenoir, 2005, 30).

“Yapıt, kendisinden önce varolan bir düzenin içinde yer alır ve onu bütünler:” Bir kayanın üzerinde ayakta duran tapınak, yapıt olarak belirli bir dünyanın kapısını açar, onu yeryüzüne yerleştirir ve bu dünya, üzerinde insanların doğduğu toprakta ancak o zaman bir varlık kazanır. Çünkü insanlar ve hayvanlar, bitkiler ve şeyler hiçbir zaman veri olarak değişmez nesnelere biçiminde ele alınıp bu özelliklerle tanınmış, ardından da rastlantısal olarak, günün birinde öteki nesnelere eklenerek bize bir tapınak, uygun bir dekor sağladıkları düşünülmemiştir” (“Sanat Yapıtının Kökeni”, ...Yollar İçinde, Heidegger, s.44-45). Dünya kendini, her türlü ilişkinin nesnellik öncesi koşulu olduğu ölçüde bakışımıza sunmamaktadır. Heidegger bu durumdan çifte sonuç çıkarır; sanat yapıtı bir nesne olmadığı gibi, bize kendini nesne olarak da sunmaz: Van Gogh'un temsil ettiği ayakkabı çifti bir nesnenin imgesi değildir, çünkü yapıtın bize kesin olarak gösterdiği, nesnellüğün şeylerin özünde yer almadığı olgusudur.” (Lenoir, 2005, 31).

Sanat yapıtının kendisinden önce var olan bir düzenin içinde yer aldığını ve onu bütünlediği kabul edilirse bu bütünleşmeden farklı dünyalar kurulabileceği de algılanabilir. Sanat yapıtı aracılığıyla kurduğumuz dünyalar, bulduğumuz cevaplar bize başka yeni sorular olarak gelebilecektir. Heidegger'in de dediği gibi “Hakiki bir soru bulunmuş bir yanıtla ortadan kalkmaz.” Sürekli aklı kurcular, ama dile gelmez. (Akın, 2005, 68)

Bu algılar ışığında sanat yapıtının özünde bir hareket olduğunu söyleyebiliriz, yapıttan doğan şeyleri hareketin başladığı yer olarak düşünebiliriz. Bu hareketlilik belki de

hiç bitmeyen bir sürece işaret edebilecektir. Söz konusu süreç ile ilgili Heidegger'in bir cümlesini daha hatırlamamız yerinde olabilir: “İnsan inşa ettiğinde barınır.”

Heidegger'in sanat yapıtı hakkında dile getirdiği şeylerin, mimarları esinlendirici düşünsel müdahalelerin gelişmesine yardımcı olduğunu söyleyen Hasan Ünal Nalbantoğlu, mimari yapı ile ilgili de şunları ifade etmektedir:

“Modern çağda herhangi bir mimari yapıyı salt bir nesne, alınır satılır bir meta olmasının ötesinde, yeryüzünü mesken edinmek zorundaki insanın bir “dünya” kurması, yani konuşmaya dönüşen dilin ürettiği anlam bağlamlarından biri gibi de düşünebileceğimizi söyler. Bu salt bir felsefi ilgi olarak kalamaz; o yapının ve yapının ortaya çıkmasında payı olan “mimar” ve diğer “eyleyiciler”in bir dönemdeki tarihsel-toplumsal pratiklerin belirlediği varoluşsal bileşkenin örnekleri olarak da görülmesine yol açar. Daha somut konuşulduğunda, bunun mimarın hem ekonomik bağlamdaki konumu hem de siyasi iktidar ile güç ilişkisiyle de yakında ilgili, hatta içiçe olduğu sanırım hemen farkedilecektir.”(Nalbantoğlu, [06.03.2007]).

Nalbantoğlu, sanat'ın yapıda somutlaşan sessiz bir dil olduğunu söyler. Fakat bugün, bu duyguları barındırabilen hassasiyette ne kadar yapı yapılabildiği mimari için de ayrı bir tartışma konusudur. Her mimarın işi için sanat yapıtıdır diyemeyeceğimiz gibi her sanatçı işi içinde aynı şeyi söyleyemeyiz. Sanat yapıtıdan beklenenler her dönemde farklılıklar gösterebilmiştir. Örneğin: Nancy Atakan, Arayışlar adlı kitabının giriş kısmında, 1975 öncesi sanatçıların her birinin kendi başlarına varlık göstermelerine rağmen 1980'lerin genç kuşak sanatçıların bu dönemi bir bütün olarak algılama eğiliminde olduklarını ve bu bakış ile dönemin sanatçıların gerçekleştirdikleri yapıtların hedeflerini şöyle sıralamaktadır (Atakan, 1998, 11-12):

- güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak
- sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak
- algılama sınırlarını sorgulamak
- imge ve dil arasındaki ilişkileri irdelemek
- sanat kavramını estetikten ayırmak
- süreç/ürün ilişkisini sorgulamak
- galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak
- sanat yapıtını, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak

Atakan'ın “Arayışlar” isimli kitabında yer verdiği sanatçı olan Weiner, New York'ta Seth Seiglaub'un düzenlediği “5-31 Ocak 1969” tarihli sergisinde gelecekteki çalışmalarının temelini oluşturan şu satırları yazmıştır:

1. Sanatçı yapıtını inşa edebilir.
2. Yapıt imal edilebilir.
3. Yapıt, inşa edilmek zorunda değildir.

Atakan (1998, 49), bu maddelerin her birinin sanatçının niyeti doğrultusunda eşit ve tutarlı olduğundan, kararın algılama işlemi sırasında alıcıya bağlı olduğu ifade eder. Sanat yapıtı, fiziki olarak inşa edilse de edilmese de sonuçta kurgulandığı yerde gerçekleşecek bir inşa sürecine niyetli ya da niyetsiz olarak imkan verebilmektedir. İMÇ 5533'te gerçekleştirilen işler, burada anlatılanlara yakın durmaktadır.

2.2 Kimlik, Kültür ve Kent

Nora'nın, Hafıza Mekanları'nda yer verdiği kimlik ile ilgili tespiti şöyledir:

“Kimlik, hafıza, ortak malvarlığı: Çağdaş bilincin üç anahtar sözcüğü, yeni Kültür kıtasının üç yüzü. Birbirlerini çağıran, birbirlerini destekleyen çok sayıda anlamla yüklü, birbirine yakın, son derece düz anlamlı üç sözcük. Kimlik kendi kendini seçen bir tekillığe, kendi sorumluluğunu alan bir özgüllüğe, kendi kendini tanıyan bir sürekliliğe, kendini onaylayan bir benlik dayanışmasına bir gönderme yapar. Hafıza aynı zamanda anılar, gelenekler, alışkanlıklar, adetler, görenekler demektir ve bilinçten yarı bilinçsizliğe kadar uzanan alanı kapsar. Ortak malvarlığı da miras yoluyla edinilen mal anlamından çıkıp sizi oluşturan mal anlamında kavuştu. Döngüsel hale gelen, neredeyse eş anlamlı üç sözcük; yakınlıkları tam da “kimlik” dışında başka bir sözcükle karşılamanın olanaksız olduğu şeye yeni bir içsel tasarım, başka bir işleyiş biçimi kazandırır.” (Nora, 2006, 257).

Nora'nın burada dile getirdiği kimlik ile eş anlamlı hale gelen hafıza ve ortak malvarlığı sözcükleri, bu bölüm başlığında kimlik ile birlikte yer verilen kültür ve kent sözcükleri için de ifade edilebilir. Hafızanın kültürü kapsadığı, ortak malvarlığının da kent olarak algılandığı akla gelebilmektedir.

Kimlik, yaşamın kendisinden doğan ve devinimi olan bir şeydir. Kimlik oluşumu, genellikle bir fark yaratma ve karşıtlıklar kurma sayesinde gerçekleşmektedir (Bilgin, Göregenli, 1996, 49). Kimliklerimizin başlıca belirleyicisi kültür, kimlik ile kültürün iç içe geçtiği yer de kenttir. Kimliği kültürden bağımsız açıklayamadığımız gibi kültürü de kimlikten ayrı düşünememekteyiz.

Kimlik, kültür ve kent ilişkisi çok basit bir örnek ile şu şekilde anlatılabilir; kent'i bir apartman, kültür'ü bu apartmanın farklı tipteki dairelerine benzetecek olursak kimlik de bu dairelerde yaşayan insanların her biridir denebilir. Bu üç unsurun bir yapı ile örnek gösterilmiş olması elbette tesadüf değildir. Çünkü kent denilen olgunun dahi kurulu bir düzen içinde yapılandırılması söz konusudur.

Tomlinson (2004, 33), kültürün insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla anlam inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzeni olarak görülebileceğini söyler. Kültür tanımını çok geniş anlamı ile şöyle açıklar:

“Eğer ekonomik alandan bahsediyorsak, o zaman insanların malları nasıl ürettikleri, değişime soktukları ve tükettiklerinden; siyasi alan üzerine tartışıyorsak, iktidarın toplumlarda hangi pratiklerle yoğunlaştığı, yayıldığı ve kullanıldığından; kültürden bahsediyorsak insanların, hem bireysel hem de kolektif olarak, birbirleriyle iletişim kurarak yaşamlarını nasıl anlamlı kıldıklarından bahsediyoruz demektir.” (Tomlinson, 2004, 33).

Bu açıklamada kültürü etkileyen iç içe geçmiş pek çok karmaşık pratiğin varlığından söz edilmektedir. Kültürel, siyasi ve ekonomik pratiklerden oluşan kültür, hayata anlam kazandırmaya yönelik bir çaba olarak görülmektedir.

Kültürden söz ederken, bu tez kapsamında örnek gösterilen İMC'nin bugün geldiği durumu göz önünde bulundurduğumuzda, çoğulculuk kavramını da düşünmek yerinde olacaktır.

İlhan Tekeli, günümüzde çoğulculuk kavramının daha çok kültürel boyutu ile gündeme geldiğini söylemekte ve kültürel çoğulculuk taleplerinin, haklılıklarını kimlik sorunu üzerinden kurmakta olduklarını vurgulamaktadır (Tekeli, 1996, 19).

Tekeli (1996, 19), Kültürel çoğulculuğun pratikte yaşama nasıl geçirilebileceği konusunda sorun ve ayrılıklar doğduğunu ifade eder. Bu sebeple kültürlerin ve kimliklerin yeniden üretilmesinde iki yaklaşıma dikkat çeker. Birinci model izolasyonist yaklaşımı, ikinci model ise etkileşimli yaklaşımı öngörmektedir (Tekeli, 1996, 20). Tekeli bu modelleri şöyle açıklar:

“Bu iki modelden birincisi, yani izolasyonist model içinde kültürel çoğulculuğu uygulayan bir toplum düşündüğümüzde, bu toplumda birbirinden kopuk kültürlerin hiçbir etkileşim olmadan yan yana yaşaması öngörülmektedir. Böyle bir modelin ortaya çıkışı, kimliğin ancak geçmişteki kültürlerin aynen yeniden üretilmesi halinde korunacağına inanılmasından doğmaktadır. Bu düşünce bazı tutarsızlıklara sahiptir. Örneğin Kürt, Zaza ya da Laz etnik kimliğine sahip bir köylü, kültürel kimliğini koruyacağım diye kentte köylü olarak yaşayamaz. Köylü kimliğini değiştirmek, kendi etnik kimliğini kentli koşullarda yeniden üretmek durumundadır. Etkilenirsem kimliğim yok olur diye kaygı içinde olan gruplar, kendilerini çağdışı olmaya mahkum etmiş olurlar. Bu birbiriyle etkileşmeden yan yana duran grupların bir toplum olduğunu iddia etmek zordur. Bu halde kolayca çözülmeye hazır bir mozaikten söz edilebilir. Toplumdaki değişik gruplar arasında empatik anlayış gelişmez, izolasyonist model kendisini korumak için diğer grupları dışlayıcı bir biçimde ötekileştirir (Tekeli, 1996, 20-21).

Oysa etkileşim içinde değişik grupların kimliklerini yeniden üretmesini öngören çoğulculuk anlayışı, birinci modele göre çok daha olumlu özelliklere sahiptir. Toplumun yaşam deneyini zenginleştirip yaratıcı potansiyelini geliştirdiği gibi, farklılığı üretirken empatik anlayışı ve toplumun bütünlüğünün korunmasını da yeniden üretebilir. Bu başkalarını sevmemek, dışlamak üzerine kurulmamış bir çoğulculuktur. Farklılıkları dışlama gerekçesi olarak görmemekte, toplumsal yaşamın normal bir olgusu olarak görmektedir. Bu, çatışma ve parçalanma potansiyeli taşımayan bir toplumsal yapı ortaya çıkarır.” (Tekeli, 1996, 21).

Tekeli'nin modellerini karşılaştırdığımızda etkileşimli yaklaşıma yönelik bir çoğulculuğun savunulması ve desteklenmesi gerekliliği anlaşılmaktadır. Bu yaklaşımın, yaşadığımız kent hayatı içindeki yeri ve öneminin kavranıp kentli tarafından işlenebilmesi de kent kültürü açısından önem taşımaktadır.

Ortak-yaşamsallığa uygun bir kent kültürünün oluşumu Tekeli'nin etkileşimli yaklaşım modeline uygun bir katılımı gerçekleştirilebilir. Katılım, insanların bireyler veya gruplar olarak, kentlerinin bütününe kendilerine ait hissetmeleri halinde bir anlam taşır (Bilgin, Göregenli, 1996, 59). Kentte yaşayan her birey veya grubun kendi öz kimliklerine kapanmaları yerine bu kimlikleri sayesinde kenti zenginleştirmeye, kamusal alana açılmaya, kente bir kimlik kazandırma çabası içerisine girmeleri beklenmektedir. Bu çaba yaşanan mekanlar ve çevre ile kurulan ilişkiler sayesinde gerçekleşecektir. Bu ilişkiler ise ancak kişi kendi kimliğini oluşturduktan sonra yaşamaya başlamaktadır.

“İnsan-çevre etkileşimine ilişkin gözlem ve çalışmalar, insanın yaşadığı mekanları kişiselleştirme ve kendileme (appropriation) eğiliminde olduğu konusunda birleşmektedirler. Genel bir deyişle insanın bir yere ve bunun ötesinde de bir ‘yer kimliği’ne (place identity) ya da ‘burası’ noktasına ihtiyacı vardır. Kendileme, yersel kimliğin oluşturulmasıyla gerçekleşir. ‘Burası’ başka yere karşıt olarak vardır.” (Bilgin, Göregenli, 1996, 49).

Kendileme çabası içerisinde olan kentli kimliği, yumuşak, kaygan ve açık, kısacası plastik bir kimliktir. Kendi kimliğinize göre biçimlediğiniz kent, size karşı gösterdiği dirençle de sizi biçimleyebilir. Bir yanda kafanızda yarattığınız kimliğe, oynadığımız role göre kentinizi yeniden kurarken, kent de sizi biçimleyecektir usulca (Işık, 1993, 28).

“Kent yaşayan herkesin kendini marjinal hissettiği tek yerdir belki de. Kentlilerin tüm yapabilecekleri sadece ve sadece kentin küçücük, üstelik de ellerinden hemen kayıverebilecek bir parçasına tutunmaktır. Bunun içindir ki kentte yaşamak tam anlamıyla sanattır. Kent gerçekle düşün, kabusla mitin, yalanla doğrunun, iyiyle kötünün, güzelle çirkinin, yanlısamayla gerçeğin içiçe geçtiği bir labirenttir. Hem özgürlüğün hem de acımasız baskıların mekanıdır kent.” (Işık, 1993, 29).

Burada anlatılmaya çalışılanların çoğu kentte yaşamak üzerine geliştirilmiş fikirlerden oluşmaktadır. Kentte yaşamamanın ne olduğu ve kentte daha iyi nasıl yaşanabileceğine dair ipuçlarını da içinde barındırmaktadır. Kentli olmak demek, sadece kentte yaşamak demek değil, kent kültürünü de bilmek ve uygulayabilmektir.

2.3 Tarihsellik ve Tarihsel(cilik)

Tarihsellik ve Tarihsel(cilik)'ten söz etmeden önce tarihin ne demek olduğu ile ilgili Nora'nın tanımına göz atmanın burada anlatılacak oluşumların kökü ve esas kaynağa dikkat çekmek anlamında yerinde olacağı düşünülmektedir.

“İlk akla gelen anlamıyla tarih; bu anlam temel olarak ulusu ifade eder, ve ulus da bu kavramla ifadesini bulur; işte bu tarih okulda ve zaman içinde bizim kolektif hafızamızın çerçevesi ve kalıbı haline gelmiştir. Bizzat bilimsel tarih, ulusu kuramlaştıran tarih haliyle bu hafıza geleneğinin düzeltilmesi ve zenginleştirilmesinden ibaretti; ancak ne kadar “eleştirel” olmaya çalışsa da, bunun ancak derinleşmesini temsil eder. Nihai amacı soyzinciri yoluyla kimlik tanımından ibaretti. İşte bu anlamda tarih ve hafıza aynı şeydi: Tarih doğrulanmış bir hafızaydı.” (Nora, 2006, 245).

Mimarlık tarihçisi Tanyeli, “tarihsellik, zamanın nesnelere kattığı özel bir nitelikten, “aura”dan başka bir şey değildir” diyor (Tanyeli, 2007, 129). Tanyeli ayrıca, binaların tarihselleşince, mimarlık-dışı bir değeri ve mesajı taşıyor hale gelmediklerini, bu özel ‘aura’yı edindiklerini söylemektedir. Bir yapının tarihsellik değeri bize o yapının özgünlük değeri hakkında da bilgi vermektedir.

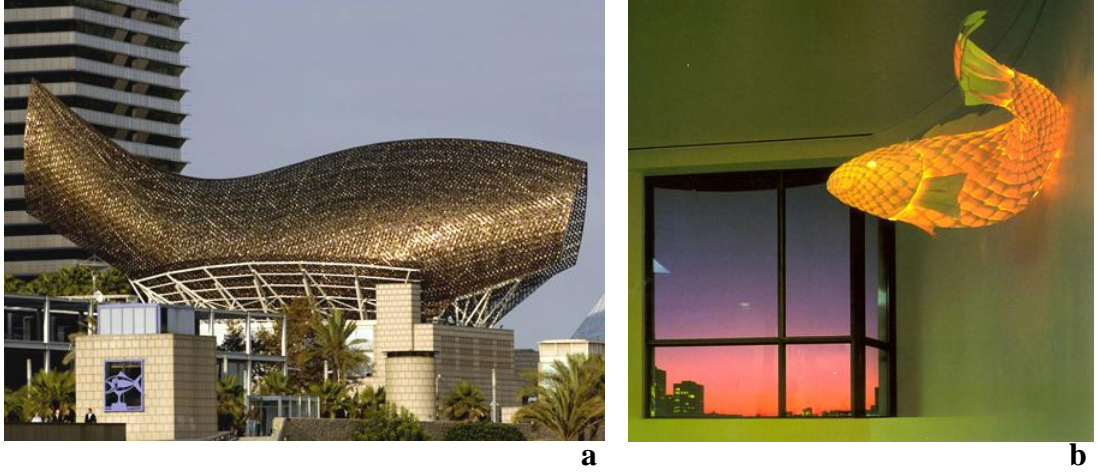
Tarihsellik kavramı, yapının ilk yapıldığı zamandan günümüze gelinceye kadar özgünlüğü bozulmadan geçirdiği zamandır. Farklı bir söylemle yapının eskilik değeridir. Mimarlık tarihçisi Moravanszky, bir yapının eskilik değeri ile ilgili şunları söyler:

“Eskilik değeri (Tarihselcilik'in yarattığı “üslup yedekleri”nden farklı olarak) özgün olanın niteliğidir, izlerini üzerinde biriktirme ya da yüzeydeki bozulmalar şeklinde gösteren tarihsel sürecin, yapının niteliğinin gözlemlendiği şekilde taşlaşmasıdır. Bu izlerin direkt olarak algılanması, ulusal benlik ya da tarihi değerlilik gibi ikincil etmenlerden henüz bağımsızdır.” (Moravanszky, 2001, 92).

Mimaride somut bir değer olarak ilk akla gelen tarihsellik yapının eskilik değeridir. Örneğin Ayasofya ve Kariye Müzeleri. Fakat tarihsellik, somut anlamından bağımsız başka anlamlarda da kullanılmaktadır.

20. Yüzyıl mimarlığında tarihsellik, pek çok konunun tartışılmasında başroldeki kavramlardan biri olmuştur. Modernizm bile karşı-tarihselci bir tavır olarak anlatılabilmektedir. Dekonstrüktivist mimarlar ise tarihsellik kavramını modernlik üzerinden farklı şekillerde anlatmaya çalışmaktadırlar. Frank O. Gehry'nin eskiye özlem duyularak yapılan mimarlığa dair söyledikleri ve uyguladıkları ilginçtir:

“Çalışmalarım da balık formunu ilk kez, meslektaşlarımın Neoklasik işler yapmalarına kızdığım için, simge olarak kullandım. Bu kadar ilerledikten sonra, zamanımızın hiçbir sorunuyla ilgisi olmayan Grek tapınaklarını kopyalayarak geri gitmemize çok kızıyordum. Ve “madem ki bu kadar geriledik, neden daha da geri gitmeyelim? Balık, insandan bir milyon yıl, hatta daha da yaşlı” diye düşündüm. Balıklar çizmeye başladım ve bu çizimler zamanla hayat kazandılar. Balığa benzer heykel-lambalar yaptım. Walker Art Institute ve İtalya'dan daha büyük heykeller yapmak için davet aldım. Balık formunda benim her zaman ilgimi çekmiş bir tür hareket buldum; bir tür mimari hareket, donmuş hareket düşüncesi.” (Frank Gehry, 2000, 49-50).



Şekil 5: a. Frank Gehry'nin Balık Heykeli. 1992. Barcelona.
b. Frank Gehry'nin Balık şeklinde tasarladığı lambanın duvara yerleştirilmiş gece görüntüsü. Minnesota.

Gehry, tarihselciliğe tepkisini 'Balık' formu ile anlatmaya çalışırken yaptığı hareket tamamen modernist düşünce üzerine kuruludur. Geçmişten kopya edilen bir düşünceye yine geçmişten aldığı ilhamla ama tamamen yeni bir fikir ve de form ile meydan okumaktadır. Balık formu ile kurduğu donmuş hareket düşüncesi ise kendi zamanının mimarlığına sessiz ama güçlü bir çılgılık gibidir. Döneminin farklı mimarları tarafından tarihselci yaklaşımlarla yapılan eserlerin çağı geriye götürdüğünü anlatmaya çalışmaktadır. Bu hareketi aynı zamanda tarihselci postmodern düşünceye de tepkidir.



a

b

Şekil 6: a. Frank Gehry tasarımı Dancing House ya da Fred & Ginger. 1992-1996. Prag, Çek Cumhuriyeti.

b. Dansçı Hollywood Sanatçıları Fred Astaire ve Ginger Rogers. 1935.

Gehry'nin tasarımlarını yaparken esinlendikleri, bazen bir tepki olarak zekice ortaya konan balık formu, bazen rönesans klasik resim sanatından örnekler olabilmektedir. Bazen de bambaşka ama akılda kalıcılığı ile çok etkileyici bir bellek örneği olan Hollywood sinemasını ilham kaynağı olarak aldığını dile getirmektedir. Prag'da inşa edilen yapı Gehry'nin, Çek mimar Vlado Milunic ile uyguladığı bir tasarımıdır. Gehry, bu yapıyı Hollywood sinemasının iki dansçı oyuncusunun danslarından esinlenerek tasarladığını anlatır. Yapının tasarımındaki esin kaynağını açıklaması ile mimari yapının belleklerimizdeki yerini daha da güçlü kılmaktadır.

Bir yapı için gerçekleştirilecek tasarım sürecinde, geçmişten şimdiki zamana değin hafızalarımızda yer alan pek çok şeyin bazen bir resmin, bazen bir fotoğrafın, bazen de bir filmin tasarımlarımızdaki etkilerini, belleğimizin bize oynadığı oyunlar olarak ifade edebiliriz. Tasarımcıların kendi içsellikleri ile ortaya çıkardıkları ürünlerin pek çoğunda bu yaklaşımlar görülmektedir. İlham olarak alınan şeyler, çoğu zaman yaşanmış tarihselliklerdir. Bellek, tasarım için en zengin kaynaktır ve ortaya çıkardığı ürünlerde kendini tekrarlamama yeteneğine ya da bilincine sahip bir mekanizmadır.

Gehry gibi Dekonstrüktivist olarak bilinen ve 20. Yüzyıl modernist mimarlarından Zaha Hadid'in Modernite ve tarihselci bakış açısına çok kısaca değindiği aşağıdaki satırlar günümüz Türkiye'si için de önem taşımaktadır:

“Geçenlerde Bauhaus'a gittim ve 1920'lerde inşa edilmiş bu yapıyı görmek şaşırtıcıydı -hala öylesine taze ve öylesine saydam ki... O halde amaç bu geleneği -bunu bir Modernite geleneği olarak alabilirsiniz- nasıl daha ileriye götürebileceğiniz, onu bir kültürel koşul olarak nasıl ele alıp, ileriye gidebileceğinizdir. Çünkü, bu gelenek için politik nedenlerle 30'larda Avrupa ve Rusya'da ve İngiltere'de de 60'lı yıllarda pek çok kişi öldü. Tarihselciler eskiden çoğunlukla diktatörlük koşullarıyla bağlantılı bir politik üslubu sunmaları gerektiğini düşünüyorlardı. Mimarlık böyle bir üslubun temsilcisi olamaz. Modernite de olamaz. Dolayısıyla kahramanlık dönemlerine gönderme yaptığı savıyla tarihselci imgeler kullandılar. Tarihe bakarsanız bu daima kültürel bunalım devirlerinde ortaya çıkar. Yaşamı anlamakta bir engeldir. Ne zaman bir boşluk oluşsa insanlar daima dini ya da mimari köktencilığe geri dönerler.” (Zaha Hadid, 2000, 56).

İnsanlık var olduğu sürece tarih ile hesaplaşmamız hiç bitmeyecek fakat mimaride gerçekleşen bu tarihsellik kopya yöntemi ile değil, çok daha akılcı ve sezgisel bir yöntemle de gerçekleşebilecektir. Bu yaklaşıma iyi bir örnek tarihsellik ile bağımlı şiirsel modernist bir yaklaşımla kurabilmiş Daniel Libeskind'in 1997 yılında açılan Berlin'deki Yahudi Soykırımı Müzesi'dir. Bu yapı son yıllarda kentin mimari dokusuna yapılmış en görkemli katkılardan biridir ve birçokları tarafından politik ve kültürel bir ifade aracı olduğu kadar bir sanat yapıtı olarak da yorumlanmaktadır. Yapı, kent merkezinde Postmader ve Mehring meydanları arasında, İkinci Dünya Savaşı bombardımanlarından kurtulmuş bir 18. yüzyıl Philipp Gerlach binasına ek olarak tasarlanmıştır (Daniel Libeskind, 2001, 43).

Müze, bellek ile doğrudan veya dolaylı olarak kurduğu ilişkilerle bireyleri geçmiş ile bugün arasında dramatik bir seyahate çıkarır. Bu müze yapısı her ne kadar geçmişteki insanlar tarafından yaşanmış acı olayları anlatsa da özellikle Berlin'deki yahudiler ve müzeyi ziyaret edenlerin tarih fikrinden sorumlu olduklarını hissetmelerine sebep olmaktadır. Atalay Franck, bu müze binasından yola çıkarak bellek ve tarih ile ilgili şunları ifade etmektedir:

“Bellek” ve “tarih” (özellikle Berlin'deki Yahudiler'in tarihi) konularının incelenmesi, doğal olarak, müze bina tipinin işlevsel ve semiolojik niteliklerinin araştırılmasıyla da yakından ilintilidir. Yahudi Müzesi'nin kolay örgütlenemez oluşu kasıtlıdır; nitekim tarih de kolay değildir. Mimarlık, tarihin sonunun gelmediğini göstermek durumunda.”(Daniel Libeskind, 2001, 43).

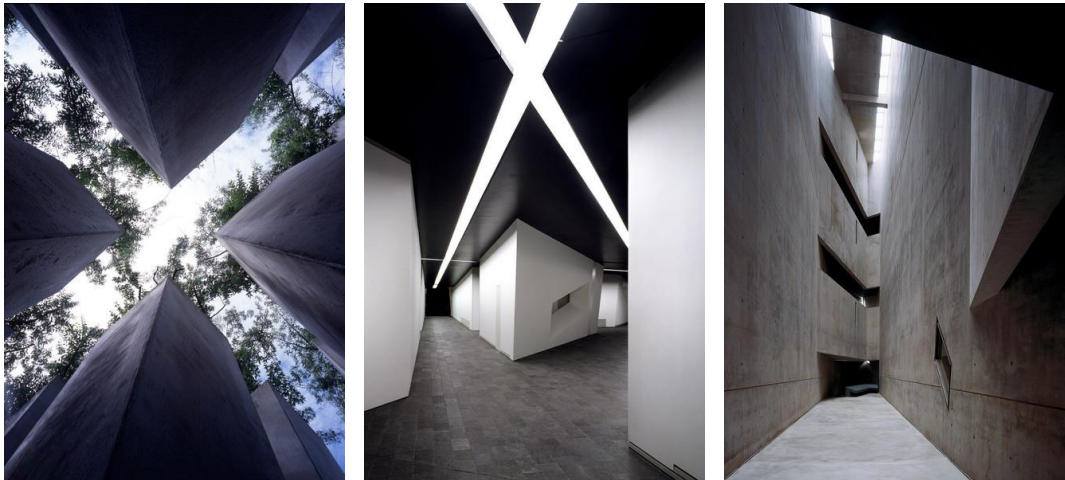
Bu yapıdaki tarihsellik, yaşanmış olaylar ile kurulan ilişkide kendini göstermektedir. Yaşanmışlıkların hatırlanması ve anlatılabilmesi yapı sayesinde gerçekleşecektir. Libeskind, tasarladığı bu proje de belki kendisinin de musevi olmasının getirdiği hassasiyetle geçmişte yaşanmış duyguları etkileyici bir şekilde ele alabilmiştir.



**Şekil 7: Daniel Libeskind'in Yahudi Soykırımı Müzesi. 1997. Berlin.
(Solda görünen metal kaplamalı yapı)**

Daniel Libeskind, <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>, [01.05.2008].

2005 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen Arkimeet konferansının konuğu Daniel Libeskind, bu müzeyi anlatırken yapı içinde gerçekleştirdiği çıkmaz sokaklarla ve dar açılarla insanların başına gelen felaketten kaçamayışları ve köşeye sıkışmışlığı, sütunlar üzerinde tersine bahçe tasarımıyla Nazi döneminin bir uçurumu temsil ettiğini, müze içinde yarattığı boş mekanlar ile bir an için ziyaretçilerin kendileri ile karşı karşıya kalmalarını sağlamaya çalıştıklarını anlatmıştır.



Şekil 8: Yahudi Soykırımı Müzesi mekanlarından fotoğraflar. 1997. Berlin.

Libeskind'in mimarisi, Nazi döneminde gerçekleştirilmiş bu insanlık dışı olayı anlatan hikayesi ile anıtsal bir yönü de kendi bünyesinde barındırmaktadır. İnsanlar, müzeyi ziyaret etmeseler dahi yapı konumlandırıldığı yerde tasarımı ile de çok şey anlatabilmektedir. Artık kendisi tek başına etkileyici bir anıttır.

Buraya kadar anlatılanlardan edindiklerimiz ile mimaride tarihsel olanın bellekteki yerini üç kategoride toplayabiliriz:

1. Kendi çağının koşullarının gerektirdiği şekilde inşa edilen yapıların, doğal süreç içinde orjinalliği bozulmadan şimdiki zamana gelebilmesi.
2. Kaynağını ya da ilhamını tarihten alan fakat çağının eseri olarak özgün olarak gerçekleştirilen modernist yaklaşımlar.
3. Tarihten alınan formların mimaride aynen kullanılması ile gerçekleşen tarihselci ve postmodernist yaklaşımlar.

İlk kategorideki söyleme Ayasofya, ikinci kategoriye ise Libeskind'in Soykırım müzesi örnek gösterilebilir. Ayrıca bu tez kapsamındaki konunun daha iyi açıklanabilmesine yardımcı olacak İMÇ de ikinci kategori kapsamına girmektedir.

Son kategoride yer alan söylem, geçmişte yaşanıp kapanmış bir dönemin ürettiği formların, yapılarının örneğin antik sütunların ve benzerinin günümüz teknolojileri kullanılarak aynen yapılmak istenmesi gibi bir tezahürdür. Günümüzün tasarım anlayışı ile ilgisi olmayan bu tarihselci yaklaşımlar, bazı zamanlarda ideolojik problemlerin nedeni ve çağının ilkel temsili gibi algılanabilmektedirler. Bu tür yaklaşımlar, bu deneyimleri yaşamış olan ileri teknolojiye sahip medeniyetlerde pek değer görmemektedir.

Tarihsellik kavramı sanat yönünden düşünüldüğünde, sanat yapıtının var olabilmek için talep edilmek durumunda olduğu görülebilmektedir. Bu durum ise sanat yapıtını kaçınılmaz biçimde çağının 'kendiliğinden' bir ürünü kılmaya iter. Ona var olduğu çağın gerçekleriyle tutarlı, özgün bir nitelik kazandırır. Tanyeli, sanat yapıtının bu 'özgünlük' niteliği sayesinde tarihsellik içermediğini dile getirir (Batur, 1999, 65). Çünkü sanat yapıtının deneyimleyici ile kurduğu ilişki her çağda yaşanabilmektedir. Ayrıca sanat yapıtı, doğanın bozucu etkilerinden neredeyse hiç etkilenmez, çünkü canlı varlıkların kullanımına sunulmamıştır. Bu yüzden, kalıcılığı, tüm nesnelerin var olabilmek için gerek duyduğu kalıcılığın çok üzerindedir ve yüzyıllar içinde sürekli bir yaşama kavuşur (Lenoir, 2005, 115).

Sanat yapıtı maneviyata hizmet ettiği için her dönemde öznesine söyleyebilecek yeni bir sözü veya sorusu olacaktır. Elbette yapıldığı dönemle ve üreticisi ile anılırlar ama bu sonucu yani ürünün yaptığı işi değiştirmeyecektir. Moravanszky, Sanat yapıtının tarihselliği ile ilgili şunları söylemektedir:

“Freud, nadide parçalara, değerlerinin kendi içsel özellikleriyle değil, piyasa değerleriyle belirlendiği bir mal karakteri yüklemiştir. Sanat eserlerinin tarihselliği önemli değildir, onlar geçmişle uzlaşma sürecinde olumlu ya da olumsuz rol oynayabilecek mal varlıklarımızdır. Anamnesis, yani Platon’cu felsefede beden var-oluşunda öğrendiği ideaları tekrar hatırlaması düşüncesi, Freud için tarihsel bilincin, hafıza ile “restore” edilmiş, yaşanmış bir geçmişle tamamlanmasıdır.” (Moravanszky, 2001, 92).

Tanyeli’nin ve Moravanszky’nin söylemlerinden de anlaşılacağı gibi sanat yapıtının tarihselliği yapıtın her çağda öznesi ile kurabileceği ilişki ve ayrıca sanat yapıtının mimarlık yapıtındaki gibi bir işlev de barındırmaması nedenleri ile sanat yapıtının tarihselliğinden mimarideki gibi bir kategorileştirme ile söz edilemez.

Nalbantoğlu, sanatın zamandışılığı karşısında bizim sanatı deneyimleyişimizin zamansallığı söz konusu olduğunda, eğer mimari bir yapı ‘sanat çalışması’ olarak da düşünülecekse, burada salt mekanla değil, zamanla da ilgili bir meseleyle yüz yüze olduğumuzu dile getirir ve Gadamer’in bu konudaki düşüncelerine yer verir:

“Her sanat çalışması kendi zamansallığını yükler omuzlarımıza. Bu salt dil, müzik ve dansla ilgili sanatlarla da sınırlı değildir. Daha durağan sanatları düşündüğümüzde anımsamamız gereken şu ki, resimleri de kurgulamak ve okumak, mimari biçimler içine girip onları keşfetmek zorunda kalıyoruz. Bunlar da zamansal süreçlerdir. Bir resmi başka bir resim kadar çabuk anlayamayabiliriz. Hele mimarlık söz konusu olduğunda bu daha da doğrudur. Çağımızın teknolojik yeniden-üretim biçimleri bizi öylesine yanıltıyor ki, insan kültürünün herhangi bir büyük mimarlık anıtı önünde ilk kez durduğumuzda belirli bir düş kırıklığı yaşamamız çok mümkün. Çünkü bildik fotoğraflardaki kadar sanatsal görünmezler gözümüze. Aslında, bu düş kırıklığının bize telkin ettiği şudur: Binanın imge olarak salt sanatsal niteliğiyle yetinmeyerek, ona bilfiil bir mimarlık sanatı olarak yaklaşmalıyız. Bunun gerçekleşmesi için de binanın içinde dışında etraflıca dolaşmak gerekir. Ancak bu yolla, çalışmada bizleri nelerin beklediğine ilişkin bir fikir edinebilir, onun yaşam hissimizi zenginleştir[ebil]mesine izin vermiş oluruz.” (Nalbantoğlu, [06.03.2008])

Gadamer, mimarlık disiplininin sanat ile kurduğu ilişkiyi dile getirirken mimarlığın kendine özgü karakterinin varlığını da iyi ifade etmektedir. Mimarinin de deneyim yoluyla anlaşılabilirliği, kendi içinde barındırdığı işlevden bir an için bağımsız düşünebilme ile mümkün olabilir. İMÇ de bu deneyimi bizlere yaşatabilecek bir örnek olarak gösterilebilir.

2.4 Yerel Modernlik ve Küreselleşme

“Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın, yarısıdır. Her eski ressam için bir modernlik söz konusu oldu; geçmiş zamanlardan bize kalan güzel portrelerin çoğu, dönemlerinin kılıklarıyla giydirilmiştir.” diyor Baudelaire (Batur, 1999, 22).

Modernliği anlatırken Charles Baudelaire de tarihten yararlanır ve bugünü yaşamının önemine değinirken özgünlüğe sahip olmanın yaşadığın zaman sayesinde olabileceğini ifade etmektedir:

“Antikiteden saf sanattan mantıktan, genel yöntemden başkaca bir şeyi öğrenmeye kalkanın vay haline! Geçmişe fazlasıyla dalmaktan, bugünün belleğini yitirir; rastlantının sunduğu değer ve ayrıcalıklardan feragat eder; zira özgünlüğümüzün neredeyse tamamı, *zamanın* duyularımıza bastığı duygudan ileri geliyor.” (Batur, 1999, 22).

Baudelaire, burada özgün olma fikrinin zamanın bizlere sunabileceği en değerli şey olduğunu, geçmişe ait olanı araştırırken, bugünün değerlerinden uzaklaşmamak gerektiğini de anlamamıza yardımcı olmaktadır. Modernite'nin ancak bu değerlerle yeni şeyler üretebileceği anlaşılmaktadır. Gelişen dünyada günümüzün modernist mimarlarından Zaha Hadid, modernitenin iki yüzü olduğundan söz eder:

“Modernite bizim değişen kültürel koşullarımızın yorumlanmasına ilişkindi. Ve iki vechesi vardır: Birincisi her koşulda üretilebilen generik bir projedir, diğeri ise özgündür. Ama sanırım biz bu geleneği unuttuk.”(Zaha Hadid, 2000, 51).

Zaha Hadid'in söylediği ilk şey, her yere ait olabilecek bir projedir fakat bizi tam da bu noktada ikinci olarak dile getirdiği özgünlük düşüncesi ilgilendirmektedir. Çünkü bu düşüncenin içinde yerellik de vardır. Yerellik kavramı, karşımıza bir değer olarak çıkmakta ve zaman zaman mimari ile de deneyimlenmektedir. Mimarideki bu değer akla Baudrillard (2004, 11)'in değer üçlemesini getirir: Doğal bir evre (kullanım değeri), ticari bir evre (değişim değeri), yapısal bir evre (gösterge değeri). Bugün bu evreler, yerel mimari örneği olarak değerlendirdiğimiz İMÇ'nin mimarisi üzerinden de okunabilmektedir.

Modernizmin yarattığı yeni insan tipi yani “modern insan” kentte yaşama ve kenti deneyimleme arzuları hissetmektedir. Sosyoloji Profesörü Sennett (1999, 152), kentteki farklılıklarla karşılaşmada bir nötralizasyon olduğunu ve eğer bir şey onu rahatsız etmeye ve ona dokunmaya başlarsa o duyguyu sona erdirmek için yürüyüp gitmekten başka yapacağı bir şey olmadığını ifade eder. Sennett'in flaneur edası ile

gerçekleştirdiği kentsel alan deneyiminden esinle Atatürk Bulvarı boyunca çarşının sahip olduğu değerleri de izleyerek İMÇ'nin yanından Haliç'e indiğimizde ve farklılıklarla karşılaştığımızda yaşadığımız nötralizasyon belki de bu çarşı tasarlanırken ortaya konan senaryodaki insanın, şimdilerde bizi şaşkına çeviren çeşitliliği ve gücü olmuş olabilir.

Kültürün şekillendirdiği *yerellik* fikri bizim sanatımızı ortaya çıkaracak olan şeydir. Anthony Giddens'in küreselleşme kavramını yerellik kavramı üzerinden ele aldığı şu satırlar ilginçtir:

“Giddens küreselleşme kavramını kendi toplumsal kuramı içine sokar ve “uzak yerleşimleri [yerellik] birbirine, yerel oluşumların kilometrelerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunu tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması” olarak tanımlar.” (Tomlinson, 2004, 70-71).

Günümüzün iletişim çağında uzakların iyice yakınlaştığını internet yolu ile de deneyimleyerek yaşamaktayız. Dünyada olup biteni eşzamanlı takip edebilmek artık çok kolaylaştı. Bütün bu gelişmelerin kültürlere etkisi olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Küreselleşmenin kültüre etkisi olacağı gibi tam tersine bir durum da söz konusu olabilmektedir. Tomlinson bunu *karmaşık bağlantılılık* [complex connectivity] adını verdiği kavram ile şöyle açıklar:

“Kültürün küreselleşme açısından önemli sonuçlara neden olduğu konusunda düşünmenin bir yolu, kültürün biçim verdiği “yerel” hareketlerin küresel sonuçlara nasıl yol açtığını kavramaktır. Karmaşık bağlantılılık sadece toplumsal kurumların daha sıkı bir şekilde bütünleşmesi değildir; bireysel ve kolektif hareketlerin kurumların gerçekteki işleyişiyle bütünleşmesini de içerir. Bu nedenle karmaşık bağlantılılık küresel-modern yaşamın “düşünümelliği”[reflexivity] fikrini de beraberinde getirmektedir.” (Tomlinson, 2004, 42).

Tomlinson, karmaşık bağlantılılık kavramı ile küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret etmektedir. Tomlinson(2004, 71), Küreselleşme ve Kültür adlı kitabında Giddens'in modernliğin dört ana kurumsal boyutunu, küreselleşmenin dört ana boyutu ile ilişkilendirdiğini anlatmaktadır. Modernlik ve Küreselleşme'nin boyutları şunlardır:

Modernlik: Kapitalizm, Endüstriyalizm, Gözetleme(Özellikle Ulus-devlet siyasi kontrolü), Askeri güç.

Küreselleşme: Kapitalist dünya ekonomisi, Uluslararası iş bölümü, Ulus-devlet sistemi ve Askeri dünya düzeni.

Tomlinson'un karmaşık bağlantılılık ile anlatmaya çalıştığı, modernlik ve küreselleşme kavramlarının paralellikleri ve iç içe geçmişlikleridir.

2.5 Katılımcı Mimarlık ve Sanat (Kolektif Çalışma)

Kolektif çalışma, bellek üzerinde etkisi en fazla olan kavramlardan biridir. Anlamlar, bu şekilde inşa edilebilmektedir. Ortak hareket edilerek gerçekleştirilen eylemler kolay unutulmadığı gibi derinlerde bir yerde de hatırlanmaktadırlar. Kolektif hareketler gelişen kültürlerin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bazen bu hareketler, pratik ve ekonomik gerekliliklerden kaynaklanabilmektedir.

Kolektivite tıpkı kent anlatılırken söz edilen çoğulculuk kavramında olduğu gibi kent fikrinin kendisinde de yaşayan bir şeydir. Kentin bilinci de yine kolektif bellek yoluyla inşa edilebilmektedir. İtalyan mimar Aldo Rossi, Şehrin Mimarisi adlı kitabında kolektif hafıza için şunları söylemektedir:

“Kolektif hafıza, topluluğun yapıtlarında mekanın dönüşmesinde etkili olur; her zaman, ona karşı duran maddi gerçeklikler tarafından belirlenen bir dönüşümdür bu. Böyle anlaşıldığında hafıza tüm karmaşık şehir yapısının kılavuzu haline gelir.” (Rossi, 2006, 125).

Bu bellek hareketlerinin kent üzerindeki etkisi hiç şüphesiz tarihi, toplumsal ve ekonomik koşullar yoluyla gerçekleşmektedir. Buradaki hareketin özünde bir birlik anlayışı vardır. Rossi bu birlik düşüncesini şöyle açıklar:

“Geçmiş ile gelecek arasındaki birlik, şehir fikrinin kendisinde vardır; bellek bir insanın ömrünün içinden nasıl akarsa, o da şehir fikrinin içinden öyle akar; ve bu fikir kendini gerçekleştirmek için gerçekliği biçimlendirmekle kalmayıp aynı zamanda onun tarafından da biçimlendirilmelidir daima.” (Rossi, 2006, 126).

Kenti anlamak ancak bu belleğin şekillendirdiklerini çözmek ile gerçekleşebilir. Burada söz konusu olan yine yaşayarak deneyimleme yoluyla öğrenmektir.

Katılımcı Sanat ve Katılımcı Mimarlıkta sorumluluk bu çalışmayı gerçekleştirmek isteyen sanatçı ve mimarlara düşmektedir. Bu yolla oluşturulan çalışmaların temelinde sürdürülebilirlik kavramı da önem taşımaktadır. Sanatçıların İMÇ’de kurdukları, İMÇ5533 bünyesinde İMÇ’de çalışanların ve bölgedekilerin katılımlarıyla gerçekleştirdikleri sanat işleri, katılımcı sanata iyi birer örnek olarak gösterilebilir. Bu sayede sanatın ve toplumun birbirleriyle kurduğu ilişki gelişebilmektedir.

2007’de gerçekleşen Arkimeet konferansları kapsamında ülkemize davet edilen mimar İngiliz William Alsop, insanların düşüncelerine kulak vermenin kendi düşüncelerine de değer kattığını ve bu yolla gerçekleştirdiği mimari yapıtlarından söz

etmişti. Alsop, “yaptığım işlerden ben değil, içinde yaşayanlar hoşlanmalı, insanlar her gün gördükleri ve yaşadıkları mekanları sevmeliler” diye eklemişti. Anlattıklarına paralel olarak gerçekleştirdiği birkaç projesinde kendisinin projenin gerekleēeđi yerdeki insanlarla iletişime geçtiğini kısa bir süre için bile olsa onlarla vakit geçirerek o yeri ve insanları hissederek projelerini tasarlamaya çalıştığından söz etmişti. Katılımcı Mimarlık ve Katılımcı Sanat ile gerçekleştirilen işler, inşa edildikleri yerlerde özne ve nesnenin belleğini daha derinden etkilemektedirler.

3. ŐEHİRİN ÜRÜNÜ: İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)

Ünlü İtalyan Mimar Aldo Rossi, 1966'da yazdığı Şehrin Mimarisi adlı kitabında, topografyayı bir mimar olarak okumanın öneminden söz eder. Ona ait biçimsel değerleri görmenin, hepsinden önemlisi de topografyanın tasarım için referans oluşturmak olduğunu göstermeye çalışır ve bir binanın doğasının bu sebeple Şehrin doğasının ürünü olduğunu söyler.

İMÇ'yi başlık olarak yazarken “Şehrin Ürünü” sözlerinin başlığa eklenmesinin nedeni, Aldo Rossi'nin dikkat çektiği Şehrin topografyasına gösterdiği önemin burada başarıyla uygulanmış olmasından gelmektedir. Rossi, 1966'da yayınladığı Şehrin Mimarisi'nde topografyanın öneminden söz ederken, Modern Türk Mimarlığı eseri olan bir yapı, Rossi'nin sözünü ettiği mimari tasarıma ait referansları çoktan içselleştirmiş ve yaşatmak üzereydi. 1950'li yıllarda tasarımının temelleri Site Mimarlık Bürosu'nun genç mimarları Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler ile atılan İMÇ, yaklaşık olarak on sene süren tasarım süreci ve yedi yıla yakın yapım süreci ile 1967 yılının Eylül ayında inşaatı tamamlanarak yaşamaya başlamış bir çarşı kompleksidir.

İstanbul'da ve özellikle tarihi yarımada da yapı tasarlıyor olmanın verdiği bilinçle tarihten aldığı referansları da kullanarak yapıldığı alanın topografyasına uygun olarak tasarlanmıştır. Süleymaniye ve Fatih Külliyesi arasında Bizans su kemerlerinden Haliç'e kadar uzanan Atatürk Bulvarı'nın yanında konumlandırılan yapılar bütünü İMÇ, çevresi ile kurduğu ilişkide de etkileyici perspektiflere sahiptir. Süleymaniye Camii silüetini engellemeyen hatta öne çıkarıcı özellikleri ve tarihi doku içindeki duruşu ile adından Uluslararası mimarlık dünyasında da söz ettirmiş önemli bir Modern Türk Mimarlığı eseridir.

3.1 İMÇ Tarihi

İMÇ'nin mimarlarından Doğan Tekeli, çarşının proje ve inşaatının hikayesini, aydınlanma devrimini içselleştiremeyen toplumumuzun, özgün ve çağdaş bir mimariyi amaçlarken yaşadıkları olduğunu söylemektedir (Tekeli, 2006, 263).

1950'lerde İstanbul Manifatura ve Kumaşçılar piyasası, Sultanhamam çevresinde 19. yy.dan kalan yapılara yerleşmişlerdi. Büyüyen ve gelişen İstanbul içinde bu bölgede yerleşilen yapılar yoğun ticari ilişkiler için o günün ihtiyaçlarına karşı yetersiz kalmaya başlamıştı. Menderes dönemi imar planı ile başlayan hareketlenmeler ve büyüyen şehrin sıkışan trafik sorunu Manifaturacıların, çoğunun kiracı olarak iş gördüğü Sultanhamam çevresinden ticari hayatın daha rahat akabileceği bir yere taşınmaları gerekliliğini doğurmuştu (Tekeli, 2006, 263).

Bu güçlükleri çok fazla hisseden manifaturacılar, yeni bir çarşı fikri ile manifatura ve kumaş piyasası oluşturmak için Remzi Peker ve arkadaşlarının girişimleri ile 1954 yılında “Sınırlı Sorumlu İstanbul Manifatura ve Kumaşçılar Çarşı Yapı Kooperatifi”ni kurmuşlardır. Kuruluşunun ardından çok kısa süre içinde beklediklerinden daha fazla ilgi görmüşlerdir. Yaklaşık 1100 ortak ile mali güce kavuşmuşlar ve çarşayı inşa etmek için gereken arsanın temin edilebilmesi için araştırmalara başlamışlardır (İMÇ, 1969, 10).

Çarşının şehir içinde inşa edilmesinin, yer bulma ve ekonomik sıkıntılar getireceği düşünceleri ile akla ilk yer olarak Haydarpaşa gelmiştir. Haydarpaşa'nın düşünülmesi hem nakliye imkanlarını hem de Anadolu ile ticari ilişkilerin daha kolay kurulabileceğini akla getirmiştir. Tabii gereken büyüklükteki arsanın daha kolay ve ucuza temin edilebilmesi manifaturacılar gibi zorlu ticaret adamları tarafından önemli bir unsur olarak da düşünülmüştür (İMÇ, 1969, 11).

O dönemde İstanbul'da başlayan imar hareketlerinin getirdiği istimlaklar, İstanbul Belediyesi'nin mali imkanlarını iyice zayıflatmış ve belediyeyi yeni kaynaklar bulma arayışlarına itmıştır.

Böyle bir zamanda arsa arayışına girmiş olan manifaturacılara, dönemin Vali ve Belediye Başkanı Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay, İstanbul'un geri kalmış semti olan Bozdoğan Kemerli ile Unkapanı arasında, Atatürk Bulvarının bir yanında yer alan arsayı çarşı için uygun görerek buranın imarında Kooperatiften yararlanmayı

uygun görmüştür. Kooperatif'in Belediye'ye yardımcı olması durumunda, arsanın temini için gerekli istimlakların da Belediye tarafından kısa sürede tamamlanıp arsanın Kooperatife tahsis edilmesine çalışılacağı vaatleri doğrultusunda Manifaturacılar yönetimi, 01.09.1955 tarihinde Belediye Başkanı'nın da katıldığı olağanüstü Genel Kurul toplantısında belediyenin teklifini kabul etmişlerdir (İMÇ, 1969, 14). İstimlak işlerinin gerçekleştirilmesi, arsanın satışa çıkarılması ve Kooperatif tarafından satın alınması 4,5 sene süren uzun mücadeleler sonucunda 06.08.1959 tarihinde bugünkü hali ile satın alınabilmiştir (İMÇ, 1969, 15).

Arsanın satın alınmasından sonra mimari projenin tasarım ve uygulama süreçleri başlayabilmiştir.



Şekil 9: Su kemerinden Haliç'e doğru uzanan arsasından fotoğraf. 1956-1957. Atatürk Bulvarı ve Manifaturacılar arsası(İMÇ). Unkapanı, İstanbul.

3.1.1 Tasarım Süreci

Çarşının yeri seçildikten ve gerekli istimlaklar yapıldıktan sonra Süleymaniye eteklerinde konumlandırılacak olan yeri de içeren bölgenin imar planının olmaması nedeni ile şehircilik ve mimari açıdan bölgenin önemini göz önünde bulunduran Belediye, Kooperatif'ten şehircilik yarışması açmasını istemiştir.

Belediye'nin isteği ile 27.08.1958 tarihinde düzenlenen yarışmaya katılan 14 proje arasından jüri, Y.Mim. Cihat Fındıkoğlu, Y.Mim. Kamil Bayur, Y.Mim. Tarık Aka, Y. Müh. Niyazi Duranay ve Y.Mim. Özdemir Akverdi'nin ortak projelerini birinci olarak seçmiştir. Seçilen proje, bölgenin tarihi önemi ve Süleymaniye ile olan ilişkisi yönünden Şehirci Prof. Luigi Piccinato'nun görüş ve önerileri ile yeniden ele alınarak revize edilmiştir. Revize edilen proje Belediye Meclisi'nde kabul gördükten sonra Belediye tarafından İmar ve İskan Bakanlığı'na gönderilerek 1960 yılında tasdik ettirilmiştir (İMÇ, 1969, 16).

İmar planı tamamlanıp onaylandıktan sonra arsanın satın alma işleri yapılabilmektedir. Artık sıra tarihi çevre ile olan ilişkisi de düşünülerek buraya yapılması uygun olacak ve en iyi şekilde işleyecek çarşı kompleksinin mimari projesinin elde edilmesine gelmişti. Bu amaçla Kooperatif, 19 Şubat 1960 tarihinde davetli bir mimari proje yarışması düzenlemiştir (İMÇ, 1969, 16).

Bu yarışmaya Kooperatif tarafından davet edilerek katılan mimari bürolar şunlardır:

1. Ord. Prof. Y. Mim. Emin Onat
2. Prof. Y. Mim. Orhan Safa
3. B.M.O. Mimarlık Bürosu
4. Orhan Şahinler-Tarık Aka
5. Site Mimarlık Bürosu
6. Y. Mim. Haluk Baysal- Y. Mim. Melih Birsal
7. A.E.A. Mimarlık Bürosu
8. İMA Bürosu
9. Zıpçı Mimarlık Bürosu
10. Y. Mim. Orhan Bolak- Y. Mim. Gazanfer Beken- Y. Mim. Orhan Bozyurt
11. Y. Mim. Affan Kırımlı

İstanbul Belediye Başkanı Kemal Aygün, Rıfat Edin, İmar Müdürü Y. Mim. Faruk Akçer, Belediye İmar Müşaviri Y. Mim. Cevat Erbil, Prof. Dr. Mukbil Gökdoğan, Prof. Mustafa İnan, Y. Mim. Sedat Hakkı Eldem, Y. Mim. Asım Mutlu, Y. Mim. Sadık Sever, Y. Müh. İsmail İşmen, Y. Müh. Mim. Ali Rıza Ünsal'dan oluşan seçim kurulu çalışmaları sonunda Site Mimarlık Bürosu'nun projesi birinciliğe layık görülmüştür (İMÇ, 1969, 17).

Site Mimarlık Bürosu, mezuniyetlerinin üzerinden beş yıl gibi bir süre geçmiş genç mimarlardan kurulu bir ekipti. Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler'den oluşan bu ekibin yarışmaya davet edilmelerinin nedeni ise ilk açılan şehircilik yarışmasında üçüncülük kazanmış olmalarıydı. Bu genç büro, tanınmış ve tecrübeli pek çok büroyu ve değerli hocalarını bu yarışma ile geride bırakmayı başarmıştır.



Şekil 10: İMÇ'nin yaya alanlarını ve sirkülasyonunu anlatan grafik çizim.

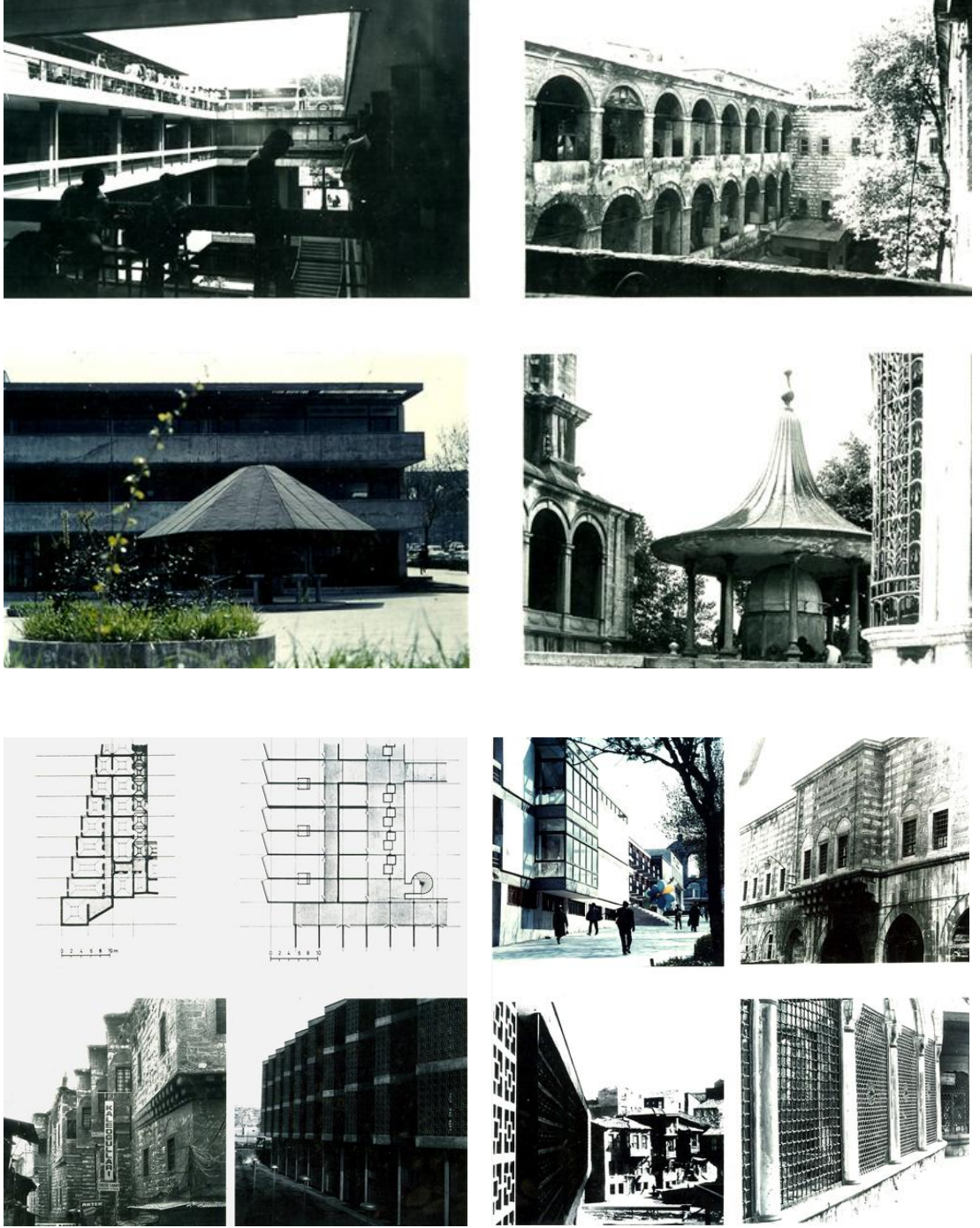
3.1.2 Mimari Proje

Yarışmaya katılan 11 proje arasından kazanan proje, jüri raporunda belirtilen birkaç not ile uygulanmak üzere seçilmiştir. Jüri'nin notu şöyle idi:

“Heyetimiz tarafından Manifaturacılar için bütün projeler arasında en uygun olarak seçilen bu projede:Bozdoğan Kemeru ile Şebsefa Hatun Camii arasındaki kısmın kompozisyonu gerek şehircilik gerekse mimari bakımdan güzel bulunmuş fakat Şebsefa Camii ile Atatürk köprüsü arasındaki kısımda yukarkine benzer bir ifadenin devamı kısmen görülmekle beraber burada yerleştirilmiş olan üç yüksek büro bloku yerleri ve aşırı irtifaları dolayısıyla uygun görülmemiştir.

Tetkik heyetinin bu projede yapılmasını teklif ettiği şekil, ekli tavsiye raporunda ayrıca belirtilmiştir. Diğer taraftan istenilen dükkan sayısı bu projede tam olmakla beraber genişlikleri dar bulunmuştur.(brüt 4.40 mt.) Fakat projedeki elastikiyet bu noksanlığı izale edecek

durumdadır. Araziye intibakı ve toprağa gömülü mahdut sahanın avlular ve arka servis yoluna açılmalar suretiyle havalandırılması projede güzel bir şekilde halledilmiştir.” (İMÇ, 1969, 62).



Şekil 11: İMÇ'nin mimari tasarımında tarihten alınan referansları anlatan fotoğraflar ve çizimler.

Arsa ve imar koşulları belirlendikten sonra yapı için mimari proje ile istenen verileri yapının mimarlarından Y. Mim. Müh. Doğan Tekeli şu şekilde sıralamaktadır:

- 80-90 m² büyüklükte yerlerine göre kıymetleri değişen 4 tip 1117 dükkan.
- İmkan dahilinde her dükkan ile ilişkili özel depolar ile çarşının muhtelif yerlerinde genel depolar
- Bloklarda dükkanların üstündeki katlara bürolar ve çevre şartları gözönünde bulundurulmak koşulu ile yer yer çok katlı büro binaları
- Lokanta ve Büfeler
- Berber
- Eczane
- Polis Noktası, PTT
- Büyük Otoparklar
- Yer altı Otoparkları
- Gazete, Sigara bayileri için uygun yerler
- Merkezi Isıtma Sistemi binaları

Bu verileri yerine getirip yarışmayı kazanan ve uygulanmasına karar verilen projenin üç müellifinden biri olan mimar Doğan Tekeli, proje hayata geçtikten sonra İMÇ'nin yönetimi ile çarşının her aşamasını anlattıkları ve belgeledikleri bir de kitap hazırlamışlardır. Tekeli, bu kitapta uyguladıkları projenin özelliklerini şu şekilde anlatmaktadır:

“Kitle düzeninde; Prof. Piccinato'nun fikrine uyularak; Şebsefa Hatun Camii'nin üst ve alt kısmında; Süleymaniye doğrultusuna yönelme sağlanmış; bu şekilde iç avlu akslarında Süleymaniye'nin çarşı yapılarının teşkil ettiği çerçeveden görünmesi düşünülmüştür.

Ayrıca kitlelerin ölçü bakımından içinde bulunduğu şehir parçasının çok küçük ölçülü dokusu yanında iri ve kaba kalmaması için çalışılmıştır.

Burada; gerideki Süleymaniye'nin kubbe çapının sadece 27 mt. olduğu; Süleymaniye'nin büyüklük etkisinin çevresindeki külliye'nin küçük kubbeleri ve başka yapı elemanlarının ölçüleri ile sağlandığı göz önünde tutularak çarşıda da balkonlar cumbalar üst katlarda geri çekmelerle ölçülü bir hareketlilik aranmıştır.

Bu hali ve bir km.'ye yaklaşan boyu ile çarşının plastik bakımdan Süleymaniye'nin etkisini hafifletmediği aksine ona eteğinde; bulvar boyunca uygun bir sınır, bir kaide teşkil ettiği söylenebilir.

Plan düzeni bakımından çarşının, modern bir çarşı yapısının bütün kolaylıklarını taşıması aynı zamanda bu kadar çok sayıda dükkanın yanyana gelmesinden doğabilecek monotoniden kurtulması istenmiş ve buna çalışılmıştır.

Yaya trafiği kesin olarak araç trafiğinden ayrılmış, yayalar için devamlı ve hareketli iç mekanlar çevresinde gelişen akıcı bir trafik sağlanmıştır.

Burada ana fikir dükkanların başlıca; bir yandan bulvara bir yandan gerideki servis yoluna bağlanan, ölçü ve mimari bakımdan değişik karakterli yaya avluları ile bunları bağlayan yollar çevresinde düzenlenmesi olmuştur.

Her iki yöndeki eğim planlamaya yardımcı olmuş; en alt bloklar dışında hemen bütün katlara bulvardan düz ayak girişler sağlanmıştır.

Bu noktada bodrumda ya da üst katlarda kalan dükkan ve galeriler bu eğimlerden yararlanmak koşulu ile giderek bulvar kotuna bağlanmaktadır. Proje müellifleri bunun çarşının kolayca gezilmesine ve işlenmesine iyi etki edeceğine inanmaktadırlar.

Çarşıda çeşitli kısımlarda bu şekilde altı kapalı avlu, biri idare binasının önündeki mezarlıklar avlusu birisi; diğeri şadırvanlı olmak üzere iki açık avlu vardır. Çarşıda servis trafiği arka yoldan sağlanmaktadır. Bu yol üzerindeki otoparklardan bodrum katlardaki yük asansörleri önüne kadar ulaşabilmekte buradan servis asansörleri yoluyla yükler katlarda asansörlerin ve dükkanların arka kapılarının açıldığı servis koridorlarına götürülmektedir. Böylece yük trafiği müşteri trafiğinden ayrılmaktadır.

Projede bütün blokların en alt bodrum katları tamamen A. B. C. tipi dükkanlara verilecek küçük depolara ayrılmış ise de; sonradan yapılan çeşitli değişiklikler ve şimdilik kompleks Unkapanı ucundaki bir bloğun inşa edilememesi (A Bloku) dolayısıyla; eksilen dükkan sayısını tamamlamak üzere Şebsefa Hatun Caminin üst tarafındaki blokların bodrum katında küçük dükkanlar yapılması kararlaştırılmış ve uygulama bu şekilde olmuştur.

Alt kısımdaki bodrum katlar da küçük depolar; kiralık büyük depolar haline çevrilmiş olup burada 11.000 m² kiralık depo sathı bulunmaktadır. Yapının planlanmasında 5.00 mt. + 5.00 mt.'lik bir aks sistemi kullanılmıştır.

Bütün kullanılan alanlar bu modülün katları şeklindedir. Bu sistem; bu kadar geniş alana yayılan hareketli yapıda betonarme hesabından başlayarak büyük bir planlama ve uygulama kolaylığı sağlanmıştır. Döşemeler, korkuluklar, merdiven ve doğramalar az sayıda tiplere indirilmiştir. Yapıda kullanılan malzemenin seçiminde; önce çevre ile uyuşma ve dayanıklılık, sonra da ekonomik ve uygulama kolaylığı aranmıştır. Gene malzeme seçiminde; bu çok geniş sahada kolaylıkla saklanabilecek çok malzemelikten dikkatle kaçınılmıştır. Cephelerde; yatay taşıyıcılar; (döşemeler) brüt beton bırakılmış, dolgu duvarlar ise beyaz traverten kaplanmıştır.

Üst katlarda dükkanların dışa bakan arka cephelerinin büyük kısmı bir kafes elemanı ile kaplanmıştır. Dükkan derinlikleri ortalama 15 mt. kadar olduğu için her iki cepheden ışık alma zorunluluğu vardı. Buna karşılık dükkan arka cephelerinin tamamen cam olarak bırakılması; bunların bazılarının iç dağınıklığını teşhir etmekten başka bir şeye yaramayacaktı. Kafes elemanı, yapı bütünlüğünün sağlanmasında önemli bir yardımcı olmuştur. Bu elemanlar başlangıçta pişmiş topraktan(kiremit veya tuğla gibi) yaptırılmak istenmişse de mevcut firmaları bu elemanların yapımını ikna etmek konusundaki çabalar başarı sağlayamamıştır. Aynı etki mozaik harcı ile yapılan prekast elemanlar yolu ile elde edilmeye çalışılmıştır.

Dükkan içlerinde döşemede kalıcı bir eleman olarak seramik kullanmak etüd edilmiş ve malzeme çok ucuza temin edilmişse de bu kadar geniş alanın belirli bir sürede seramik kaplanması için gerekli usta sayısının bütün İstanbul'da bulunmadığı anlaşıldığı için vazgeçilmek zorunda kalınmıştır. Galeri ve avlu döşemelerinde yerinde dökme mozaik kullanılmış; derzleri mermer ve alüminyum bantlarla teşkil edilmiştir. Doğramalarda genel olarak mannesman kutu profilleri ve bükme sac kullanılmıştır.

Yapının günümüz plastik sanatından örnekler taşıması için çarşı idare meclisine yapılan teklif olumlu karşılanmış ve iki defada açılan proje yarışmalarında Füreya Koral ile Sadi Diren'in seramik panoları, Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 3 adet mozaik panosu, Nedim Günsur'un mozaik panosu, Ali Teoman Germaner'in doğal taş rölyefi, Yavuz Görey'in beyaz mermer çeşme plastiği ve Kuzgun Acar'ın işlenmiş demirden çarşı amblemi kazanarak uygulanmışlardır.” (İMÇ, 1969, 63-64).

İMÇ, 45.000 m² arsaya oturan toplamda 160.000 m² büyüklüğünde kapalı alandan oluşan bir yapılar bütünü olarak tasarlanmış ve o dönem Türkiye'sinde tek seferde inşa edilen ilk en büyük yapı örneğini oluşturmuştur.



Şekil 12: İMÇ'nin iç mekanlarından fotoğraflar. 1968. Unkapanı.

Hal Foster, "Tasarım ve Suç" adlı kitabında, genel olarak üründen söz ederken, günümüzde ticari işleme vesile olan nesnenin yani görünen ürünün öneminin azaldığından artık asıl ürünün kültür ve zeka olduğunu anlatır. İMÇ'nin şehrin ürünü olarak dile getirilmesi, yapının tasarımını ön plana çıkarmakta, bir varlığın, belli bir çevre içinde kendini sadece tasarımı ile nasıl gösterebileceğini vurgulamaktadır.

Yapının kentle olan ilişkisinin hassasiyetle ele alınması, eski ve yeni kent dokusu arasında kurduğu köprü işlevi, yayalara açık aksları, topografya ile uyumlu bir mimariye sahip olması yönleriyle şehrin doğasının ürünüdür denilebilir.

İMÇ'nin tasarımında alınmış kararlar, 1960'ların Türkiye'sinde yapılmış bir yapı olmasına rağmen, ülkemizde tasarlanan yapıların geneli düşünüldüğünde bugün için bile ileri düzeyde olduğu görülebilmektedir. 20.Yüzyılda Hal Foster'ın sözünü ettiği ürün, kültür ve zeka ise 1960'ların koşullarında üretilen İMÇ, bu anlamda da iyi bir örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 13: İMÇ'nin kafeslerinden detay fotoğraf 1. 1.Blok. 1968. Unkapanı.



Şekil 14: İMÇ'nin kafeslerinden detay fotoğraf 2. 2. ve 3. Blok avluları arası. 1968. Unkapanı. Arka planda eski mahalle dokusu görülmektedir.



Şekil 15: Dönemin başbakanı Süleyman Demirel'in çarşının açılışını yaptığı günden fotoğraf. İMÇ 1. Blok Avlusu. Eylül 1967.



Şekil 16: İMÇ'nin Amblemi, Kuzgun Acar (1928-76)'ın Duvar Heykeli. 1968. İMÇ 1. Blok. Unkapanı.

3.2 İMÇ'de Sanat

İMÇ'nin 1960 yılında başlayan mimari tasarım süreci içinde gelişen önemli tasarım kararlarından biri de yapıyı tasarlayan mimarların çarşı içinde belirlemiş oldukları yerlere, o dönemin Modern Türk Sanatının örneklerine yer verilmesini istemeleri olmuştur. O dönemde İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) gibi bir yapıda sanat eserlerinin kalıcı olarak yerleştirilmesi “kamusal alanda sanat” bağlamında ilk örneklerden biri olduğu için önemlidir.

1950 ve 1960'larda sanatçıların çoğu benzer çalışmaları başka pek çok yerde yine duvar panoları veya rölyefler şeklinde gerçekleştirmiş olsalar da genelde 1950 ve 1960'ların sanatçıların uygulama alanları daha çok banka genel müdürlükleri ve otel lobileri, tiyatrolar, restoranlar, giriş saçakları gibi iç mimari mekanlarla sınırlı kalmıştır. Buradaki gibi bulvara bakan sokak boyunca cephelere ya da avlulara yerleştirilen sanat işleri pek görülmemektedir. Çarşı özünde bu uygulama kararları ile de döneminin diğer yapılarından ayrılmaktadır.

İMÇ’de de 1. ve 2. Bloklarda mozaik panoları yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu ölümünden 6 ay kadar önce, bir söyleşide şunları söylemektedir:

“Yapı ve resim! Resim göçebelikten başka türlü kurtulamaz. Benim 1941-1944 Beylerbeyi resimlerimin hepsini bir milyoner almış. Ben de bir daha görmedim. Bu zat bunları saklıyormuş. İlerde ünlü ressam olursam, diye. Resim kasada! Böyle kepezelik olur mu? Bizim şansımız kasaya girip bir daha çıkmamak mı? Yabancılar önce Kariye, sonra Ayasofya mozaiklerini görüp sonra gideceğim, diyor! Bir yapının duvarına çakılmak gerek yaşamak için... Türkiye’de yüz senedir resim yapılır. Yirmi beş senedir seramik yapılıyor. Mimar buna derhal el attı. Beş yıl seramik yapan mimariye girdi. Hamdi bey giremedi. Mimar istemedikçe bu iş olamaz.” (Cengizkan, 2002, 234).

Bedri Rahmi’nin bu sözlerinde mimariyi resmin koruyucusu gibi görme eğilimi dikkat çekmektedir. Fakat bugün bu sözler akla tam tersi bir durumu yani bir yapının koruyucusu resim olabilir mi sorusunu getirmektedir? Çünkü İMÇ’nin bugün geldiği durum, bu sorudaki gibi bir olguya işaret edebilmektedir. Bir yapının mimarisinden geriye pek bir şey kalmadığında yapı ile bütünlüğü sağlanmış sanat eserleri yapının kalıcılığına ne kadar etki edebilir? Bugün mimari ile sanatın buluşmasının sanat eserlerinin mimaride hayat bulmasına yardımcı olmasının yanında mimarinin sürekliliğine sağlayabileceği katkı da düşünülebilir.

İMÇ’de kamusal alanlara yerleştirilerek toplumun hafızasına katkı sağlayan sanatçılar ve eserleri:

1. Kuzgun Acar’ın Duvar Heykeli. (1. BLOK). (Bkz: Şekil 16).
2. Füreyya Koral’ın Seramik Panosu. (1. BLOK). (Bkz: Şekil 17).
3. Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Mozaik Panoları. (1. ve 2. BLOK).(Bkz: Şekil 18, 19).
4. Eren Eyüboğlu’nun Mozaik Panosu. (1. BLOK). (Bkz: Şekil 20).
5. Yavuz Görey’in Çeşme Heykeli. (2. BLOK). (Bkz: Şekil 21).
6. Ali Teoman Germaner’in Duvar Rölyefi. (5. BLOK). (Bkz: Şekil 22).
7. Sadi Diren’in Seramik Panosu. (5. BLOK). (Bkz: Şekil 23).
8. Nedim Günsur’un Mozaik Panosu. (6. BLOK). (Bkz: Şekil 24).

İMÇ’de yer alması kararlaştırılan sanatçılar ve eserleri o dönemde mimari projenin elde edilmesine benzer bir hareketle yapının mimarları tarafından önerilen davetli bir yarışma ile seçilmişlerdir. Sanatçıların çalışacakları mekan ve duvarlar, mimarların belirledikleri yerlerde gerçekleştirilmiş, sanatçıların bu alanlarda üretecekleri eserlerin konuları kendilerine bırakılmıştır.



Şekil 17: Füreyâ Koral (1910-97)'ın Seramik Panosu. İMÇ 1. Blok.



Şekil 18: Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-75)'nun Mozaik Panosu. İMÇ 2. Blok.



Şekil 19: Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-75)'nun Mozaik Panosu. İMÇ 1. Blok.



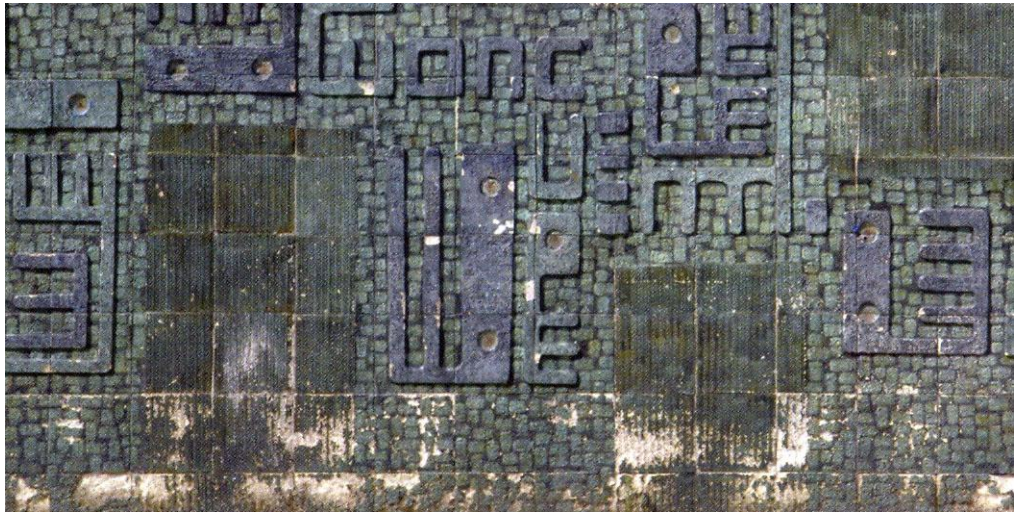
Şekil 20: Eren Eyüboğlu (1907-88)'nun Mozaik Panosu. İMÇ 1. Blok.



Şekil 21: Yavuz Görey (1912-95)'in Çeşme Heykeli. İMÇ 2. Blok.



Şekil 22: Ali Teoman Germaner (1934-)'in Duvar Rölyefi. İMÇ 5. Blok.



Şekil 23: Sadi Diren (1927-)'in Seramik Panosu. İMÇ 5. Blok.



Şekil 24: Nedim Günsur (1924-1994)'un Mozaik Panosu. İMÇ 6. Blok.



1. Blok Bulvar Cephesi, 2008



2008



2008



Şadırvan ve Avlu, 2008



Şadırvan ve Avlu, 1968

Şekil 25: İMÇ'nin günümüzdeki fotoğrafları ile 1. ve 2. Bloklar arasında yer alan şadırvan avlusunun karşılaştırmalı fotoğrafları. 2008-1968.



1.Blok Avlu Cephesi, 2008



1.Blok Avlu Cephesi, 1968



2. Blok Bulvar Cephesi, 2008



2.Blok Bulvar Cephesi, 1968

Şekil 26: İMÇ'nin karşılaştırmalı fotoğrafları. 2008-1968. Unkapanı.

3.2.1 İMÇ ve Bienal

Bienal mekanlarından biri olarak İMÇ'nin seçilmesi, tıpkı AKM'nin de bienal mekanı olarak seçilmesi ile aynı nedene bağlanmaktadır. O da, günümüzde yıkılma kararları ile varlıkları tehlikeye giren 1950 ve 1960'larda tasarlanıp üretilen İMÇ ve AKM gibi özgün ve modern Türk mimarlığı eserlerine yeniden dikkat çekilmesi arzusudur. Bu arzu tek başına çok önemli olduğu gibi İMÇ'nin mimarisinin de etkisi ile kendi içinde barındırdığı çok çeşitli işlevler, bienal süresince İMÇ'de sergilenecek ve üretilecek işler için ayrıca zengin bir kaynak oluşturmuştur.

20.yy.'ın son çeyreğinde bienaller artık sadece birkaç kapalı yerde ve galerilerde yer almamakta, kentsel mekanlarda bienaller için kullanılmaktadır. Sanat işlerinin gündelik yaşamla buluşması, sanatçının sanatının daha çok kişiye ulaşabilme arzularını da yerine getirmektedir. Sanat işleri hangi yüzyılda, ne şekilde ortaya konulursa konulsun ancak deneyimleyicisine sunulduğunda kendini yeniden var edebilmektedir. Sanatçıların çoğu, kendi sanat işlerinin pek çok kişi tarafından izlenilmesini ve başkaları için de deneyim alanı oluşturmasını arzu etmektedirler.

2007 yılında bu gibi amaçlara hizmet etmek için 10. Uluslararası İstanbul Bienali mekanlarından biri olarak belirlenen İMÇ de bu etkinlikte "Dünya Fabrikası" adı ile yer almıştır. 10. İstanbul Bienali'nin teması; "İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik" olarak belirlenmiştir. 10. Uluslararası İstanbul Bienali Küratörü Hou Hanru, bu tema altında bienal kitabında yayımlanan Dünya Fabrikası İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) adlı yazısında şunları söylemektedir:

"İMÇ Türk modernist mimarisinin çarpıcı bir başyapıtı. 1950'lerin sonunda İstanbul'un kentsel modernleşmesinin ilk dalgası sırasında Doğan Tekeli ve Sami Sisa tarafından tasarlanan bu mimari proje, son derece deneysel bir 'metabolizma'yı, tasarımı ve göndermeleriyle, zeki bir tavırla, geleneksel İstanbul çarşısıyla birleştirmiştir. Binanın dikkat çekici özelliği, etrafındaki kentsel koşullar ile arasındaki ilişki derinden kavranarak tasarlanmış olması ve eski şehirle yeni kentsel merkez arasında canlı ve akıcı bir köprü oluşturması.

Gözlemesi özellikle ilginç bir diğer boyut ise binanın açılışından bu yana geçirdiği evrim. Kırk yıldan uzun süredir, manifaturacılar çarşısı olarak hizmet veren yüzlerce dükkanlık binanın özgün işlevi, kendi ticari endüstrileri olan farklı bloklar halinde çeşitlendi(tekstil, iç dekorasyon, dikiş makineleri, müzik, vs.) başta dikkatle planlanan dükkan mekanları ve kamusal alanın özgün mantığı ise sürekli dönüştürülüyor ve yeniden düzenleniyor. Farklı üretim ve ticaret biçimlerinin ve farklı toplumsal sınıf ve bölgelerden çeşitli kültürel geleneklerin etkisiyle bina kullanıcıları tarafından yapılan doğaçlama ve "planlama sonrası" müdahaleler, bu bir zamanlar rasyonel olarak planlanmış modern ütopyayı bir tür distopyacı kentsel kaosa dönüştürmüştü. Ancak buradaki halkın hayatının çeşitliliği ve canlılığı tam da bu melez ve kaotik yapı içerisinde korunabiliyor. Maalesef bu bina şimdi kapitalist güçler tarafından muhtemel bir nezihleştirme tehdidiyle karşı karşıya. İMÇ nüfusunu yeni bir hayatta kalma mücadelesi bekliyor." (Hanru, 2007, 146).

Farklı kültürden gelen birinin yazdığı bu yazı okunup bir an için düşünüldüğünde, ister istemez sorulması gereken pek çok soru akla gelebilmektedir. Örneğin; “Dışarıdan bir göz bize özgü olan Türk modernizmini gözlemleyebiliyor ama biz niye farkına varamıyoruz?”, “Yapının kentle kurduğu ilişkileri, bu şehirde yaşamadığı halde algılayabiliyor ama biz yaşadığımız halde niye göremiyoruz?” ya da “Yapıdaki bozulmaların yapıyı ve fiziksel çevresini kaosa dönüştürdüğünü gözlemleyebiliyor ama biz niye hissedemiyoruz?” vs. gibi.

Bienal mekanlarından birinin İMÇ olması bu ve benzeri sorularla yapının karşı karşıya kaldığı sorunları, yapının kent içindeki konumunu, tasarımını ve en önemlisi kendimizi bir kere daha pek çok konuda sorgulamamıza yardımcı olması anlamında da önem taşımaktadır. İMÇ’nin bienaldeki en önemli özelliklerinden biri de işlerin çoğunun özellikle İMÇ içindeki mekanlar için tasarlanmış yeni projeler olmasıdır. Bienaldeki işler, sergi süresince kendini geliştirmiş ve İMÇ esnafı ile de iletişim kurmaya ve alışverişe çaba harcamışlardır. İMÇ, 1, 2, 5 ve 6. Bloklarda olmak üzere toplam 29 esere ev sahipliği yapmıştır. Eserler, yoğun olarak 5. ve 6. Bloklardaki dükkanlarda sergilenmişlerdir.

“Dünya Fabrikası” adı altında dünyada olup biten pek çok soruna buradaki sanat işleri üzerinden yeniden dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Küreselleşme ile dünyanın her yerine daha da hızlı yayılan kapitalizm, kayıt dışı ekonomi ve siyaset, küresel sermaye, teknoloji, nüfus, yerellik, demokrasi gibi kavramlar, İMÇ’de sergilenen bienal işlerinin çoğunda vurgulanmıştır.

İMÇ’de yer alan işlerden Çin’li sanatçı Cao Fei’nin, “Kimin Ütopyası” isimli videosu, küreselleşmenin doğurduğu çokuluslu şirketlerin sebep olduğu coğrafyalar üzerinde kendiliğinden gerçekleşen yeni yerelliklere dikkat çekmiştir.

Kanada’lı sanatçı Nancy Davenport ise çok ekranlı “İşçiler” isimli enstalasyonu ile şirket kültürü, topluluk ve yerellik kavramlarının nasıl değişebildiğine değinmiştir.

İki sanatçı da küreselleşme ve yerellik kavramlarını, işleri üzerinden anlatırken sergilendikleri mekanla kurdukları ilişkide de paralellikler gözlemlenebilmiştir. Bu işlerin özellikle İMÇ için düşünüldüğü esastır.

Küratör ve Eleştirmen Manray Hsu, gayri resmi, kayıt dışı ekonominin çoğalmasını, kapitalizmi dünyanın her yerine yayan küresel eğilimin bir paradoksu olduğunu söylemektedir. İster gelişmiş, ister gelişmekte olan ülkelerde olsun, kayıt dışı

ekonomide çalışma oranı artmaktadır. Kayıt dışı ekonomi, hükümet ve resmi sektör kurallarının dışında yaşamaya çalışan ekonomik işleri belirtir. Bu işlerde çalışma izni, vergi ödemesi, çalışma koşulları bakımından iş düzenlemeleri ve sözleşme yoktur. Ayrıca kentsel arazi kullanım yasaları da çiğnenmektedir (Hsu, 2007, 261).

İMÇ’de sergilenen işlerden ikisi, Hsu’nun anlattığı kayıt dışı ekonomiye dikkat çekmişlerdir. Bu işlerden biri Meksika’lı sanatçı Julio César Morales’in “Kayıt Dışı Ekonomi Satıcıları” isimli mekana özgü enstalasyon çalışması diğeri ise Slovenya’lı sanatçı Tadej Pogacar’ın “Sokak Ekonomisi Arşivi” dir. Pogacar’ın arşiv çalışmaları, dünyanın farklı kentlerindeki çeşitli kayıt dışı ekonomi biçimlerini araştırarak belgelemektir. Bu kayıt dışı ekonominin ayakta kalabilmesi, hareket kabiliyeti, uyum sağlayabilmesi ve doğaçlama hissi ile açıklanmaktadır. Julio César Morales ise sokak satıcılarının el arabaları üzerinden ortaya çıkan seyyar kolajların, hem bir doğaçlama yeteneğini hem de bağımsızlık ruhunu yansıttığını anlatmıştır.

Bu iki çalışma, kayıt dışı ekonominin iş gördüğü araçları ve alanları nasıl kullandıkları ile yaratıcı fikirler sunmaktadır. Bu işler, sergilendikleri alanla kurdukları ilişkinin önemine de dikkat çekebilmişlerdir. Çünkü zaman zaman İMÇ’nin yaya alanları ile avluları da kayıt dışı ekonomiye ev sahipliği yapabilmektedir.

İMÇ’de yer alan işlerin barındırdığı anlam ve mekanla kurulan ilişkiler, bu işlerin mekan için özel olarak düşünülüp ele alındığını ve yerleştirildiğini anlatmaktadır.

İMÇ 6.Blok’ta yer alan çalışmalardan biri de Ali Kazma’nın “Engellemeler” isimli video işleri idi. Bu video çalışmalarını aynı mekanda ve birbirleri ile kurdukları ilişkilere dikkat ederek izlemek mekana da ayrıca bir zenginlik getirmişti.

Bu videoların belleklerde bıraktığı izler şöyle anlatılabilir: Ortak noktaları modern şeyler olmaları idi. “Bu ne demek?” Sanki bu videoların hepsi modern dünyanın yarattığı işlerin, modern malzemelerini ve modern süreçlerini kullanarak bugünkü hayatımıza eklemlenen eylemlerin bilinçli olarak bir araya toplanmış hali gibiydi.

Bu videolarda var-olan modern şeyler açıklanmaya çalışılırsa:

- Mezhaba Videosu ile; üretim yeri ve üretimin gerçekleştirildiği aletler örneğin videoda görünen bant sistemin modernizmin Amerika’daki şehri Chicago’da icat edilmesine dolayısıyla bu sistem ile kitlesel üretimin gerçekleşebileceğinin açıklandığı Henry Ford ile başlayan modernist döneme

referans verdiğini ve işin işleyiş şekline dair gelişen hızlı ve ardı ardına(ki bu da modern bir şeydir) hareketler olduğunu,

- Saatçi Videosu ile; saatin videoda görünen mekanizması ile onun karmaşık yapısının algılanışı, gene o karmaşık yapının içinde saatçi ustasının tamir için kullandığı incelikli malzemelerin, donatıların yer almasını,
- Beyin Cerrahisi Videosu ile; yine yapılan işin gerçekleştiği mekanı, doktorun hastasının ameliyatını lokal anestezi ile gerçekleştiriyor olmasını ve kullanılan ameliyat gereçlerinin inceliğini,
- Seramikçi Videosu ile; yine mekanı yani seramiğin üretildiği atölye ortamını ve işin her ne kadar %80'i çıplak el ile gerçekleştiriliyor olsa da kullanılan kesici aletlerin zenginliğini,

İMÇ5533'te izlediğimiz 3 videoyu da bu bağlamda ele alacak olursak;

- Mavi Videosu ile; seri üretim mekanındaki fabrikasyonun fazlasıyla görülebildiğini, teknik donanımın varlığını ve fabrikada çalışan işlerinin seri hareketlerini gözlemlediğimizde insanın özne olmaktan çıkıp adeta bir nesneye dolayısıyla makineye nasıl dönüştüğünü,
- Alessi Videosu ile; üretim mekanının, aynı alanda üretim yapan diğerleri ile karşılaştırdığımız da daha steril olmasını, çalışanların işin eğitimini almış kişilerce gerçekleştirildiğini, işin butikliğini,
- Demirsan Videosu ile de; çeliğin insansız sistemlerde üretilen mekanını ve insanın fiziksel olarak çalışamayacağı mekanın sıcaklığını, gerçekleşen işin bütünündeki dinamizmini ve sonuçta ortaya çıkan ürünün statikliğini,

söyleyebiliriz. Modern söylem dışında akla gelen diğerlerini;

- Üretimin sürekliliğinin hissedilmesi. Burada bunu dile getirirken bile video işlerinde gösterilen işlerin pek çoğunun sürekli, hiç durmadan 24 saat devam ederek gerçekleşiyor olması,
- Yakınlık hissini yani hayatın içinde bildiğimiz, deneyimlediğimiz ve yaşadığımız şeylerin görünmez arka planları,
- Görmediğimiz ama bildiğimiz, bildiğimiz ama söyleyemediğimiz bazen de söylemeyi tercih etmediğimiz şeylerin görüntüleri,

- Özetle bilinçaltına işlenmiş **var-olma** görüntüleri,

olarak ifade edilebilir.

Hepimizde var olan kolektif belleği mekan gereksinmeksizin harekete geçiren adeta her birimizde kendi yerlerini ayrı ayrı açan bellek işleyici işler olmasının yanında bizi mekana getiren ve daha sonra bizi mekandan götüren işlerde olduğu gibi, bu video işleri ve diğer bienal sanatçılarının işlerinin İMÇ'de gösterilmiş olmaları bu bağlamda da önemli idi. İşlerin pek çoğu belleğimizdeki yerlerini sergilendikleri mekanla kurdukları ilişki ile de yapılandırılıyordu. Bu ise sadece mimari ile deneyimlenebilen bir şeye referans vermektedir.

Burada yer alan işler üzerinden mekanla kurulmaya çalışılan şey, özellikle İMÇ gibi bir alanda yeni bir harekettir. Bu hareketin önemi ve sürdürülebilirliğine ilişkin önemli çabalar bienal sonrasında da görülmektedir. Bu çabaların en değerlilerinden biri de aynı zamanda İMÇ'deki bienalin sergi mekanlarından biri olan, sonrasında da hafızalarımızda İMÇ 5533 adı ile yer alacak ve faaliyete geçecek olan bir dükkanda gözlemlenecektir.

3.2.2 Bellek Mekanı: İMÇ 5533

Pierre Nora, Hafıza mekanının tanımını şöyle ifade eder:

“İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddi ya da fikri düzendeki her anlamlı birim (Nora, 2006, 171).”

Nora'nın hafıza mekanından esinle, İMÇ 5533'ün, hem maddi hem de fikri düzendeki bir birimden oluşmuş yeni bir bellek mekanı olduğu ifade edilebilir.

İMÇ 5533, İMÇ 5. Blok'ta yer alan ve ismini kapı numarasından alan, modern sanat için sergileme, araştırma ve tartışma alanı yaratmayı amaçlayan bağımsız bir sanat mekanıdır. Mekanın açılışı 23 Şubat 2008'de gerçekleştirilmiştir.

İMÇ 5. Blok'ta dükkan sahibi ve aynı zamanda da sanatçı olan Nancy Atakan, 10. İstanbul Bienali'nin mekanlarından birinin İMÇ olacağı haberini alınca aile şirketinin kullanmakta olduğu dükkanı, bienal süresince kullanıma açabileceği düşüncesi ile dükkan bienal mekanlarından biri olabildiği. Bienal sırasında gelişen bir fikirle de bu mekanın sürekliliğin sağlanması ve İstanbul'daki sanat çevresinde yeni bir

mekanın kurulması için Nancy Atakan, Volkan Aslan ve Marcus Graf ile birlikte çalışmalara başlamışlardır.

Bienal süresince gelişen fikirler ile İMÇ'de bu dükkanın belleğinin korunarak devam ettirilmesi düşünülmüştür. Bu fikirle yola çıkan İMÇ 5533 kurucuları, mekan içinde mekanın ruhunu koruma amacıyla iç mimarisinde değişiklik yapmak istememişlerdir. Üstelik dükkanın içinde yer alan dikiş makinelerine de dokunmayarak bu makineleri sanat işlerinde kullanılması için mekanın içinde korumuşlardır. Makinelerin kullanılması ile gerçekleştirilecek sanat işleri için uluslararası bağlantılar kurulmuş yurt dışındaki sanatçılar ile beraber mekanda workshopların yapılması planlanmıştır.

Mevcut olan dükkanı dönüştürerek oluşturulan mekanda, kütüphane, sanatçı dosyası arşivi, yeni medya ve ses bölümleri yer almaktadır. Mekanın önemli özelliklerinden biri de sanatçı vitrinidir. Belli süreler için vitrinde periyodik olarak sergilenecek sanatçıların seçiminin İMÇ'nin çalışanları tarafından gerçekleştirilmesi projesi vardır. Böylelikle mekanın hem İMÇ çalışanları hem de sanat çevresinden ziyaretçiler için açık ve sadece yüksek sanata hizmet vermeyen çeşitli sanat biçimlerinin, deneyimlerinin olduğu bir yere dönüşmesi beklenmektedir. Mekan, disiplinlerarası, farklı arka planları olan, ve farklı çevrelerden gelen insanların sanat bağlamında, yan yana gelebileceği bir etkileşim alanı oluşturabilmek niyetindedir.

Mekanda gerçekleştirilmesi düşünülen sanatçı konuşmaları, atölye çalışmaları, yuvarlak masa tartışmaları, okumaları ile sanat pratiklerinin ve kavramlarının tekrar gözden geçirilmesi için interaktif bir alan oluşturulması hedeflenmektedir.

İMÇ 5533 açıldığı hafta Vitrin 5533 için sanatçı seçimini İMÇ çalışanlarından 5.Blok çaycısı Nuri Güleç, projede yer alan 50 sanatçının işlerini inceledikten sonra seçmiştir. Nuri Bey'in seçtiği sanatçı ve eseri İrfan Önürmen'in "8 yüz" adlı çalışması olmuştur. İMÇ kurucularından Volkan Aslan, Nuri Güleç'in seçtiği "8 yüz" adlı çalışmada İMÇ 5.Blok'ta yer alan tekstil ürünlerinin etkisinin olduğunu ve buranın kimliğini ön plana çıkaran bir çalışmaya dikkat çektiğini de dile getirmiştir.

İMÇ 5533 bu yılın Şubat ayından beri pek çok sanatçının ve sanatçı gruplarının işlerini sergilemektedir. İstanbul Manifaturacılar Çarşısının içinde yer alan 1175 dükkandan sadece biri olarak gerçekleştirdikleri ile hem İMÇ'de hem de kamusal alanda özellikle ülkemizde önemli bir harekete dikkat çekmektedirler.

İMÇ 5533, mimari ile kurdukları ilişki, bulunduğu yerin tarihi, dükkanın hafızası, mekanda koruma ve sürdürme düşünceleri üzerine kurulu yeni bir alan açma isteği ile mimaride gerçekleşen sanat işlerinin uygulamasında yeni bir hareket ve mekan yaratmıştır.

3.2.2.1 Yer(siz)leşme

Pierre Nora'nın hafıza mekanlarının neden ve ne şekilde oluştuğuna dair söyledikleri yer(siz)leşme başlığı altında anlatılanların ve gerçekleştirilen işin nedeni gibidir:

“Hafıza mekanları kendiliğinden hafızanın olmadığı düşüncesinden doğarlar; arşivleri kurmanın gerektiği, yıldönümlerini devam ettirmenin, ayinleri düzenlemenin, kasvetli cenaze söylevleri vermenin, belgeleri noterde onaylatmanın gerektiği duygusundan doğar ve yaşarlar, çünkü bu işlemler olağan değildir. Bu nedenle, ayrıcalıklı ve titizlikle korunmuş merkezler üzerine sığınmış bir hafızanın azınlıklar tarafından korunması, bütün hafıza mekanları gerçeğini akkor haline getirir sadece. Anma konusuna özem gösterilmiyor olsa, tarih bunları hızla süpürecektir. Üzerine dayandığımız kalelerdir bunlar. Fakat eğer korudukları şey tehlikede olmasaydı onları inşa etmeye artık ihtiyacımız da olmazdı. Eğer içerdikleri anılar gerçekten yaşanmış olsaydı, bütün bunlar gereksiz olurdu. Ve eğer, buna karşılık, tarih onları bozmak, değiştirmek, hamur gibi yoğurup taşlaştırmak amacıyla almasaydı, hafıza için mekanlar olmazdı. Bu mekanları bu gidiş-geliş oluşturur: tarihin hareketinden kopmuş ama tarihe iade edilmiş tarih anları. Artık ne tamamıyla hayat, ne de ölüm vardır, canlı hafıza deniz çekildiğinde kıyıda kalan deniz kabukları gibidir (Nora, 2006, 23).”

İMÇ 5533'ün açılış haftasının hemen ardından İMÇ'nin tarihine dikkat çekilmek istenmiştir. Basında İMÇ'nin yıkılabileceği üzerine çıkan haberlere karşı tepkisiz kalmamak adına bienal süresince de geliştirilen, tartışılan İMÇ'nin, mimari geçmişine de uzanmak gerekliliği hissedilmiştir. Yıkılma konusu ile gündeme gelen İMÇ'nin, İMÇ MİMARİ5533 kapsamında açılıştan sonraki ilk hafta 29.02.2008 ve 01.03.2008 tarihlerinde saat 12:30'da gerçekleştirilecek mimari sunumun teması, YER(SİZ)LEŞME olarak belirlenmiştir. İMÇ'nin yıkılma kararları ile gündeme geldiği hatırlanacak olursa, burada kullanılması uygun bulunan yer(siz)leşme temasının somut bir sonuç olabileceği endişesi de taşınmaktadır. Bu endişenin nedenlerinden biri İMÇ'nin kırk yılda değişen yüzü ile bugün artık tanınamaz hale gelen, yıpratılmış, iyi bakılmamış ve sonunda da kimliğini kaybetmiş bir yapı olması ile ilgilidir.

İMÇ'nin Bienal'de “Dünya Fabrikası” adı ile yer alması, modernleşen Türkiye'nin bu süreci yaşayan pek çok üçüncü dünya ülkesinde olduğu gibi küresel ekonomik sistemin bir parçası haline gelmiş olması ile ilgilidir. Küreselleşmenin, yaşadığımız

yerlerle kültürel pratiklerimiz, deneyimlerimiz ve kimliklerimiz arasındaki ilişkiyi etkilemesi hatta daha da iddialı bir söylemle kökten dönüştürmesi kaçınılmazdır. Bu durum, ‘yer’lerimizin artık kimliklerimizin açık destekleyicisi olamayacağına da habercisi gibidir. Küreselleşmenin dönüştürdüğü kültürle toplum, kapitalizmin öncülüğünde kimliksizleşme ve yersizleşme yolunda ilerlemektedir.

İMÇ’de gerçekleşen yer(siz)leşme kapitalle gelişen, büyüyen ve kontrolden çıkan sermayenin izlediği yolu akla getirmektedir. Bu yolu deneyimlemek elbette kaçınılmazdır ama artık İMÇ geçmişte sahip olduğu estetik değerleri ile kendi aura’sına kavuşmak istiyor gibi gözükmektedir. “Bu mümkün mü henüz bilemiyoruz?” Fakat İMÇ’nin gereken ilgiyi, geçmişinde de olması gerektiği gibi kendi yönetiminin hassas yaklaşımları ile bulabileceği anlaşılmaktadır.

İMÇ 5533’te gerçekleştirilen sunumla İMÇ’nin tarihini ve mimarisini anlamaya, kent yaşamı içindeki yeri tartışılmaya çalışılmıştır. Sunuma genel olarak sanatçı, mimar ve öğrencilerin ilgisi gözlemlenmiş, ikinci gün gerçekleştirilen sunuma ise İMÇ esnafından sadece iki kişi katılmıştır. İMÇ esnafından olan katılımcılar, İMÇ ile ilgili bilgi sahibi olmadıklarını, İMÇ için yapılması gereken çalışmaların ancak İMÇ’yi bilen kişilerce yapılabileceğini dile getirmişlerdir.



**Şekil 27: İMÇ 5533'te gerçekleşen sunumun davetiyesi. Mart 2008
Tasarım: Sena Özeren**



Şekil 28: İMÇ 5533'te gerçekleştirilen sunumdan fotoğraf. Mart 2008.

İMÇ 5533, <http://www.imc5533.blogspot.com/>, [01.06.2008].

4. SONUÇ

Bu araştırmaya mimari tasarım ile farklı şekillerde ilişki kuran sanat işlerinin mimariye olan etkileri düşünülerek yola çıkılmıştır. Bu kapsamda, mimari ile edinilen bir bellekten söz edilerek *mimari bellek* ile ilgili iki oluşuma dikkat çekilmiştir. Birincisi *öznenin* edindiği *mimari bellek*, ikincisi de *nesnenin* edindiği *mimari bellektir*. Birinci anlam, yapı ile her türlü kurulabilecek ilişkinin özneyi nasıl etkilediği ile ilgilidir. Bu konu özneye odaklandığı için psikoloji bilimine yakındır. İkincisi ise yapı ile ilgisi olan pek çok öznenin yine mimari yapı aracılığı ile edinilen belleklerinden yola çıkılarak bu mimari yapının, birbirinden bağımsız olarak gelişen öznelerinin belleklerini, yapının kendi belleği olarak nasıl geliştirebileceği ile ilgilidir. Mimaride deneyimleme ile gerçekleşen bu bellek oluşumları, birbirlerini etkileyen ve birbirlerine bağlanan iki ayrı olgudur.

Bellek ile kurulan ilişkide mimari ile deneyimlenen şey, özünde özneye ayna tutmaktadır. Fakat bu, Katılımcı Mimarlık ve Katılımcı Sanat ile gerçekleştirilen işlerde kendini daha fazla göstermekte, inşa edildikleri yerlerde özneler yolu ile yapının belleğini daha derinden etkileyebilmektedir.

Bu çalışma hazırlanırken üzerinde önemle durulmasına çalışılan, bellek mekanının tespit edilerek örnek gösterilmesi değil, o mekana ait hafızanın geçmiş ve günümüz göstergeleriyle açıklanması olmuştur. Bu bağlamda mimariye ait olan belleğin, yaşayan bir yapı üzerinden anlatılmasına çalışılmıştır. Örnek olarak yer verilen yapının seçiminde, bu yapının çok işlevli olması, bir anıt gibi sadece simgeselliği barındırmaması bilinçli bir karardır. Anıtlar, tıpkı Pierre Nora'nın söz ettiği gibi müzeler, arşivler, bayramlar, yıldönümleri, anlaşmalar, tutanaklar, kutsal yerler, dernekler gibi başka bir çağın tanıkları ve sonsuzluk hayallerinin temsilidirler. Anıtlar geçmiş tarihlerdir.

Mimari yapının işlevselliği ise onu zenginleştirerek bir anıttan çok öteye taşımaktadır. Çünkü anıtın hafızasının kalıcılığı sadece özne ile kurduğu anlık ilişki ile doğru orantılıdır ki mimari ile kıyaslandığında bu zorlayıcı ve cılız bir hafızadır.

Bir anıt ve bir mimari yapı düşünülürken barındırdıkları eylemlerde ciddi farklar vardır. Mimari yapı, bir anıtta olduğu gibi sadece simgesel bir öge niteliği taşımaz. Varlığı ile bir anıttan çok daha fazla şey söyler çünkü yapının kendisi yaşayan bir tarihtir. Dolayısıyla gücünü de kendisinden almaktadır.

Burada yer verilen mimari yapının seçiminde, öncelikle yapının bellek ile kurabildiği ilişkiler düşünülmüş, seçilen yapının genel tarihine, tarihi yarımada içindeki konumuna, tasarımına, yaşantısına, barındırdıklarına, kentle ve insanlarla kurduğu iletişime dikkat edilmiştir. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda, İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)'nin tez konusu bağlamında tamamlayıcı ve açıklayıcı bir örnek olduğu görülmüştür. Yapının bugün yıkılma kararı ile karşı karşıya kalması, kent ve insanla gelişen her türlü ilişkisine yeniden bakmak gibi bir olguyu da beraberinde getirmiştir. Danıştay'ın yaptığı incelemede ve bilirkişi raporlarında, yapının ve sanat eserlerinin korunması kararları vardır.

Mimar, yapının tasarımındaki esin kaynağını görsel imgelerle açıkladığında mimari yapının belleklerimizdeki yerini daha da güçlü kılmaktadır. Bu tezin tasarımında yer verilen en güçlü görsel imge İMÇ'dir. Bu imgeler yolu ile ilham olarak alınan şeyler, çoğu zaman yaşanmış tarihselliklerdir. Bu nedenle İMÇ'nin tarihselliği incelenmiş ve konu, yapı ile bağlantısı olan kişilerle gerçekleştirilen söyleşilerle desteklenmiştir. Bu tarihselliklere sahip olan bellek ise tasarım için en zengin kaynaktır ve üretilen işlerde kendini tekrarlamama yeteneğine ve bilincine sahip bir mekanizmadır.

Yıkılma tehdidi ile karşı karşıya kalan İMÇ'de bugün farklı şekillerde yapı bünyesinde gerçekleşen ilişkiler ile yapıya ait değerler görülmeye başlanmış ve bir bilinç uyanmıştır. Daha önceleri yapı içinde yaşayan, bilinen ama görmezden gelinilebilen (ulaşılamayan) bilgilere, yapının belleğine yıkılma kararı gibi bir şokla yeniden ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu davranış, tıpkı insanların belleğinde olduğu gibi yapının belleğinin *örtük* olan kısmını harekete geçirmiştir.

Günümüzde İMÇ'nin 'öz metni' iç tabakada yani iskeletinde korunmaktadır. Fakat bu metin artık okunamayan bir metindir. Yapı ile ilgili daha derindeki kayıtlara sık sık başvurmadığımız takdirde bu metinler ancak dış belleklerimiz yolu ile çok farklı okunacaklardır. Bugün modern Türk mimarlığının eseri olan bu yapıya dair gözlemlediğimiz en kalıcı izler belki de yapıya ait sanat eserleridir. Bu eserler de yapının mimarisinden geriye kalan engramlar (bellek izleri) gibidir.

KAYNAKÇA

- Akın, Günkut. 2001. **7. Venedik Mimarlık Bienali'nin Ardından: Küreselleşmenin Soğuk Savaşı. Arredamento Mimarlık Dergisi.** s.12: 108-118.
- Akın, Günkut. 2005. İki Brütalizm. **Betonart Dergisi.** s.8: 49-75.
- Atakan, Nancy. 1998. **Arayışlar, Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar.** çev. Zeynep Rona. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Batur, Enis. 1999. **Modernizmin Serüveni.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. 2004. **Kötülüğün Şeffaflığı.** çev. Işık Ergüden. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, John. 2007. **Sanat ve Devrim.** çev. Bige Berker. İstanbul: Agora.
- Berman, Marshall. 1982. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.** çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, Nuri. 1999. **Kolektif Kimlik.** 2. bs. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Bilgin Nuri, Melek Göregenli. 1996. Kentsel Katılım ve Çoğulculuk. **Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne.** ed. Ferzan Bayramoğlu Yıldırım. İstanbul: Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi Yayınları: 49-61.
- Bora, Aksu. 1997. Kamusal Alan/Özel Alan: Mahrumiyet-Özgürleşme İkileminin Ötesi. **Toplum ve Bilim Dergisi.** s. 75: 85-93.
- Bozdoğan, Sibel. 2002. **Modernizm ve Ulusun İnşası.** çev. Tuncay Birkan. 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____. 1998. Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış. **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik.** ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 118-135.
- Calvino, Italo. 1994. **Amerika Dersleri, Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cengizkan, Ali. 2002. **Modernin Saati.** İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Daniel Libeskind.** 2001. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

- De Oliveira, Nicolas, Nicola Oxley, Michael Petry. 2005. **Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı: Duyular İmparatorluğu**. çev. Osman Akinhay. İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. 1990. **Kapitalizm ve Şizofreni 1**. çev. Ali Akay. 1.bs. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Doğan Tekeli-Sami Sisa projeler-uygulamalar 1954-1974**. 1973. İstanbul.
- Doğan Tekeli-Sami Sisa Projeler, Yapılar**. 1994. ed. Uğur Tanyeli. İstanbul: Yem Yayın (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları).
- Draaisma, Douwe. 2007. **Bellek Metaforları**. 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fleckner, Uwe. 2005. Sarkis, Warburg ve Sanatın Toplumsal Belleği. çev. Ogün Duman. **Bellek ve Sonsuz, Sarkis Külliyyatı Üzerine**. İstanbul: Norgunk Yayıncılık: 185-197.
- Foster, Hal. 2004. **Tasarım ve Suç**. çev. Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frank Gehry**. 2000. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Friedman, Mildred. 1999. **Architecture+Process, Gehry Talks**. New York: Rizzoli International Publications.
- Gombrich, E.H. 2004. **Sanatın Öyküsü**. çev. Erol Erduran, Ömer Erduran. 4. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi AŞ.
- _____. 1992. **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hanru, Hou. 2007. Dünya Fabrikası İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı). **10.Uluslararası İstanbul Bienali**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı: 146-149.
- Hasol, Doğan. 1993. **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**. 5. bs. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi yayınları (YEM).
- Hsu, Manray. 2007. Büyük Soru İşareti: Çağdaş Sanat ve Ekonomi ile Siyasette Kayıt Dışılık. **10.Uluslararası İstanbul Bienali**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı: 258-268.
- Işık, Oğuz. 1993. Modernizm Kenti / Postmodernizm Kenti. **Birikim Dergisi**. s.53: 27-34.
- İMÇ Bilirkişi Raporu**. 2006/4483. T.C. Danıştay Altıncı Hukuk Daire Başkanlığı.
- İstanbul Manifaturacılar ve Kumaşçılar Çarşısı (İMÇ)**. 1969. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.

- Krausse, Anna-Carola. 2005. **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.** çev. Dilek Zaptıoğlu. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Koçak, Orhan. 2007. **Modern ve Ötesi.** 1. bs. İstanbul: Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık.
- Karakaş, Sirel, Metehan Irak, Belma Bekçi. 2003. Sağlıklı İnsanda Bilgi İşleme Süreçleri: Biliş ve Üst-Biliş. **Bein ve Nöropsikoloji.** ed. Sirel Karakaş, Ceyla İrkeç, Nevzat Yüksel. Ankara: Çizgi Tıp Yayınevi: 31-53.
- Lenoir, Béatrice. 2005. **Sanat Yapıtı.** çev. Aykut Derman. 4. bs. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Mimar Sinan ve Tezkiret-ül Bünyan.** 1989. ed. Metin Sözen. İstanbul: MTV Yayınları.
- Moravanszky, Akos. 2001. Modern'in Mirasını Korumak. çev. Ebru Omay. **Arredamento Mimarlık Dergisi.** s. 09: 90-93.
- Morris, Charles G. 2002. **Psikolojiyi Anlamak.** çev. H. Belgin Ayvaşık, Melike Sayıl. 1. bs. Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.
- Murray, Peter and Linda. 2004. **The Art of the Renaissance.** New York: Thames & Hudson Inc.
- Murray, Linda. 2003. **The High Renaissance and Mannerism.** London: Thames & Hudson Ltd.
- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. [06.03.2007]. Mimarlık Eğitimi, Sosyoloji, ve Ötesi. <http://www.korotonomedia.net/theoria/sosmim7.html>
- _____, Hasan Ünal. [06.03.2008]. Nedir Mekan Dedikleri? <http://www.metu.edu.tr/~hun/home.html>
- Nora, Pierre. 2006. **Hafıza Mekanları.** çev. Mehmet Emin Özcan. 1. bs. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pallasma, Juhani. 2005. Gelecek Binyıl İçin Altı Konu. **Selçuk Batur İçin Yazılar.** İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi yayınları (YEM): 29-35.
- Recht, Roland. 2005. Bellek ve Dağılma. çev. İnci Uysal. **Bellek ve Sonsuz, Sarkis Külliyyatı Üzerine.** İstanbul: Norgunk Yayıncılık: 159-171.
- Rose, Gillian. 1991. Mimariden Felsefeye Postmodern Suçortaklığı. çev. Hakkı Hünler. **Birikim Dergisi.** s.63: 40-50.
- Rossi, Aldo. 2006. **Şehrin Mimarisi.** çev. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Kanat Kitap.
- Said, Edward W. 2003. **Yersiz Yurtsuz.** çev. Aylin Ülçer. İstanbul: İletişim.

- Sennett, Richard. 2002. **Ten ve Taş**. çev. Tuncay Birkan. 1. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____. 1999. **Gözün Vicdanı**. çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay. 1. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, L. Edward. 1996. çev. Evru Kılç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay. **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**. İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- Tanyeli, Uğur. 2007. **Binalar Konuşunca Mimarlık Susar**. İstanbul: İstanbul Serbest Mimarlar Derneği(SMD)
- _____. 2006. Resmimhey. **Arredamento Mimarlık Dergisi**. s. 100+88: 46-63.
- _____. 2005. Kamusal Mekan-Özel Mekan: Türkiye’de Bir Kavram Çiftinin İcadı. **9.Uluslararası İstanbul Bienali**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı: 199-209.
- Tanyeli, Uğur, Massimiliano Fuksas. 2000. Venedik Bienali’nde Mimarlık, “Daha Az Estetik Daha Çok Etik”. **Arredamento Mimarlık Dergisi**. s.10: 58-68.
- Tanyeli, Uğur, Suha Özkan, Doğan Kuban. 2000. Küreselleşme ve Mimarlık. **Arredamento Mimarlık Dergisi**. s.10: 76-80.
- Tanyeli, Uğur, Cem İleri, Gülsün Karamustafa. 2000. Kent: Hazır-Yapıt. **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**. s.78: 118-131.
- Tekeli, Doğan. 2006. İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı). **Mühendislik ve Mimarlık Öyküleri-2**. Ankara: TMMOB Yayınları: 263-280.
- Tekeli, İlhan. 1998. Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye’de kent Planlaması. **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. ed. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları: 136-152.
- _____. 1996. Türkiye’de Çoğulculuk Arayışları ve Kent Yönetimi Üzerine. **Kentte Birlikte Yaşamak Üstüne**. ed. Ferzan Bayramoğlu Yıldırım. İstanbul: Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi Yayınları: 15-27.
- Tekeli-Sisa**. 2001. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Tietz, Jürgen. 1999. **The Story of Architecture of the 20th Century**. Cologne: Könemann.
- Tomlinson, John. 2004. **Küreselleşme ve Kültür**. çev. Arzu Eker. 1. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yerasimos, Stefanos. 2002. **Süleymaniye**. çev. Alp Tümertekin. 1. bs. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Zaha Hadid**. 2000. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

EKLER

EK 1: DOĞAN TEKELİ İLE SÖYLEŞİ (İMÇ, İMÇ ve Modernizm, Kimlik, Kültür, Kent, İMÇ’de Sanat)

Sena Özeren: Söyleşimizin konusu, 1960'ların başında Site Mimarlık bürosu olarak gerçekleştirdiğiniz tasarım ürününüz İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı). Şehrin bir ürünü olan İMÇ'nin sanat ile ilişkisi ve bu ilişkinin kent ile kurduğu diyaloglar.

“Türkiye Modernleşmesinde bir aşamanın ötekine geçerek değişmediğini, yeni katmanların ötekilerin üzerini örterek ve de eşzamanlı geliştiğini söylüyor.” Tanyeli. Mimarlık tarihçisi Uğur Tanyeli'nin dile getirdiği gibi, Türkiye'de bu şekilde gelişen bir modernleşme sürecini İMÇ üzerinden okuyabilir miyiz?

Doğan Tekeli: Okuyabiliriz tabii. Türkiye'nin modernite projesi aslında Tanzimat'la başlayan bir süreçtir. Osmanlı imparatorluğu, Türkiye'nin geri kalmışlığının sebeplerini araştırırken batılı düşüncelerin etkisiyle Tanzimat Fermanını ilan etti ve batılılaşma sürecine girdi. Bu süreç ittihat ve terakkide de devam etti. Cumhuriyetle artık kesin bir yola girdi. Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün ilkeleri, Cumhuriyetin bütün anlayışına egemen oldu. Biz de çağdaş medeniyet seviyesine ulaşacağız. Çağdaş medeniyet seviyesine nasıl ulaşacağız? Üst yapı devrimleriyle, kıyafette, kanunlarda toplumun bütün kesimlerinde ulaşacağız onun için medeni kanun, ceza kanunu batıdan alındı. Türkiye bu kanunlara kendi tecrübelerini de katarak toplum düzenini değiştirdi. Medrese yerine tek klasik eğitim getirildi. Hümanizma ve batı eserlerin tercümesi vs. gerçekleştirildi.

Bu arada mimarlıkta da bir reform oldu. Osmanlı'nın son dönemlerinde Birinci Ulusal Mimarlık akımı yaşanırken yani 16.yy.dan 19.yy.a kadar olan dönemin mimarisini çağdaşlaştırmaya çalışırken ama o mimarınin öğelerini kullanarak çağdaşlaştırmak isterken birdenbire Atatürk biz yeni bir Cumhuriyet kuruyoruz, hedefimiz doğrultusunda bir mimarimiz olsun dedi.

Bundan itibaren de Holzmeister, Bonatz, Egli gibi yabancı mimarlar ile başlayan modern bir mimari gelişti. Ama bu arada hala Uğur Tanyeli'nin söylediği gibi alttaki

katmanlar da var yani milli mimari de katman olarak var. Fakat özellikle 1950'deki Adalet Sarayı yarışmasının uluslararası bir jürisi var. Orada modern bir projenin kazanması artık dünyada da egemen olmuş modern mimarinin Türkiye'ye yaygın bir şekilde uygulanmasını milli mimariden ciddi bir kopuş dönemini getirdi.

Bu bakımdan modern mimariyi eskisinin üzerine bir katman gibi gelmiş değil, içselleştirilmiş yeni bir hareket gibi görmek mümkündür. Çünkü 1950'den sonra adeta milli mimarinin uygulanmasını görmüyoruz. 1950'den sonra yaygınlaşan hareketin içinde İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)'de bir noktadır. Bu sürecin bir parçasıdır. Bunun özelliği belki şudur: Modern mimarinin dilini, konteksine ve yerel öğelere de bağımlı kalarak kullanmak. Nasıl bağımlı kalarak; ölçü düzeni bakımından, malzeme bakımından, batı modernizminden olduğu gibi aktarılmayan yani taklit olmayan, modern dili çevresinin verileriyle kompoze ederek yeni bir sentez çıkarmaya çalışan yapı. O bakımdan İMÇ, Cumhuriyet ideolojisi ile tutarlı ve çağdaş dilde kendi mimarisini yaratmak isteyen bir toplumun ürünü gibi sayılabilir.

SÖ: 1.Ulusal Mimari'den sonra gelişen 2.Ulusal Mimari döneminin 1950'lerde Adalet Sarayı projesi ile kapandığını anlıyoruz. İMÇ, bu dönem kapandıktan sonraki 1950'lerin sonu ile 1960'larda tasarladığımız bir proje.

DT: 1950'ler de İkinci Ulusal Mimari dönemi kapandıktan sonraki yıllarda uygulanan yarışmalarda hemen hemen milli mimari hiç yok bitmiş, kapanmış herkes modern yapı yapmaya çalışıyor. Moderni olduğu gibi alıp aktaran var, kendi koşullarımıza uygulamak isteyenler var. Sedat Hakkı Bey gibi, Cansever gibi, İMÇ'de bizim yaptığımız gibi. Bir de tamamen Uluslararası dilde yapanlar var. İMÇ böyle bir dönemin ürünü.

SÖ: 1968 yılında dönemin Başbakanı Süleyman Demirel tarafından çok gösterişli şekilde açılan çarşı, günümüze ulaşan görüntüsü ile şehrin 40 yıldır yaşadıklarını anlatır gibi karşımızda duruyor ve yıkılmasına yönelik alınan kararlarla mücadele ederek yaşamaya devam ediyor.

İMÇ'nin bugün geldiği fiziksel durumunu, o günden başlayıp günümüze kadar gelen siyasi ve ekonomik koşullar altında düşündüğümüzde nasıl değerlendirirsiniz?

DT: Manifaturacıları(İMÇ) kullananlar toplumun bir kesimi, bu kesim manifaturacılar çarşısını ilk olarak düşünen ve inşa edenlerden yani yapanlardan farklı bir kuşak. Yapanlar belki daha iyi yetişmiş bir kesimdi. Kullananlar farklı bir

kesim. Bunu zaman zaman manifaturacıların tarihini, hikayesini anlatırken anlatmıştım. Müteşebbis olanlar yani kooperatifi kuranlar tüccar sınıfının bizdeki orta tabakanın üstünü teşkil eden nispeten gelişmiş, sosyal bakımdan tüccar elitinin üst tabakası idi. Kullananlar ise orta ve alt tabakası oldu. Çünkü baştaki amacı ve istikametinde kullanılmadı ve kiraya verildi. Şimdi burada birçok faktör iç içe geliyor. Kullanıcıların medeni düzeyi gibi. Bir yapıya karşı nasıl davranılır, nasıl saygı gösterilir ya da gösterilmez. Kendileri de yapmadıkları için yapıları, kiracının kullandığı yapıya karşı davranışı gibi bir davranış.

Toplumumuzda yapı kalitesi, köyden kente göç ile köy kültürünün kent kültürüne adapte olamaması ile görülebiliyor. Göç ile gelenler belki köyde yaptıkları yapıya saygı gösteriyorlar ama şehirde yapılan yapıya saygı göstermesini bilmiyorlar hatta bu onlara yabancı geliyor. Yapıyı kendi kişisel alışkanlıklarına göre değiştirmek istiyor. Ekonomik ve sosyal olarak böyle bir etkiden söz edilebilir.

Bugün manifaturacılar çarşını kullananlar arasında anket yapılırsa %70'i İstanbul'un yeni hemşerileridir. Göç etmiş hemşerilerdir. Bunlarda köydeki alışkanlıklarını buraya getirmişlerdir. O bakımdan yapı kurgulandığı zamanki amacından saptığı için büyük bir değişim geçirmiştir. Bizde yapının bakım alışkanlığı da yoktur. 1960'lı yıllarda yapılan yapılarımızın çoğu bugün tükenmiş durumdadır. İMÇ'ninde akıbeti buna benzer oldu.

SÖ: Türkiye günümüzde siyasi anlamda büyük bir değişim geçiriyor. İMÇ'nin yapıldığı dönemden günümüze kadar gelen siyasi dönemi düşündüğümüzde bu değişimlerin yapıya etkileri olabilir mi?

DT: Bu kırk yıllık dönem içerisinde yapının siyasi karar ve davranışlardan etkilendiği söylenemez. Ama son dört yıl içerisinde farklı bir yaklaşım var. Adeta Birinci Milli Mimari dönemine ama o bilinçle olmadan bir dönüş eğilimi var. Türkiye'de toplum bir kimlik bunalımındadır. Türkiye doğu ile batı arasında bir yerde fakat doğulu mu batılı mı? Belirli bir karakteri var ama onu biz bilmiyoruz. Biz kendimiziz ama bunda hep bir bunalımımız var acaba biz doğulu muyuz, batılı mıyız? Kimlik arıyoruz. Bu kimliği ararken yanlış olarak mimarimizde de aramaya kalkıyoruz. Hatta biraz kıyafetimizde de var türbana dönüş gibi. Kimlik aramanın etkileri, oturduğun yerde, kıyafetinde, konuşmada, davranışında oluyor. Kimi kimliğini kıyafetinde arıyor. Kimi “biz Osmanlı'yız, gavur değiliz” kimi “biz

batılıyız” diyor. Son yıllardaki yönetimimiz de bir yandan da kimliği mimaride arıyor. Ve o bakımdan da bugünün yöneticileri “Osmanlı mimarisi, Selçuklu mimarisi yapalım” diye düşünüyorlar.

Bu yıkılma kararı da bu binayı benimsememekten kaynaklanıyor. Bence bu kararın iki nedeni var: Birincisi çok kötü kullanılışından ötürü öz değerlerinin yani onu yaratan ana fikirlerin kaybolmuş, bir diğer anlamda da makyajının bozulmuş olmasıdır. Öyleyse bunu yıkalım! Ne yapalım yerine? Süleymaniye'nin eteğindeki eski evleri yapalım. O amaçla yıkıyoruz! Bu da ikinci neden yani bir koruma planı gereği! Ama bu koruma planı çağdaş ve kabul edilebilir bir plan değil. Çünkü artık oradan bulvarı geçirmişiz. O dokuyu yok etmişiz! Binaenaleyh bulvar ile mevcut doku arasında bir geçiş ölçeği olan İMÇ'nin bu niteliği de unutulmuş görünüyor.

SÖ: İMÇ'nin topografyasının yani yerinin yapı inşa edilmeden önceki fotoğraflarına ve tarihine baktığımızda görüyoruz ki herhangi bir yapının yıkılıp yerine İMÇ'nin yapılması söz konusu olmamış. Bulvar açılmadan da önce bu bölgede yaşanan bir yangın sonucu buradaki tarihi dokunun yok olduğunu biliyoruz. Atatürk Bulvarı açıldıktan sonrada bulvar boyunca boş olan bir alan olduğunu fotoğraflardan da anlayabiliyoruz.

DT: Yangın geçirmeden önce yani daha evvel Süleymaniye ile Fatih Külliyesi arasında bir mahalle dokusunun var olduğunu biliyoruz. O doku 1940'larda Bulvar açılınca zaten bozulmuş. O dokunun bulvarın kenarına gelip yapışması da artık mümkün değil. O ölçek ile diğer ölçek birbirinden farklı. Bu iki ölçek arasında bir geçiş yapısıdır. Bu niteliği de unutuluyor. Bu eski, küçük ölçekli dokunun bulvar kenarına kadar getirilmesi düşünülüyor. İşte bu karar bugünkü yönetimin ideolojik yaklaşımının bir sonucudur.

SÖ: Birinci ve İkinci Ulusal Mimari dönemlerinden sonra İMÇ'nin 1960'larda Türkiye'de modernizm etkisi altında gerçekleştirilen yapılar arasında tasarım kararları açısından çok önemli bir yeri olduğunu düşünüyorum. Yapıyı tasarlayan mimarlarından biri olarak İMÇ'yi bugün tasarlıyor olsaydınız, tasarım kararlarında bir değişiklik yapar mıydınız?

DT: Bu her zaman benim düşüncelerimde yer etmiştir. Biz o zaman bu yapıyı gerçekleştirdiğimizde sekiz yıllık mezun mimarlardık. Buna rağmen Türkiye'de yapı kullanma alışkanlıklarını göz önünde tutarak ve o günün bütçe ve malzeme

olanakları içinde en dayanıklı olabileceğini düşündüğümüz malzemeyle yapıyı gerçekleştirmeye çalıştık. Bugün eğer yeniden tasarlıyor olsaydık yerleşme ve kitle düzeni bakımından ciddi bir fark herhalde yapamazdık. Ama yapı finisyonu bakımından daha kunt malzemelerden daha az tahrip edilebilecek bir yapı yapmayı düşünürdük. Yani bozulması kolay kolay mümkün olmayan daha az camlı belki daha kapalı, daha taş kaplı, bizim eski kunt ve kağır yapılarımıza yaklaşmak aklımıza gelirdi. Nitekim bütün bozulmalara direnen 16.yy hanlarımız var. O çağın eseri ama onunla bugün arasında dayanıklılık açısından biraz daha fazla ilişki kurmaya çalışırdık. Fiziki yapı deneyimimiz de o günden bugüne hayli artmış durumda tabii.

SÖ: Çarşının tasarım kararlarında söylediğiniz değişiklikler özellikle bugün bulvar boyunca sıralanmış dükkanlardaki tahribatı da sanırım büyük ölçüde engelleyebilirdi. En fazla tahribata uğrayan dükkanların yola cephesi olanlarda gerçekleştiğini görüyoruz.

DT: Gördüğün gibi yeni yapılan Shopping Center'lar da tamamen içe dönük. Esas olan yapının bütününün yaşaması olduğu için bulvar kenarındaki bir sıra dükkanın avantajlı olması kabul edilebilir bir düşünce değil. Shopping Center'ları da düşünürsek ki bu kadar Shopping Center yapılıyor, doğrudan dıştan girilen dükkan sayısı yok gibi.

SÖ: İMÇ, adını Manifaturacılardan almıştı fakat çarşı açıldığı günden bugüne farklı pek çok sektöre ev sahipliği yaptı. Tekstil, iç dekorasyon, dikiş makineleri ticareti, müzik aletleri gibi. 6.Blok ise çok uzun zamandan beri Plakçılar ya da Kasetçiler çarşısı olarak bilinir. Mimar olarak şehir yaşamının içinde çarşıların konulara göre teşkil edilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Ör: Manifaturacılar, Matbaacılar, Elektronik(Perpa), Mobilyacılar, İstoç.

Böyle ticari bir sınıflandırmayı toplumsal ve ekonomik açılardan ele aldığınızda neler söylemek istersiniz?

DT: Bu soru iki aşamalı gibi. Bir tanesi kent içinde yapılan çarşıların belirli gruplara hizmet etmesi. Antikacılar çarşısı, İstoç ya da mücevherciler çarşısı gibi.

Böyle bir özelleşme şehir hayatı açısından doğru mu? Bence bu yararlı bir şey. Çünkü kent içinde bu tip alışveriş alanlarının belirli bir işleve tahsis edilmesi, kent yaşamında onlara ulaşmak, toplu halde onları bulmak açısından elbette kolaylık sağlar. Belirli bir büyüklüğü aşmamış ve içinde bir çalışma grubunu barındırabilecek

çarşıların yapılması herhalde zararlı değil. Bir arada bulunmaları ve adres olarak da onların gösterilmesi gayet iyi.

Manifaturacılara gelince, manifaturacılar belirli bir amaç için kuruldu. Sultanhamam çevresinde yerleşmiş olan İstanbul'lu manifaturacılar, o bölgenin artık ulaşılamaz olması ve o bölgede yer kalmaması dolayısıyla yeni bir yerleşim yeri aradılar. Bu çarşığı da o amaçla yaptılar. Fakat bu amaç, ilk baştaki müteşebbislerin çarşının tamamlanmasını göremeden vefat etmeleri ve onlardan sonra farklı kişilerce yönetilmesi üzerine saptı. O zaman için buradaki 1117 dükkan, gerçek sahipleri tarafından kullanılması düşünülüyorken kiraya verildi. Kiraya verilince de 1117 adet manifaturacı kiracı bulmak mümkün olmadı zaten kimsenin umurunda da değildi. “Ben bir kiracı bulup bir an önce buradan kira almaya başlayayım” düşüncesi hakim oldu. Bu kira süreci sonunda kendiliğinden belirli gruplar bazı bloklarda toplanır oldu. Bunun sonucunda plakçılar bir blokta toplandı. Açılması düşünülen lokantalar açılmadı. Böylece İMÇ, kurulma ve inşa edilme amacından saptığı için bu nevi bir kullanıma tabi oldu.

SÖ: Çarşı yaptırmak isteyen Manifaturacılar istediklerinde bilinçli ve kararlı değiller miydi?

DT: Kooperatifi kurdukları zaman ve inşaat süresince amaçlarında tamamen bilinçli ve kararlı idiler. Kooperatifin yöneticileri adeta bir esnaf loncası gibi o loncanın ileri gelenleriydi. Ve orada bir lonca bağlılığı gibi ileri gelenlere de bağlılık ve onların dedikleriyle hareket etmek düşüncesi vardı. Ama onların en etkili dördü beşi çarşının bitmesine yakın vefat etti. Yeni bir grup yönetime geldi. Öyle olunca amaçlarına sadık kalan ortaklar buraya gelmek için birbirlerinin gelmesini beklediler. Sultanhamam'daki yerlerini terk edip buraya hep birden hareket etme imkanını bulamadılar. Belki eski yöneticiler olsa idi, onların yönetiminde hepsi birden oradaki yerlerini boşaltıp bir veya iki ayda buraya gelip yerleşeceklerdi. Fakat bu yöneticiler ortada olmayınca herkes birbirinin gitmesini bekledi. Hatta “sen git oraya yerleş, ben sonra gelirim” şeklinde insani bir güdü oldu. Sonrasında “Sen gidince, müşterinde belki bana gelir” gibi gelişen güdüden dolayı oraya gelmediler. Baştaki amaçları son derece ciddi olmasına rağmen belki yine bu nedenle gerçekleşmeyecekti. O yöneticilerde olsa hepsini kaldırıp oraya götürmeye güçleri yetmeyecekti. Onlarda olmayınca Sultanhamam'daki tarihi çarşı alanını olduğu gibi söküp buraya nakletmek kolay değildi.

SÖ: Mimarlık tarihçisi Prof. Dr. Uğur Tanyeli, Türk insanın kentin fiziksel gerçekliğinin yeni farkına vardığını ve bu farkına vardığı gerçeklikten de rahatsız olduğunu ifade eder. Fiziksel çevresinden rahatsızlık duyan kişi korkarım ya kaçmak istiyor ya bakmamak ya da yıkmak!

DT: Burada aslında bilinçli bir düşünce yok. Şunu her zaman söylüyorum. Türkler kendilerini ya olağanüstü yetkin ya olağanüstü başarılı ya olağanüstü akıllı ya da olağanüstü yeteneksiz zannederler. Fiziksel çevrelerinden de o şekilde rahatsızlık duyarlar.

Bir düşünce, eski İstanbul'u mahvettik. Halbuki İstanbul mahvolmak şöyle dursun alt yapısı, ulaşımı vs. ile mamur bir şehir haline geliyor. Belki insanlar eski İstanbul'un sukunetini arıyorlar. 800.000 nüfuslu bir İstanbul, sakin, bahçeler içinde evler, trafik yok. İstanbul, bugün dinamik devinimli bir kenttir. Bundan memnun değiller. Batı ülkeleri gibi fiziki disiplinli bir çevre arzu edenler var. Bir süreç içinde birbirini izleyerek yapılmış yapılar gibi. Fakat buna da imkan yok. Bugün bir farklılık olacak. Bu farklılıkta kültürümüzün yansıması gibi çok çeşitli kültür zenginliğimiz dediğimiz aslında çok çeşitli geleneklerimiz var. Müziğimiz gibi. Mimarimiz de öyle.

Binaenaleyh fiziki çevreden rahatsızlık duymak bence bilinçli bir şey değil. Elbette rahatsızlık duyduğumuz şeyler var ama ondan neden rahatsızlık duyduğumuzu dahi bilmiyoruz. Yani sokaklarda çöpler dururken, kaldırımlar paramparça iken yapılarımızın çirkinliğinden dem vuruyoruz. Canım ama kentin alt yapısı düzgün pırıl pırıl olsa yapılarda onların içinde belirli bir kaliteye gelir. Bu bütün bir kültürün ürünüdür. Onun için yıkmak tabii ilk akla gelen en kolay şey!

SÖ: Sanırım toplumumuzda bir kolaycılık var. Bazı zor durumlarla karşı karşıya kaldıklarında fikirler üretmek yerine kaçmayı tercih edebiliyorlar.

DT: Bunu ta 1905'lerde Mehmet Akif yazmış, bir şiiri var:

Sen yıkmayı alemde hüner mi sayarsın
İstersen üç kazma ile Süleymaniye'yi de yıkarsın
Ama yapmaya gelince
Bir Sultan Süleyman
Bir de Mimar Sinan ararsın.

Mehmet Akif bunu 100 sene önce söylemiş. Şimdi biz yıkmayı kolay zannediyoruz. Manifaturacıları yıkalım, Atatürk Kültür Merkezini yıkalım, Meclis evlerini yıkalım. Yerine daha iyi bir şey yapacağımızdan emin miyiz? Yapacağımızı varsayıyoruz!

Ama nasıl yapıldığını, o süreci bilmiyoruz. Bu nasıl yapılmış onu da bilmiyoruz. Hafızasız da bir toplumuz. Yıkalım!

SÖ: Bu düşünceleriniz üzerine aklıma gelen bir şeyi de ben sizinle paylaşmak isterim. 16.yy.da Sai Mustafa Çelebi'nin Başmimar Sinan'ın hayatı, çalışmaları ve anılarını anlattığı sizin vesilenizle edindiğim kıymetli bir eser olan Tezkiret-ül-Bünyan'da “Zamandan Şikayet” adlı şiirin şu satırları ilginçtir:

Halk arasında kusurun sayısı bini buldu
Bu yüzden hüner parasız satılır oldu

Cahil ve nadanlar büyük itibar gördü
Bilgi sahipleri ise ayağa düştü

Hasılı, gönül ehline kimse bakamaz oldu
Gerçekte, hüner şimdi, kusur oldu

DT: Sinan bunu 16.yy.da söylüyorsa demek ki bu toplumun böyle bir hastalığı var. Ama batıda mesela Köln Katedralini 600 sene devamlı gelen kuşaklar saygı duyarak yapmışlar. 600 sene o gelenek, o saygı devam etmiş. Bizde AKM biteli 40 yıl olmadı, yıkalım, manifaturacılar 40 yıl, yıkalım. Acaba daha iyisini yapabilecek miyiz?

SÖ: Sizin Serbest Mimarlar Derneği(SMD) olarak yakın geçmişte bu konuda çalışmalarınız oldu. AKM ile ilgili öğrencilere yönelik bir proje yarışması açtınız. Gençlerin fikirleri ile de gördük ki yıkmadan da pek çok şey yapılabilir. Avrupa toplumlarında korumacılık pek çok şekilde ortaya çıkıyor. Eski yapıların fiziki çevre içinde ihtiyaçları yönünde dönüştürülmesi veya ek bir yapı ile desteklenmesi gibi.

DT: Paris'in merkezinde, Londra'da yıkılan eski yapı varsa da ne kadar az. Çoğu 100 yıllık yapılar, duruyor.

SÖ: 2000 yılında ilk kez Barcelona'ya gittiğimde Gaudi'nin eseri Sagra da Familia'daki şantiye çalışmalarını gördüğümde eserin sahibine ve esere saygı nedeniyle yapının projesine uygun bitirilmesi için çalıştıklarını görmüş ve etkilenmişim. Bu çalışmaların hoş olan bir yönü de eserin orijinal projesi dahilinde eksik olan kısımlarının yapımında döneminin teknik imkanlarını kullanıyor olmalarıydı. Böylelikle yapının mimarının inşa etmeye başladığı ilk döneme ait izler ile yeni dönemde yapılan çalışmalar birbirinden ayırt edilebiliyor, yapı üzerinden de okunabiliyordu.

DT: Biz yıkıyoruz!

SÖ: 2007'de İMÇ'nin yıkılması ile ilgili karar gündeme geldiğinden beri İMÇ'de pek çok şey geliyor;

10.Uluslararası İstanbul Bienali mekanlarından biri olması, yine Bienal kapsamında Sakine Çil'in İade-i İtibar isimli çalışması ile İMÇ'deki sanat eserlerine dikkat çekilmesi, İMÇ'deki bir dükkanın Sanatçılar tarafından sanat mekanına dönüştürülmesi gibi. İMÇ'deki bu gelişmeleri yapının belleğine katkıları yönünden nasıl değerlendirirsiniz?

DT: Fevkalade değerli buluyorum. Çünkü bildiğiniz gibi korunması gerekli olan yapılar sadece fiziksel değerleri dolayısıyla değil kent belleğindeki yerleri dolayısıyla da önemlidir. Büyük bir toplum önderi bir binada yaşamış ise o binanın mimarlık değeri yoksa da korunuyor. Zürih'e bakarsanız hala 300 yıllık evler var, kapılarında tabelalar var. Yaşayan insanları ile anılıyorlar. Bu durumda manüfaturacılar da yapılan bütün sanat etkinliklerinin, sanat eserlerinin içinde bulunduğu yapının belleğine dolayısıyla toplumsal belleğe katkı yaptığını kabul ediyorum ve çok kıvançla karşılıyorum.

SÖ: İMÇ'nin ilk yapıldığı zamanki aura'yı geri kazanabilmesi mümkün müdür? Eğer mümkünse mimarı olarak önerileriniz nelerdir?

DT: Ben artık mümkün görmüyorum. Çeşitli dönem yöneticilerle bunları çok konuştuk. Bugün manüfaturacıların sahip olduğu değer diyelim ki %10'u sarf edilse neredeyse çarşı eski haline dönebilir. Ama bunun için istemek ve eski halini özlemek gereklidir. Böyle bir özlem yok. Zaten özleyen olsa değiştirmezdi. Herkes ekonomik durumunun iyi olmadığından bahsediyor. Bence ekonomik durum ile sarf arasındaki mesele bir öncelik meselesidir. İnsanın beş parası yoktur. Kimi sandviç alır karnını doyurur kimi gider gazete alır, beni o daha iyi tatmin eder der. Manüfaturacıların bugünkü sakinleri çoğunlukla eski halini bilmedikleri gibi o haline döndürme gibi bir özlem peşinde değiller. Yönetimlerde bu gibi sözleri bana çok defa verdikleri halde sözlerini tutamıyorlar.

Şimdi çok basit bir örnek var: 1. ve 2. Bloklar arasındaki şadırvan bizim rızamız olmadan büfeye dönüştürüldü. O büfeden ne kira alınır bilmiyorum. 1100 dükkana taksim edildiğinde o kiradan bir şey kalmaz. Fakat manüfaturacıların yönetimi bana ilk kira addinden sonra orasını söküp eski haline getireceklerine söz verdikleri halde

yapmadılar. Bir şadırvanın kirası bile bir katkı sayılıyor ve şadırvanın bozulmasına razı olunuyor. Buradaki toplumsal bilinç bu şekildedir.

Bizim Serbest Mimarlar Derneği olarak, mimar olarak bütün gayretlerimiz toplumda bir mimarlık bilinci yaratmaya çalışmaktır. Mimarlık ne katar, etkisi nedir? Toplumun kültürünün göstergesidir. Bunu toplum katmanlarına özellikle bu sosyal değişim zamanında göç vs. kent kültürüne alışmamış insanların bilincine yerleştirmek kolay değil. Belki 40 yıl sonra “a biz ne yaptık burada bir şey varmış” denebilir. Çünkü bugün birçok şey için söyleniyor. “Daronco'nun Karaköy'deki camisini yıktık, vah vah ne kötü olmuş!”. “Manifaturacıları yıktık!” belki o zaman söylenir. Ama bugün bu bilinç yok. Manifaturacıların yıkılma kararından ötürü içindeki esnafın bütün kaygısı yapının eser olarak kaybindan dolayı değil, oradaki değerleri gidecek ellerinden ve o değerlerin gerçek değerleri ile de istimlakı söz konusu değil. Onun için ekonomik olarak endişe duyuyorlar.

SÖ: İMÇ yönetiminin çarşayı eski haline döndürme isteklerindeki samimiyetsizliklerini sizinde anlattığınız şadırvan ile ilgili konu açıkça gösteriyor. Yönetim olarak ilk kendileri yapıyı bozuyor sonra da yapının dükkan sahipleri tarafından dükkanlarının orjinal haline getirilmesini istemeyi hak olarak görebiliyorlar. Bu da kendi içlerindeki ciddi bir sorun olarak göze çarpıyor.

DT: Aynen katılıyorum.

SÖ: Sibel Bozdoğan, Türk mimari kültürünün, kültür siyasetindeki kaymalara bağlı olarak birçok deneyden geçtiğini ve hiçbirine uzun süre bağlı kalmadığından söz eder. Sizin bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?

DT: İkinci Ulusal Mimari, Atatürk'ün vefatından sonra ortaya çıkıyor ve 1939'dan 1950'ye kadar sürüyor. Atatürk devrimlerinin birçoğu köy enstitüleri gibi halk evleri gibi o dönemde geriye döndü. İkinci ulusal mimari hareketi bir geriye dönüş hareketidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, dünyada iletişim çoğaldıktan sonra Türkiye artık modern mimarinin baskısına karşı koyamıyor. Ulusal mimariyi yürütmek imkanı bulamıyor. Neden bu kadar sık değişiyor mimari? Çünkü siyasi, sosyal ve ekonomik konjonktür mimariyi etkiliyor. Serbest Mimarlar Derneği(SMD) olarak “**Binalar Konuşunca Mimarlık Susar**” isimli açtığımız sergi de gösteriyor ki bugünkü siyasi konjonktür ve siyasi erk, mimariyi dönüştürme çabasıdadır.

SÖ: Umuyorum, şu an içinde bulunduğumuz kültür siyaseti deneyimlerinden, tarihsel olanın silinmesi değil de tarihselliğin korunması nasıplenebilir.

Çağdaş Türk sanatının önemli sanatçılarının eserleri ile bütünleşmiş bir yapı var karşımızda. Günümüzde bile bu kadar çok sanatçı ve eserini izleyebildiğimiz bir yapı tasarımı yapılmıyor ya da yapılamıyor? O zamanlar dönemin çağdaş sanatından eserlerin yer almasını istemeniz ve bu konuda İMÇ yönetimi ile yapmış olduğunuz toplantılardaki kararlılığınız ve bu yapı ile günümüze gelen dokuz kıymetli eser. Tasarıma kattıkları değer ve belleklerde edindiği yer...

İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)'nda dönemin sanatçılarının sanat eserlerine yer vermek istemenizin nedeni neydi?

DT: İMÇ'den önce yaptığımız 2000 kişilik Yurt binası, Şeker Enstitüsü, Hükümet Konakları gibi yapılarımızda sanat eserleri yoktu. Hem mimarlıktaki deneyimimiz arttıkça hem modern mimarinin yalınlığını sorgulamaya başladıkça “Niçin yapılarımıza sanat eserleri koymuyoruz” düşüncesi gelişti. Görüyoruz ki tarihten beri sanat yapıtları mimarlıkla iç içedir. Örneğin, Mısır sütun başlıkları, Yunan Korent çiçekler bir sanat eseri. Birçok klasik yapının cephesinde heykeller var. Hatta Venturi öyle diyor ki: İnsanoğlu süs arıyor. Adam öldürecek ama tabancanın kabzasına gül işletiyor. Demek ki insan kullandığı eşyayla çevresi ile bir sanat ilişkisi kurmak istiyor. İnsanın içinde doğasında var. O zaman biz düşündük ki hem bu doğal eğilimi tatmin edelim hem de o zaman yani 1960'larda Türkiye'de bir defada yapılacak olan en büyük yapının bunun 40 yıl içinde yıkılabileceğini aklımıza getirmedığımız için çağdaş Türk sanatından izler taşımalarını sağlayalım. Bu kalıcı yapı o günün Türk sanatını da gelecek kuşaklara aktarmış olsun. Hem de yapıya da bir zenginlik katsın. Yapı da kupkuru bir yapı olmaktan çıksın. Nedir amacı sanat eserinin? İnsana bir yaşama sevinci vermek, insanı zengin duygularla doyurmak. Bu sanat eserlerini koymak istememizin gerekçeleri bunlardı.

Biliyoruz ki mesela yapıların kendisi heykel oluyor. Frank O. Gehry kendisine sorduğumda bunu söylüyor. Diyor ki ben zaten heykel yapıyorum. Eskiler cepheye tek tek heykel koyuyorken ben yapının tümünü çağdaş bir heykel yapıyorum. Bizde buraya yapının bünyesinden çıkmış gibi yani resim yapılandırılmış gibi değil, bir duvar, bir pano bütünüyle bir sanat eseri olmasını arzu ettik. Yıllar süren konuşmalar sonunda manifaturacılara da kabul ettirdik.

SÖ: O dönemde ülkemizde ve yurtdışında sanata hassas yaklaşımları olan veya sizi etkileyen mimarlık eserleri olmuş muydu?

DT: Evet. Burada bir örnekten de söz etmeliyim. Mesela 1950'lerde yapılmış Meksika Üniversitesi binalarında büyük bir alın duvarı baştan aşağı Meksika sanatı mozaikler, rölyefler, barölyefler kullanılmış, modern sanata klasikten farklı bir boyutta farklı bir dilde sanat eserleri entegre edilmişti. O yapılardan ilham alarak biz de böyle yapmayı istedik. Tabii Venturi'nin sonra daha net formüle ettiği şekilde sanatı yapıyla buluşturmak düşüncesi de var. Özellikle kalıcı bir yapı olduğu düşüncesi ile.

SÖ: İMÇ'de yerleştirilen sanat yapıtlarının çoğunun çarşının bulvara bakan blok girişlerinin yan duvarlarında ve 1.Blok'ta o zamanlar restoran olarak düşünülmüş yerin girişinde yer verdiğinizi yani daha çok kamuya açık alanları seçtiğinizi görüyoruz. Sanat eserlerinin yerlerini nasıl ve neye dayanarak belirlemiştiniz?

DT: Yapıda sanat eserlerine yer verme düşüncesinin ardından bu sanat eserlerinin nerelere konabileceğini, yapıyla nasıl kompoze olabileceğini düşünmeye başladık. Bulunacakları yerleri kimsenin görmediği bir koridorda değil de bütçede kısıtlı olduğu için, neticede bu bir sanat galerisi de olmadığı için yapının belirli algılanacak yerlerinde, senin de sorduğun gibi kamusal mekanlarda yapalım dedik.

O zaman her konu ve yer için üçer, dörder sanatçı davet ederek, sanatçılar arasında yarışma açtık. Barölyef olacak yeri biz seçtik ama çarşının simgesi olacak bu eserin formunu sanatçı kendisi tayin etsin istedik. Kuzgun'un eseri gibi. Bir başka duvara da mozaik pano değil de yine barölyef olsun dedik. O bölümü de Aloş Ali Teoman Germaner kazandı. Taşlarla bir kompozisyon yaptı. Diğerlerini de Bedri Rahmi Bey, Eren Eyüboğlu, Nedim Günsur, Füreya hanım yaptılar ve onlarda kendi sanatlarını uyguladılar. Fakat bizim kararlaştırdığımız mekanlarda ve yapı parçaları üzerinde yaptılar.

Bu eserler ve sanatçıları, o zamanki yayınlarda, gazetelerde, sanat dergilerinde çok sayıda yer aldı. İlginç ve değer bilir bir davranış olarak karşılandı. Ayrıca o dönemde devlet yapılarında yapı maliyetinin %2'si tutarında sanat eseri koymak zorunluluğu olan kanun veya kararname çıktı. Fakat bu kanunda uygulanamadı. Sebebini bilemiyorum. Ya bütçe zorluklarından ya kanunu çıkaranlar tarafından sanata değer verilmediğinden bu kanun belki bir iki kamu yapısında uygulandı. Ama bu kamu

yapısı değildi, ondan da ilham almış olabiliriz. Çünkü biz bunları arzu ettik. Bunlar yapıldı konu ve dediğim gibi ciddi bir ilgi odağı oldu.

SÖ: İMÇ'nin bugün karşılaştığı yıkılma kararının engellenmesinde buradaki sanat eserlerinin rolü nedir?

DT: Bugün yapının korunmasında yapının kendisine yakın oranda sanat eserlerinin korunması düşüncesi de var. Danıştay'ın yaptığı incelemede de var, bilirkişi raporunda da var. Yani bunlar yapıya bir değer kattığı düşünülen sanat eserleridir.

SÖ: İMÇ'de dönemin çağdaş sanat eserlerine yer vermek istediğinizde konularını nasıl belirlemiştiniz?

DT: Temalarını sanatçılar seçtiler.

SÖ: Çarşının açıldığı günden günümüze gelene kadar geçirdiği süreç içinde İMÇ esnafı sanat eserlerine gereken ilgi ve değeri gösterebildi mi?

DT: Manifaturacılar bir dereceye kadar bu eserlerin farkında değil gibi görünüyorlar. Çünkü korumuyorlar. Yani önüne sandıklar yerleştiriyorlar. Herhangi bir hassasiyet veya ileri bir hassasiyet göstermiyorlar. Aslında bazı mozaik duvarlarda çatlaklar var ve bunların derhal tamir edilmesi lazım, korunması lazım.

İMÇ yönetimi tarafından sanat eserlerine yönelik koruma düşüncesinin 40 yıldır orada dururken değil de yapının yıkılma kararı konuşuluyorken akla gelmesi en azından bilinçli olmadıklarının veya sahte olduklarının göstergesi gibi.

Genel olarak meseleye baktığımızda ise yapı, her ne kadar yerli malzemeler ve yerli yapım teknolojisi ile yapılmış olsa da kullanıcı açısından biraz fazla seçkinci, fazla elit bir yapı olduğu söylenebilir. Aradaki fark ve kullanımdaki bozulmalar bundan kaynaklanıyor. O günlerde yola çıkılan yönetici ve kullanıcı ekip ile bugünkü kullanıcılar arasında, yapıya karşı davranış bilinci açısından da ciddi bir fark var.

SÖ: Genelde içgüdüsel olarak insanlarda güzel olarak sunulan bir şeyi koruma hissi uyanır. Demek ki bazen insanların aklına farklı şeyler geliyor. Yapılmış bir şeye saygı duymak, korumak yerine olumsuz yönde dönüştürmeye çalışmak gibi düşünceler gelişebiliyor.

DT: Topluma daha geniş ölçüde sosyolojik açıdan bakarsak konsensüs yani uzlaşma kültürünün olmadığını görürüz. Dinleme ve ne dediğini anlamaya çalışmak bizim

toplumumuzda pek yoktur. Herkes kendi dediğini doğru bulur. Bu yapı ile kullananın arasındaki ilişkide de böyledir.

SÖ: İMÇ'de o dönemin sanatçılarının eserlerine yer vermiş olmanız hem mimari hem de sanat açısından çok önemli bir adımdı. Daha sonra tasarlamış olduğunuz projelerinizde yine dönemin sanatçılarının eserlerine yer vermek istediniz mi?

DT: Tabii yer vermek istedik. Mesela kamusal yapılarımızdan Halk Bankası'nın binasında modernize edilmiş İznik çinileri kullandık. Yine Halk Bankası'nın bazı tavanlarında betona gömülmüş motifler, Bursa yeşil caminin pencere sövelerinden stilize edilmiş bir takım tasarımlar vs. gerçekleştirdik. Bunlar, sade bir beton değil, işlenmiş bir beton arzusundan kaynaklanmıştı. Ama İMÇ'deki gibi bir yoğunlukta sanatçılarla birlikte çalışma fırsatı bulamadık. Bu hem işverenlerden kaynaklandı hem de biraz da sanatçıların kendilerinden de kaynaklandı.

Sanatçılarımızın bir kısmı mimari veriye saygı göstermekten yani yine o uzlaşma, yapı ile uzlaşma kültüründen mahrum. "Ben yaparım. Benim eserimdir. Gerisine karışmam. Bağımsız yaparım. Uyar uymaz benim imzam orada duracak." gibi düşünceler içinde olabiliyorlar. Halbuki mimar da nasıl yapının kendi içinde bütün yapı öğelerinin bir anlaşma, bir uzlaşma, bir denge içinde durmasını bekliyorsa sanat eserinin de o yapının bir malı olduğunu bağımsız bir yapı olmadığını(bağımsız olur ama o geçici bir sergide konur), yapının bünyesine entegre olmuş bir sanat eserinin o yapının parçası olduğunu düşünmek eğilimde olmalıdır.

SÖ: Rönesans sanatçılarından Michelangelo'nun eserlerinin de kolektif bir çalışma eseri olduğunu biliyoruz. Mimar ile sanatçı arasındaki diyalog aslında çok açık ve net. Zannediyorum bunu anlamaya çalışmak gerekli.

DT: Bu tip bir çalışma Osmanlıda da var. Süleymaniye camisinde vitrayları ve yazıları yapan sanatçılar var. Bu sanatçıların yapacağı eserlerini uygulayacakları yeri mimar gayet iyi hazırlıyor. Ondan sonra gerisini sanatçının kendisine bırakıyor. Rengini, dokusunu, motifini sanatçı kendi sanatı ile gerçekleştiriyor. Bu tam bir işbirliği. Mimar sanatçıya, sanatçı da mimara saygılı. Belki de bu bir rönesans anlayışı. Nasıl Sistine Şapeli'nin tavanını Michelangelo boyuyor. Süleymaniye'nin de kubbe yazısını Kara Ensari yazıyor. Bu ikisi aynı şey.

SÖ: Bundan 40 yıl önce İMÇ'de sanata yer vermiş genç mimarlardan biri olarak günümüz mimarisi ile sanat ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

DT: Mimari ile sanatın ilişkisi her zaman var. Le Corbusier'in yapılarında da kendisinin veya başka sanatçıların yaptığı duvar resimleri var. Modern öncesinde yapı öğeleri ile sanat birleşiyor. Modern dönemde yapıya daha takma gibi uygulanan sanat işleri var, resimler ve freskler gibi.

SÖ: Mimarlar ve sanatçılar olarak doğamız gereği her zaman bir arayış içindeyiz. Zaman zaman bazı şeyleri unutup daha sonra yeni fikirler elde etmek ve denemek uğruna yapılmış, uygulanmış şeylerin üzerine gidebiliyoruz. Belleğimizde yer bulan halleriyle günümüz koşulları altında farklı ürünler geliştirmek için kullanabiliyoruz.

DT: Tabii. Mesela Venturi, Londra'daki National Portrait galeriye ilave yaptığı zaman Mısır kolon başlarını renkleri ile kullandı. Pei, Louvre'un avlusuna camdan ama Mısır piramidi yapıyor. İnsanlık tarihinin geçmiş devirlerinden ilham almak ve daima birinin üzerine birini koyarak yapma düşünceleri var.

SÖ: Yerel Modernlik nedir? İMÇ ile yerel modernlik ilişkisi kurulabilir mi?

DT: Tüm sanatlar özellikle de mimarlık, toplumun kültürel düzeyinin bir bileşkesi, ortalamasıdır. Eski tabirle muhassalası yani hülasası gibi.

Bir örnek ile açıklayacak olursak; İMÇ'de o dönemde dünya çapında bir markanın genel merkezi gibi bir bina yapmamız mümkün olmadığı gibi söz konusu bile değildi. Çünkü ne teknoloji müsait ne de yaptıran insanlar onu hazmedecek kapasitede idi. 1960'lı yıllarda Türkiye'nin geldiği teknolojik, ekonomik, sosyolojik ve kültürel düzey en ileri şekilde onun yapılmasına olanak sağlıyordu. Onun ileri düzeyi idi. O eskisine göre bir adım attırıştır. Bugün geride kalmış olabilir. Çünkü toplum ilerliyor ama o, düzeyin göstergesidir. Yerel Modernlik işte O'dur.

SÖ: İMÇ yıkılmalı mı?

DT: Bence kuşkusuz yıkılmamalı. Ama bir toplum nehirdeki akıntı gibidir. Nehir güçlü bir şekilde bir yana doğru akıyorsa onun üzerindeki bir direk akıntıya mani olamaz. Direk olsa olsa yerinde durur ama nehir akar, gider. Ona karşı çıkamazsın.

EK 2: UĞUR TANYELİ İLE SÖYLEŞİ

(İMÇ, Tarihsellik-Tarihselcilik, Modernizm, Yerel Modernlik, Sanat, Bienal)

Sena Özeren: Mimari mekan ya da kurulu bir düzeneğe gereksinim duyan sanat yapıtları ister sürekliliği sağlanmış olsun ister geçici olarak yerleştirilmiş olsun kurgulandığı mekana sizce nasıl müdahalede bulunuyor?

Uğur Tanyeli: Bu tarih boyunca sürekli değişir. Sanat yapıtı ile mimari mekanın ilişkisi sabit bir ilişki değildir. Dolayısıyla bu hangi zamandan bahsettiğinize bağlı olarak değişir. Prehistorik dünyada söz gelimi Çatalhöyük'te duvara resim yapan adamın yapıtının o duvarla ilişkisi ya da o adama ifade ettikleri farklı bir şeydir. Ortaçağ'da Gotik bir katedralin cephesine heykel yapan adamın bakış açısı ve o sanat yapıtının mimarlık ürünü ile ilişkisi farklı bir şeydir. Dolayısıyla burada sabit bir mimarlık ve sanat ilişkisinden söz edilemez.

Bunu her çağ için ayrıca tartışmak gerekir. Modern dünyada, nasıl bir yerde, nasıl bir yapıtta sanat yapıtı o yapıtla ilişkilendirilmesi sorusu ile geçmişte şu ya da bu çağda şu ya da bu yerde nasıl ilişkilendirilmesi soruları farklı şeyler ifade ederler. Diyelim ki Bizans kilisesinin içindeki mozaik başka bir problem oluşturur, 16.yy. Rönesans katedralinin içindeki bir fresk ise başka bir problemdir. Aynı ilişkileri kurmazlar. Bambaşka ilişkiler kurarlar ve bunlar sürekli değişen ilişkilerdir. Dolayısıyla birbirleriyle karşılaştırılmaları bile kolay değildir. Çünkü sanat yapıtı dediğiniz şeyin de anlamı sürekli olarak değişir. Prehistorik bir konutun cephesine az önce söylediğim gibi bir resim çizen adamın ona verdiği anlam farklıdır. Kaldı ki, o ona sanat bile demiyordur. Sanat diye bir kavramın olduğu bile söylenemez. Bugün sanat dediğimiz şeyin ortaya çıkma süreçleri kabaca 15.yy.dan başlayan şeylerdir.

Ondan öncesinde sanat dediğinde anlaşılan şey bambaşkaydı. Türkçede bunun izini hala görürsünüz. “Ne kadar sanatkar adam” dediğinde muslukçunun da kastedilebildiğini duymuşsunuzdur. Onu tabii ki ressam ile aynı çerçeveye yerleştirmeyiz. Özetle sanat sözcüğünün anlamının sürekli olarak değiştiğini düşünecek olursanız, sanat yapıtının ne kadar çok değiştiğini de anlarsınız.

SÖ: Şimdi anlattıklarınızdan yola çıkarak az önce sorduğum soruyu yakın geçmişimizde 1958-1968 yılları arasında inşa edilmiş mimari bir yapıya bağlamak istiyorum. Sizin de vurguladığınız gibi sanat yapıtının mimarlık yapıtı ile kurduğu ilişkiyi dönemleri bağlamında düşünelim isterseniz. Bunu da on senelik tasarım ve

inşa süreci sonunda gerçekleşebilen bir yapı İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) ve içerisinde yer alan sanat işleri üzerinden ele alalım.

İMÇ'nin günümüzde şöyle bir özelliği de göze çarpıyor: 1960'larda yapının tasarımı sırasında gerçekleştirilen sanat eserleri ile günümüz sanatından işlerin üretildiği İMÇ5533 isimli bağımsız sanat mekanını eşzamanlı olarak yapıda izleyebilme ve deneyimleme imkanı sunuyor. Bu durumun yani farklı iki dönemi temsil eden farklı sanat işlerinin İMÇ'ye katkısı sizce nedir?

UT: İMÇ aslına bakarsanız geç ellilerle erken altmışlardaki bir yaklaşımı temsil eder. Duvara applike edilmiş, uygulanmış ya da takılmış sanat yapıtı diyebileceğimiz elemanlar yapının birer bileşeni haline dönüştürülmüştür. Söz gelimi Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaik panosu ve birkaç heykelini söyleyebiliriz. Bunların her biri yapı bünyesine takılarak dahil edilmiştir. Özellikle 50'li yıllarda Avrupa'da ve Amerika'da meydana gelen bir yaklaşımla bağlantılıdır bu. Dolayısıyla İMÇ'nin temsil ettiği ne dersenez, aynı dönemde dünyanın önemli bir kesiminde gündemde olan bir sanat yapıtı yerleştirme anlayışını temsil ettiği söylenebilir. Bu anlayışta genellikle kamusal alanda modern mimarlık yapıtına bir tür sanatsal ek olarak tahayyül edilmiş ürünler eklenir. Bildiğim kadarıyla bu 1940'ların sonundan başlar. 1930'larda genellikle bu anlamda bir şeyden söz etmek kolay gözükmez. Bir ölçüde daha önceki dönemde 1920 ve 30'lardaki Art Deco yapılarda bunu görürüz. Fakat o daha farklı bir tavır gibi gözükür. Genellikle 1950'lerdeki modern mimarlık havası ile bağlantılıdır. Çünkü ondan önceki 30'lu yılların modernistlerinin sanat yapıtını bu anlamda yapıya eklemek gibi bir endişeleri yoktur. Örneğin, Le Corbusier'nin...

Onların büyük ölçüde problemleri mimarlığa ilişkin olduğu için sanat yapıtı ile mimarlık yapıtını bütünleştireyim gibi dertleri olmaz. Bunu çok genelleştirmek istemiyorum ama genellikle yoktur. Ancak, söz gelimi Bauhaus (1919-1933) çevresinde rastlanır. Bauhaus binasının içine duvar resimleri yapıldığını biliyoruz. Orada da applike edilmiş duvar resmi var ama o dönem için karakteristik olan bu değildi.

1950'li yıllarda belki de modern mimarlık yapıtının giderek tatmin edici olmaması, kendisini yinelemeye başlamasıyla bağlantılı olarak, modern mimarlığın bir anlamda kalıplaşmış, tıkanmış gibi gözüktüğü bir aralıkta mimarlar, ABD'den Türkiye'ye kadar pek çok ülkede yapının üzerine modernist sanat yapıtını eklemeyi akıl ederler.

Pek çok ülkede izlerini görürsünüz. Bu sanatçı ile mimarın işbirliğine dayanır. Genellikle yapıda bir yer tanımlanır ve o tanımlanan yerlere de tıpkı İMÇ'de olduğu gibi sanat ürünleri yerleştirilir. O dönemi temsil eden İMÇ, 1950'li yıllardaki eğilimin bileşenlerinden biri ve Türkiye'deki yansımasıdır.

SÖ: O dönemde pek çok yerde bu tür uygulamalar görüyoruz, otel lobilerinde, yemek salonlarında, saçak altlarında da duvar panoları var.

UT: Bu iç mekandakiler İMÇ'dekilerden farklıdır. İMÇ'yi kamusal alan olarak düşünmek gerekir. İç mekanda sanat yapıtları zaten her zaman vardı. Bırakın otelin içini, 1930'lar da denize indirilen Fransızların Normandie transatlantiğinde her duvar dönemin Fransız Art Deco sanatçılarının eserleri ile doluydu. Bu bağlamda orada özel bir şey yoktur. Burada olmayan ve yeni başlayan 1950'lerde daha karakteristik olan şey dış mekan yani kamusal mekanda bunun görülmeye başlanmasıdır. Çarşı bu bağlamda ilginçtir.

SÖ: Az önce Le Corbusier'i örnek vermiştiniz. Le Corbusier'in mimarlık yapış tarzı kendi kişisel yeteneklerinden geliyordu. Tasarımları sadece yapı tasarımı ile sınırlı kalmıyor, bazen bir endüstri ürünü tasarımı, bazen bir resim, bazen de bir heykel tasarımı şeklinde geliyordu. Bu disiplinlerin çoğunu, tek bir mimarlık yapısı ile de ortaya koyabiliyordu.

UT: Le Corbusier, bütün bu alanları kuşatabilen biri olarak mimarlık tarihi bağlamında da çok özel yeri olan biri tabii.

SÖ: 21.yüzyıla geldiğimizde, günümüz dünyasının tasarım imkanları dahilinde (ekonomiklik, zaman, estetik değer, vs.) bir yapının ortaya çıkışında, üretiminde bütün bu disiplinlerin bir arada yer alması ve bu tasarım süreçlerini paylaşabilmeleri, yaşayabilmeleri sizce ne kadar söz konusu olabilir?

UT: Bu ayrı bir sorun, ama önce Le Corbusier örneğine dönelim. Le Corbusier'nin bir değil bir dizi yaklaşımı var. Le Corbusier'nin Ronchamp Şapeli'ne bakarsınız, yapının kendisi bizatihi bir sanat yapıtıdır. Aynı zamanda bir heykel, aynı zamanda bir resim sanatı yapıtı, ne aklınıza geliyorsa hepsini birden içeren bir yapıdan söz ediyoruz. Le Corbusier'in 1950'lerdeki yapılarına baktığımızda 1930'larda yapmadığı bir şeyi, yani yapının üzerine bezeme yapmaya başladığını da görürüz. Söz gelimi Chandigarh'da yaptıklarını hatırlayın, duvarlar bezemelerle doludur. Doğrudan brüt betonun üzerine kalıpla applike edilmiş kendi sanat yapıtları var. Ama o dönemde

yaptıklarını 1950'ler döneminin havası içinde düşünmekte yarar var. Bu bağlamda “Le Corbusier'yi Tekeli-Sisa'ya bağlayan bir çizgi var mıdır” diyorsanız, bunun 50'li yıllarda pek çok mimarı bir araya getiren genel bir hava olduğundan söz edilebilir. Ama bugünün dünyasına geldiğiniz de artık işbirliklerinin böyle çalışmadığını söylemek mümkün. Hala yapılamaz mı bunlar? Tabii ki yapılır. Duvarınıza bir yer ayırıp bir sanatçıya bir şeyler yaptırabilirsiniz, ama bugün böyle bir tavrın yeterince anlamlı bulunduğunu söyleyemem. 1950'li yıllarda olduğu gibi bir genel eğilimden söz etmek artık dünyanın hiçbir yerinde mümkün değil.

Sanat yapıtının zaten tarifinde esaslı biçimde değişiklikler oldu. Sanat yapıtı ile mimarlık arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir dünyadayız. Yakın zamana kadar hala 1950'lerde sanat, sanat yapıtı, mimarlık da mimarlık yapıtıydı. Bugün artık mimarlıkla sanat arasında, tasarım arasında sınırlar, çizgiler tahayyül etmenin imkanı kalmadı. Kimse kalkıp sanat nerede biter, mimarlık nerede başlar gibi sorular sormuyor. Hala dünyada Gehry'e bakıp “bu mimarlık değil aslında heykel” diyen insanlar var, ama bugün artık böyle bir başlık anlamlı bir tartışma başlığı değil. Çünkü artık bu sorunun cevabının verilemediği bir dünyada yaşıyoruz. Sanatla mimarlık arasındaki sınırın çizilebilir olduğuna ilişkin inanç ortadan kalktı.

Bugün artık İMÇ'ye baktığımızda 50'leri temsil eden bir yapı görüyoruz. Önemli mi? 1950'leri temsil ettiği için ve dünyadaki eğilimi temsil ettiği için çok önemli. Dünya ile Türkiye'nin ellilerin sonu altmışların başında ne kadar sıkı bir biçimde bütünleşik bir mimari anlayış içinde olduğunu gösterdiği için önemli. Ama bugünkü dünya eğilimleri bağlamında bir şey temsil etmez. Bugünkü pozisyonumuz bu sınırların çizilemez olduğu doğrultuda. Le Corbusier'i hatırlayın, kendisini hem ressam, hem heykелci, hem mimar sayıyordu. Bugün hiç birimiz kendimizi hem ressam, hem mimar, hem heykелci saymıyoruz. Ama mimarlıkta, tasarımda, resimde sınırlar çizilemeyeceğini söylüyoruz. Bu çok farklı. Giderek uzmanlığın ortadan kalktığından söz etmiyoruz. İnsanların hala sanatçı olarak nitelendiğini biliyoruz. Bir sanatçıya “şu anda mimarlığın alanına girdin” ya da mimara “ondan sonrası sanat, sakın elini sürme” demiyoruz. “Şimdi artık mimar olarak değil heykелci olarak davranıyorsun” demiyoruz.

SÖ: Günümüzde sanatın tanımını yapmak sizin de ifade ettiğiniz gibi epey zorlaştı. Çünkü artık sanat çalışmaları sadece düşünce için araç niteliğinde, genelde göze hitap eden estetik değerler önceliğini çoktan yitirdi. Sanat birçok teknolojik donatının

da kullanıldığı bir alana dönüştü. İçinde bulunduğumuz yeni yüzyılda sanatçı dediğimiz insanın profilinin, artık sadece güzel sanatlar fakültesinde okuduğu alan ile oluştuğunu söyleyemeyiz. Ekonomi ve mühendislik gibi farklı disiplinlerde eğitim görmüş insanlardan da sanatçılar yetişmektedir.

Geçtiğimiz senenin sonunda SMD (Serbest Mimarlar Derneği)'nin gerçekleştirdiği “Binalar Konuşunca Mimarlık Susar” başlıklı sergiyi izledik ve metinlerini okuduk. Bu sergi kapsamında fotoğraflarla dikkat çekilen ve sizin yazılarınızla da anlattığımız temalardan biri de tarihsellik kavramı idi. Bugün İMÇ ile ilgili algımız geçmişle bağlarının tamamen zayıflamış olması ile ilgili gibi gözüküyor. Dolayısıyla İMÇ'nin tarihsel niteliği olarak söz edebileceğimiz belki de en önemli şeyin İMÇ'nin tasarımı olabileceği benim aklıma geliyor. Sizce İMÇ'nin tarihselliğinden nasıl söz edebiliriz?

UT: Her şeyi tarihsel olarak nitelendirebilirsiniz. Tarihsellik bir yapının üzerinde yok; onda içkin değil. Bir yapının neden tarihsel olduğunu o yapı tanımlamaz. Kim tanımlar? O yapıya, o gerçekliğe bakan özneler tanımlar. Dolayısıyla en geniş anlamda yeryüzünde her şey tarihseldir. Tarihsel olmayan hiçbir şey zaten üretmiyoruz. Niye, çünkü bir tarihsel sürecin sonunda varlar.

Şurada bir cam koni duruyorsa o cam koni, binlerce yıldır cam yapma teknolojisinin bugüne kadar uzanan ucunda durduğu için var. Camın üretilmeye başlandığı dünyadan başlayarak var. Bunları yoktan var etmiyoruz. Tam tersine her şey, kendi tarihsel sürecinin sonunda kendisinden önce yapılmışlar ve düşünülmüşler sayesinde var. İnsanlar ya da toplumlar olarak hiçbir şeyi yoktan var eden bir yaratıcılık gösterebilme yeteneğimiz yok. Her şey bir toplumsallık içinde gerçekleşiyor. Sadece ondan öncekilerin devamı gibi olmuyor. Bazen onlarla kavgalı bir ilişki içinde de varlık kazanabiliyor. Daha önce yapılmışlara hayır diyerek gerçekleşebiliyor. Ama tarihsellik her çağda böyle bir şeydir.

Dolayısıyla İMÇ her anlamda tarihseldir. İMÇ'nin tarihselliği sadece buradaki sanat yapıtlarından ibarettir denemez. İMÇ orada varoluşuyla, tasarım süreci ile inşa ediliş süreci ile aklınıza ne geliyorsa her şeyi ile tarihsel bir yapıdır tabii ki. Tarihsel bir yapı olmak ille de Süleymaniye gibi olmak değil. İyi olsun kötü olsun, beğenin beğenmeyin, estetik açıdan çekici olsun veya olmasın hepsi, her şey tarihsellik niteliği taşımak zorundadır. Siz o tarihselliği nasıl tanımlamak isterseniz, orası sizin bileceğiniz iştir. Çünkü düşünebilmenizin önünde bir engel yok.

SÖ: Tarihsel olarak nitelendirdiğiniz şey, başka pek çok düşünce sonucunda gerçekleşen geniş ve kapsamlı bir düşünce tarihine referans veriyor gibi gözüküyor. Ancak, İMÇ'nin büyük ölçüde tahrip olmuş bir kompleks olması burada nasıl bir etki yapıyor?

UT: Yapı sanıldığı gibi büyük bir tahribata uğramış değil, belki de en fazla tahribata uğrayanlar sanat yapıtlarıdır. Örneğin 5. Blok girişindeki duvarda yer alan Ali Teoman Germaner'in rölyefinin elemanlarından bazıları düşmüş, yok olmuş, kimi sanat eserlerinin yanına da dükkan açılmış durumda. Ama mimari yapının kaplamalarının hala aynı cephe kaplaması, yer döşemelerinin hala aynı döşemeler olduğunu görüyoruz.

SÖ: İMÇ'nin ilk yapıldığı yıllarda mimarları tarafından hazırlanan bir kitabı var. Yapının 1968 yılına ait bu fotoğraflarını incelediğimizde aslında yapının epey tahribata uğradığını söyleyebiliriz. Günümüzdeki halini bu fotoğraflarla karşılaştırdığımız da orjinal kafeslerin söküldüğünü, cephelere farklı renk ve oranlarda doğramaların takıldığını, camlı bölümlerin kimi yerlerine duvarlar örülmüş olduğunu görmekteyiz.

İMÇ Yönetimi geçtiğimiz günlerde, Kültür Bilincini Geliştirme Vakfı ve destekçileri sayesinde restoratör ve konservatör Serra Kanyak önderliğinde sanat eserlerinin bakımını yapmışlar ve bilgilendirme levhalarını yerleştirmişler. 9 Haziran 2008'de de bir açılış gerçekleştirdiler. Burada eserleri yer alan sekiz Cumhuriyet dönemi sanatçımızın dokuz önemli sanat eseri artık bu alanda daha farklı bir bilinçle korunacak zannediyorum.

Tabii İMÇ yönetiminin ilk müdahaleyi sanat yapıtları için gerçekleştirmiş olmasında şöyle bir taraf var: Buradaki sanat eserleri bu çarşının ortak malı niteliğindedirler. Fakat çarşının yapıldığında sayısı 1117 iken şimdi 1175 adet olan dükkanları ve bu dükkanların 1175 mal sahibinin bir araya gelerek buradaki birliği sağlamaları yönetim için çok zor görünüyor. Fakat elbette imkansız değil.

Yapının mimarlarından Doğan Tekeli, İMÇ'nin ilk yapıldığı yıllarda uygulanan tasarım ilkelerinin yapıda yeniden gerçekleştirilmesinin zor bir işlem olmadığını fakat bunu yapabilmek için İMÇ'lilerin yapının ilk halini özlemelerini ve bugünkü durumundan rahatsızlık duyuyor olmalarının gerekliliğini ifade eder. Eğer yapı için bu gibi niyetler hissedilmiyorsa, bugün sanat eserleri için yapılanların da

samimiyetsiz tavırlardan oluşabileceğini ve sadece mal varlıklarının elden gidecek olma korkusu ile gerçekleştirilen işler olabileceğini ifade eder.

UT: Evet, hiç haksız da değil.

SÖ: Kapitalizmin sebep olduğu hızlı gelişen ve her şeyin hızlı olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Belki de bu hız meselesi yüzünden yapı tasarımları ve yapıların değişimi de o kadar hızlı gerçekleşebiliyor.

UT: Tasarım şu sürede yapılır, şu sürede yapılmaz diye bir akıl yürütme yapmak zor. Hız gerekiyorsa hızlı yapılır. Bu her çağda farklı süreçlerde ve sürelerde yapılmıştır. Rönesans'ta yapıyı yavaş yavaş inşa etmeye devam ediyorlardı. Ama şimdiki dünyada böyle bir şey yok. 1950'lerde de bu şekilde tasarlanmıyordu.

SÖ: Avrupa'da nesilden nesile yapımına devam edilmiş ve halen devam edilmekte olan katedraller var. Bugününün Türkiye'sinde 40 ya da 50 senede önemli tarihi değere sahip yapılarımızı dahi gözden çıkarmak isteyebiliyoruz. Sizce bu hareketlerin nedenleri ne olabilir?

UT: Bu sadece bizde değil dünyanın her yerinde giderek yükselen bir tempo ile böyledir. Türkiye'ye özgü bir şeyden söz ediyor değiliz. 600 yıl önce Köln Katedrali'ni 13. yy. da yapmaya başladılar 19. yy. da bitirdiler, ama o çağlardaki koşullar başkaydı. O çağların yapı üretim süreçleri ile bugünküler birbirlerine benzemezler. Dolayısıyla karşılaştırma nesnesi değildir. Ona bakarsanız Süleymaniye'yi de 7 yılda yaptılar. Bizi ne 7 yılda yapmış olmaları, ne de 600 yılda yapmış olmaları şaşırtmalıdır. İki de kendi koşulları ve kendi dünyaları içinde olağan.

Dolayısıyla bugün yapıların 10 yılda, 20 yılda veya 30 yılda yıkılıyor olmaları bizi şaşırtmaz. Yıkılırlar. Neden yıkılırlar? Demek ki ciddi basınçlar, itkiler var ki yıkılıyorlar. Bugünün dünyasında en kolay bulabileceğiniz gerekçe spekülasyon. Bir alanda gerçekleştirmiş olduğunuz yapı, o alandaki mekan talebi yükseliyorsa ve elinizdeki yapı ve o alan talebini karşılamıyorsa binalarınız yıkılır, yerine daha yüksekleri yapılır.

Bütün Tokyo'yu böyle inşa ettiler. Niye? Çünkü 1900 yılında Tokyo'nun 2.1 milyon nüfusu vardı. Bugün 35 milyon nüfusa sahip. Tokyo'nun alanı genişlemiyor. Tokyo dağların eteğinde deniz kıyısında küçük bir ovacıktır. Şayet ekonomisi büyüyorsa nüfusu artıyorsa, yani kent büyüyorsa o kent yükselir. Yapılar hızlı biçimde değişir.

Chicago için yapılmış bir hesaplama var. 1860'lardan bu yana kent merkezindeki her arsa en az 9 kez yıkılıp yeniden yapılmıştır. 1860'dan 2000'e gelerseniz 140 yıl oluyor. Bu ne demek? 140 yılda 9 kez yeniden yapılanma 15 yılda bir yapıların yıkılması ve yeniden yapılması demektir. İstanbul bu tempoyla değişmiyor inanın.

SÖ: Zannediyorum burada yıkılma gerekçelerinin gerekliliği üzerinde durmak gerekiyor. İMÇ örneğine dönecek olursak, İMÇ ile ilgili alınan yıkım kararının nedenlerini soruşturduğumuzda, yerine yapılacak şeyin sizin az önce anlatmış olduğunuz yapıların yıkılması ile ilgili gerekçelerden hiçbirini sağlamadığını görürüz. İMÇ'nin yerine yapılması planlanan prestij konutları adı altında, bir zamanlar burada yer alan Osmanlı mahallesinin yeniden canlandırılması projesidir. Ne kentin ekonomik büyümesinin sonucunda ne de nüfusun artmasına paralel olarak alınmış bir karardır. Bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?

UT: Türkiye'deki gerekçelerden bir bölümü gerçekçidir. Bir bina yıkılır, yerine daha yükseği yapılır. Burada tuhaf olan bir şey yok. Metrocity'nin yerinde de bir bina vardı. Yıkıldı, yerine Metrocity yapıldı. Kimse de kalkıp niye yıkıyorsunuz demedi. Spekülatif basıncı anlarım. Buradaki durumda spekülatif basınç yok. Buradaki durumda aslında gerçek dışı bir talep var. İMÇ'yi yıkma durumu özel bir durumdur. Çünkü İMÇ'nin yerine kimse “daha yüksek bloklar yapacağım” demiyor. Eğer deseydi gene karşı çıkacaktık. “Yan tarafta Süleymaniye varken 15 katlı bloklar yapmaya nasıl hakkın var”, diyecektik.

Ama şimdi koca bir çarşuyu ortadan kaldırıp, yerine ben Osmanlı evleri yapacağım dediğiniz zaman, bunun ne ekonomik gerçekliği var, ne spekülatif gerçekliği var, ne de değişimle ilgisi var. Bunun bir tek gerçekliği var. “Ben burada modern bir bina görmek istemiyorum. Benim buradaki tarih tahayyülümün içinde sadece Osmanlı'nın geç dönemlerine referans veren binalar anlamlıdır” mesajı var. Dikkat edin, bu tamamen kültürel bir saplantı. Bu Türkiye'deki her türlü değişimin aslında yanlış olduğuna inanan bir siyasal ve kültürel görüşü ortaya koyuyor. “Değişim yanlış bir şeydir. Dolayısıyla değişilmemelidir. Evlerimiz hep eski evlerimiz gibi, sokaklarımız hep eski sokaklarımız gibi kalmalıydılar, biz de eski Osmanlılar gibi kalmalıydık, insani ilişkiler öyle olmalıydı” diyen bu düşünce neredeyse sağlıklılığından kuşku duyduğum bir saplantı. Bu bir tarihselci saplantıdır.

İMÇ'nin başındaki problem bu. Ötekisinden hiçbir rahatsızlık duymadığımı söylemeliyim. Çoğu insan tam tersinden rahatsızlık duyduğunu söyler, ama o gayet sağlıklı bir şeydir. O gelişen bir toplumda tıpkı Tokyo'da olduğu gibi talep yüksek ise yapı 15 yılda yıkılır. Ama her yapıyı mı yıkarız ayrı mesele. Hala Chicago'da 100 yıllık pek çok yapı var. Her yapı yıkılmıyor. Dolayısıyla korumacı bir bilinçle direnme alanları tabii ki vardır. Ama önce bu baskıyı, rant gerçeğini, değişimi kabul edersiniz. Buradaki problem, bu gerçekleri kabul etmek istemeyen, daha doğrusu bu gerçeği görmezden gelerek yaşamak isteyen bir grup insanın varlığı.

İMÇ'yi dediklerini yapıp kamulaştırsalardı orada yapmak istedikleri o evlerin fiyatlarının kaç lira olacağını merak ediyorum. Bunu hiç kimse hesapladı mı? 1175 dükkanı kaçır liraya kamulaştıracaklardı acaba? Oradaki arsa fiyatı öyle yükselirdi ki, o evlerin her biri yaklaşık her 10 dükkandan birinin dengi olurdu. Onları kim satın alabilirdi? Ama bunu bile düşünemeyecek kadar kafası çalışmayan bir İMP var. Bütün bunları hesaplayamayan insanlar var. Yapabilecekler miydi? Yapamazlardı. O fiyatları 1175 dükkan sahibine ödeyecekler, tabii bunu kamuya ödetecekler ve bir grup insana para kazandıracaklardı. Asla ve asla o ödedikleri parayı orada yapmış oldukları evleri satarak geri alamazlardı. Ama burası öyle bir ülke ki bunlar hiç konuşulmadı!

SÖ: Sibel Bozdoğan, Türk mimari kültürünün, kültür siyasetindeki kaymalara bağlı olarak birçok deneyden geçtiğini ve hiçbirine uzun süre bağlı kalmadığından söz eder. Şu an içinde bulunduğumuz kültür siyaseti deneyimlerimiz hakkında neler söylemek isterdiniz?

UT: Sibel'in tam olarak ne dediğini söylediğinizden bilmiyorum, ama şunu söyleyeyim. “Hiçbir kültürel politikaya sürekli olarak bağlı kalmıyoruz” lafı bana anlamlı gelmedi. İyi ki kalmıyoruz. Sürekli değişiriz zaten. Dolayısıyla hep aynı rotalarda gitmeyiz. Aynı rotalarda gitseydik kabus olurdu. Hepimizin topluca aynı kültür rotasından gittiği bir dünya artık yok. Amerika’da da yok, Çin’de de yok. Kimileri demin söylediğim gibi “keşke hiç değişmeseydik, dünya hep aynı olmaya devam etseydi” diyor. Hatta öyle İslamcı gruplar var ki bu ülkede “keşke Hz. Muhammed çağında yaşasaydık” diyorlar. Dünyanın her yerinde bu türden gruplar vardır. Pozisyonların çoğulluğunun egemen olduğu bir dünyada “hep aynı pozisyonda devam etmemek sorundur” denemez. Sürekli olarak pozisyonlarımız değişir. Bu gruplar, kültürel tercihler sürekli olarak değişir. Bunda rahatsız edici bir

şey yok. Türkiye'deki değişimden bu bağlamda bir rahatsızlık duyduğumu söyleyemem.

SÖ: Sanatçı Volkan Aslan ile gerçekleştirdiğimiz söyleşimiz sırasında dile getirdiği bir konuyu sizinle paylaşmak isterim. Aslan, Türkiye'de Kültür Politikalarının tartışıldığı bir ortamda sanatçı Genco Gülan'ın dikkat çektiği bir konuya değinmişti. Gülan, ülkemizde bir Kültür bakanlığımız olmadığını bizim Kültür ve Turizm Bakanlığımız olduğunu söylüyor ve bu durumun devletimizin kültür politikasını da açıkça anlattığını dile getiriyordu, “Kültür turistler içindir!” demişti Genco Gülan. Sizce ülkemizdeki Kültür ve Turizm Bakanlığı neyi temsil ediyor?

UT: Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye'de bir grup bürokratin kültür problemini nasıl anladığını anlatıyor. Onun için gerçekten de doğru. O bakanlığı kurarken birileri kültür ve turizmi yan yana koyuyorsa, bir grup insan da bundan hiçbir rahatsızlık duymuyorsa bu gerçekten de kültürün turistik bir gösteri nesnesi olduğunu düşünmek demektir. Ama bu hiçbir şey ifade etmez. Kültür Bakanlığı'nın hayatınızda ne yeri var? Kültür Bakanlığı sadece Türkiye'deki bir grup bürokrati ilgilendiren bir şeydir. Onun için “bizde” dememizin hiçbir anlamı yok. Kültür Bakanlığı ne benim için, ne de sizin için hiçbir şey ifade etmez. Nedir ki Kültür Bakanlığı? İlgilendiği yerleri düşünün.

Bu bağlamda bir genelleme bana tehlikeli gözükür.

Kültür ve turizmi yan yana koyan bir bakanlık tuhaf, tuhaftan öte hatta gülünç. Ama Türkiye bağlamında bağlayıcı bir tarafı olduğuna inanmıyorum. Bunun dışında Bakanlığın o kültür ve turizm biçimindeki bünyesinin temsil etmediği bambaşka kültür pozisyonları da var. Az önce söylediğim şeyi düşünün. Bu “Burayı yıkalım yerine Osmanlı Mahallesi yapalım” diyen bakanlığın politikası mı? Hayır, bu bambaşka bir politikadır. Bambaşka siyasal ve kültürel pozisyonu anlatır. Genco Gülan'ın ki de bambaşka bir kültür pozisyonudur. Biz ne diyoruz İMÇ yıkılmasın, sanat yapıtları korunsun. Bunların her biri farklı birer kültür pozisyonudur. Gayet olağan buluyorum. Ama böyle olmamalı mıydı dersiniz, evet böyle olmamalı. Hatta daha iyisini söyleyeyim. Türkiye'de Kültür Bakanlığı diye bir bakanlık olmamalıdır. Ne yapar Kültür Bakanlığı?

Bir ülkenin kültür politikalarını mı belirler? Niye ben bir bakanlığın kültür politikasına uyayım, niye siz uyun? İstiyor musunuz? O sırada gelen bir iktidarın

tanımladığı bir kültür politikasına mı uymak istiyorsunuz? Kim istiyor? İstemiyoruz. O zaman olmamalı da. Amerika da, Almanya da Kültür Bakanlığı mı var? Kültürü yaratan biziz. Toplum yaratır. Kültür Bakanlığı ne yapabilir? Bir grup bürokratik örgütü ve müzeyi yönetir, devlet kitaplığı açarlar, belki kitap alırlar. Üreten bizleriz. Onun için sağlıklı olan bir Kültür Bakanlığı beklemektir. Sağlıklı demokratik bir ülkede Kültür Bakanlığı adı altında kültürel politikaları denetleyecek, yönlendirecek bir merkezi örgüt var olmamalıdır.

SÖ: Yerel Modernlik nedir? İMÇ ile yerel modernlik ilişkisi kurulabilir mi?

UT: Her toplum kendi değişim sürecini yaşar. Sosyal bilimciler yerel modernlik kavramını şunun için icat ettiler: Eskiden modernleşme sürecini yeryüzünün her yerinde her toplumda aynı şekilde gerçekleşiyor gibi düşünmek istediler. Böyle bir genelgeçer model vardı. Bu modelin en azından 70 ve 80'lerden bu yana iyice hırpalandığını biliyoruz. O eski modeli temsil edenler batı Avrupa'da İngiltere, Fransa, Almanya gibi bir grup ülkeydi. Onlar modernliğin nasıl olduğunu kendi deneyimleri ile yaşayıp, gördüler. Bütün ülkelerde değişeceklerse onlar gibi değişecektir gibi düşünüp bir egosantrik model geliştirdiler. Bugün biliyoruz ki onlar da böyle değişmediler. Artık o kadar ayrıntılarına indik ve gördük ki zaten orada da böyle olmadı. Almanya'nın modernleşme süreci İngiltere'ye benziyor mu? Benzemiyor. Her ülkenin her toplumsal grubun değişiminin kendi özgül dünyası içinde vuku bulduğunu anlamaya başlıyoruz. Böyle olunca da yerel modernlik teriminin anlattığı şu oluyor: Dünya çoğul değişim rotaları üzerinden dönüşüyor. Sabit bir rotaya herkesin uymak zorunda olmadığı aşikar. O rotaya uymayanların da kendilerine bakıp biz değişmemiz gereken biçimde değişmiyoruz, yanlış değiştik demelerinin gerekmediği ortaya çıktı. Bu bana, sosyal bilimler bağlamında modernlik meselesini anlamak için sağlıklı bir yol gibi geliyor. Uzun bir aralıktaki Türkiye'de bunun tersi düşünüldü. Değişmemiz gereken bir yol var. Biz o yolda değişmedik. Yanlış bir yerlere gidiyoruz sandık. Kimse yanlış bir yere gitmiyor. Gidilen bir yer de yok zaten.

SÖ: Türkiye Modernleşmesi'nde bir aşamanın ötekine geçerek değişmediğini, yeni katmanların ötekilerin üzerini örterek ve de eşzamanlı geliştiğini söylüyorsunuz. İMÇ'de böyle bir dönemde tasarlanmış bir yapı. İMÇ'nin günümüzdeki fiziksel durumunu hatırladığımızda böylesi bir bozulmanın nedeni sizin ifade etmiş olduğunuz modernleşme sürecimiz ile açıklanabilir mi?

UT: Modernliğin bize dışarıdan geldiğini düşünmemiz yüzünden, kendi var ettiğimiz modernliği bir türlü bizim öz malımız olduğunu kabul edemiyoruz. Modernliği hep ithal edilmiş bir şey olarak düşünmeye başlarsanız, sonuçlarını da yabancılarsınız. Dolayısıyla İMÇ'ye bakarsınız ve “ithal edilmiş bir şey, bizim değil ki zaten, yıkalım gitsin” dersiniz. Bizim olan ne var? Osmanlı evleri. O zaman oraya bizim olanı yani Osmanlı evlerini yapalım. Bu tehlikeli ve en az üç yüzyıllık emeğimizi heba etmeye yönelik bir düşünme biçimi. Onun için yerel modernlik kavramını anlamak, burada kuramsal bir zenginlik içinde tarihselleştirmek, tarihini yazmak ve bize ait olduğunu kabul etmek zorundayız. İMÇ ancak o zaman bizim modernliğimizin ve değişimimizin parçası olarak yazılabilir. Yabancı bir ürün olmadığı ancak o zaman görülebilir.

İMÇ tabii ki dünyadaki bazı eğilimlere de uyuyor. Yeryüzündeki herkes kendi modernliğini yaratır derken hiç kimse birbirinden bir şey öğrenmez, kimse kimseye asla benzemez, sadece herkes kendisine benzer anlamlarını çıkaramayız. Herkes kendisine benzediği kadar başkalarına da benzer. Ama herkes... Avrupa'ya gittiğiniz zaman size bakıp da Türk mü diyorlar. Hayır, hiç öyle bir şey yok. Her davranışımız başkalarına tabii ki benzer. Avrupa'da da herkes birbirinden etkileniyor. Etkilenmeyen bir toplum tahayyül etmek zaten çok sağlıksızdır. “Biz bize benzeriz” savı o kadar sağlıksız bir modernlik ve kimlik kavrayışına işaret ediyor ki, sonunda her şeyi yabancı ve kendinizi de yaratıcılık özürü görmeye başlıyorsunuz. Yeni olan her şeye kapınızı kapatmak istemek ihtiyacı tam o tahayyülle ilişkili.

Modernliği hala tepeden inme diye tartışıyoruz. Modernlik neden tepeden inme? Bu kadar değişimin hepsinin birileri tarafından bize buyrulduğu için mi başımıza istemeye istemeye geldiğini zannediyoruz. Şimdi sizinle burada konuşurken tartıştığımız bütün her şeyin, yaşayışımızın, var oluşumuzun, Atatürk ve Tanzimat bürokratları söylediği, emrettiği için mi böyle olduğunu zannediyoruz. Türkiye değişiyor. Atatürk istese de, İsmet Paşa buyursa da, II. Mahmut istese de istemese de değişiyorduk, değişiyoruz. Buradaki değişimin nedeninin tepeden bir grup yöneticinin buyurması ile gerçekleştiğine olan inanç çok sağlıksız. Olağan olarak değişiyoruz. Belli zamanlarda bazı yoğunlaşmalar ve kırılma noktaları olur. Ama III. Selim, Enver Paşa, Atatürk, Menderes, Özal buyurdu diye biz değişmedik.

SÖ: Zaten değişim gelişime paralel bir eylemdir. Yaşanan süreçler ile gelişimimiz deneyim yolu ile gerçekleşecektir.

UT: Her yaşadığımız süreçte değişiyoruz, az önce söyledikleriniz ile farkına varışlarımızda da değişiyoruz.

SÖ: Türk insanının yeni yeni fiziksel çevresinin farkına vardığını ve farkına vardığı bu çevreden de rahatsızlık duymaya başladığını dile getiriyorsunuz. Sizce bu mimari çevreden daha yeni rahatsızlık duymaya başlayan bir toplumun sanatının farkında olması beklenebilir mi?

UT: Büyük kent burjuvaları diyebileceğimiz bir grup insanın gerçekten fiziksel çevreye ilişkin saptamaları, bakış açıları çok uzun süre boyunca çok safiyaneydi. 1930'ların insanlarına bakarsanız kentten bekledikleri her şey, burası da Berlin gibi olsun, bulvarlarımız öyle olsun, kenarında kafeler olsun... şeklinde idi. Bütün fiziksel çevre tahayyülleri üstün körü gördükleri ya da duydukları Avrupa'da bir yere benzesinden ibaretti. 1980'lerden bu yana biraz daha karmaşık fiziksel çevre talepleri geliştirmeye başladılar. Fiziksel çevrenin farkına vardılar. Tarihselliğin farkına vardılar. Türkiye'de uzun bir aralıkta diyelim ki 1910'lardan 1940'lara kadar gelinen süreçte eski evler yıkılsın burası da Avrupa'daki evler gibi evlerle dolsun diyen sayısız insan vardı. Bu insanlar 1890'larda da vardı. Şimdi, dikkat ederseniz tarihsel çevre korunsun diyen bilinç gelişmeye başladı. Dünyanın her yerinde bu düşünceler bir çırpıda gündeme gelmediler, yavaş yavaş üretildiler. Aynı şey sanat yapıtı ile ilişkide de gerçekleşir. Sanat yapıtlarının gerçekten de kimse farkında değildi. O yapıtları İMÇ'ye yerleştirdiler, ama uzun yıllar bu çoğunluğun umurunda olmadı. Sadece duvarda bazı nesnelere duruyordu. Bugün dikkat ederseniz bir sürü insan dert ediyor. Başka bir grup insan elinden mal varlıkları çıkmasın diye ya da başka nedenlerle o sanat yapıtlarını önemsiyor. Bunların her biri yeni bir bilincin üretildiğini gösteriyor. İlle de onun için sanat yapıtlarına bayılmaları gerekmiyor.

Öte yandan, estetik duyarlılık üretilen bir şeydir. Duyarlılık hiçbirimizin bünyesinde olan bir şey değil. Tıpkı fiziksel çevre için olduğu gibi sanat yapıtları için de bunu üretiriz. Daha birkaç yıl önce 4.Levent'teki binaların yüzeylerinde Bedri Rahmi ve eşinin mozaikten panelleri vardı. Bütün o panellerin üzerlerini sıvayıp ya da kazıyıp o eserleri ortadan kaldırdılar. Üzerlerine reklam panoları yerleştirdiler. Bunu kimler yaptı? 4.Levent'te oturan, o binaların sahipleri olan insanlar yaptı. Çünkü sanata, kültüre, güzele duyarlı değillerdi. Burada sanat yapıtları için bir duyarlılıktan söz edemeyiz. Ama şimdi sadece 4, 5 yıl sonra yepyeni bir durumla karşılaşabiliyoruz. Demek ki olabiliyor; ama bu hareketler zamanla gerçekleşebiliyor.

SÖ: Sanat Dünyamız adlı kültür ve sanat dergisinde 2000 yılında yayımlanan, Kent: Hazır-Yapıt konulu bir söyleşinizde, sanat alanındaki modernleşme sürecimizin hala pek çok yerde Michelangelo'nun meydan ortasına heykel dikmesi aşamasında bulunduğunu söylüyorsunuz. Bu 8 yıl önceki bir söyleminiz tabii. Burada dile getirdiğiniz fikirleriniz geçerliliğini koruyor mu eğer öyle ise bunu biraz açabilir misiniz?

UT: Hala bunu savunurum. Türkiye'de çoğunluğun hala kamusal alanda sanat yapıtı dendiği zaman anladığı şey, bir meydanın ortasında bir devlet büyüğünün, büyüklüğü onaylanmış bir tarihsel kişiliğin heykelini dikmekle sınırlıdır. Dikkat ederseniz kimin heykelinin dikileceği bile baştan tanımlı. Türkiye'de heykeli dikilebilecek olanlar bellidir. Bir grup için Atatürk heykeli, bir grup için Barbaros, Fatih vs. heykeli... Türkiye'de henüz Kanuni Sultan Süleyman heykeli bile görmedim. Bu durum bize kamusal alanda sanat yapıtını insanların ne olarak tahayyül ettiğini gösteriyor. Büyük ölçüde bu hala böyledir. Bu nedenle de 4.Levent'teki insanlar, o sanat yapıtlarını kaldırdılar ve bundan hiç rahatsızlık duymadılar. Çünkü Türkiye'de burjuvalar için bile sanat yapıtı değildi onlar. Meydanın ortasında bir heykel durur. Duvardaki öyle tuhaf bir şeyin hiçbir önemi yoktur, atılabilir. Şimdilerde henüz sadece İstanbul ve bir ölçüde İzmir ve Ankara'da bir grup insanın yavaş yavaş bununla ciddi biçimde mücadele ettiğini ve sesini işittirdiğini görüyoruz. İMÇ örneği bu anlamda da bence çok şey söylüyor. Beyoğlu'nda yapılan kamusal alana yayılan sergiler yavaş yavaş bunların Türkiye'de de üretilmeye başlandığını gösteriyor ama çoğunluk için hala sanat yapıtı bir meydanın ortasına yerleştirilmiş bir heykelden ibarettir.

SÖ: İMÇ'de geçmişten günümüze gelinceye kadar geçirdiği süreçte bilinçli bir korumacılık anlayışı olmadığını, yapı yapıldıktan sonra ciddi bir bakım kültürünün gelişmediğini gözlemlemekteyiz. Bütünsel anlamda yapı, kendi tarihsel süreci içinde kendi haline bırakılmış 1175 dükkan sahibinin elinde farklı hallere büründürülmüş ve bugünkü fiziksel görünümüne gelmiş durumdadır.

UT: Bir alanda mülkiyeti bu kadar paylaşırsanız, orada bakım yapamazsınız. Bu durum, Türklere özgü bir şey de değildir. Kalkıp çarşının mülkiyetini 1175 birime ayırırsanız, 1175 insanı, “çatı onarımı yapalım” kararını almak için bile stadyum da toplanmanız gerekir! Bunun olamayacağı da gayet açık. Mülkiyeti böyle böldünüz mü, bu sistem ancak meleklerden oluşan bir dünyada çalışır.

Türkiye giderek tırmanan konut alanlarındaki yıpranmayı bile bu yüzden durduramaz. Niye? Kat mülkiyeti kanunu yüzünden. Çünkü bütün evlerin mülkiyeti parçalanmış durumdadır. Her dairenin bir değil birden de fazla sahibi var. Bütün bu insanları bir araya getireceksiniz de evlerinin cephesini boyatacaksınız. Esaslı bir uğraşma gerektirir. İlerde daha büyük ve kapsamlı ihtiyaçlar çıktığında da onlar çözülemez hal alacaktır. İşte bu nedenlerle Türkiye'deki konut alanı hırpalanıyor. Bu bakım kültürünün olmayışı ile ilgili değil. Nedeni, Türkiye'nin çok uzun bir süre boyunca kapitalist sisteminin çok cılız olması ve ciddi bir sermaye sıkıntısı çekmesi ile ilgilidir. Sermaye sıkıntısı olan bir ülkede, bir insan tek başına bir apartmanın sahibi olamıyor. Onu edinebilmek için kat mülkiyeti sayesinde pek çok insanın ortaklaşa oradan birer parça alması ile o apartman varlık kazanabiliyor. NewYork'taki yüzlerce dairelik apartmanlar sadece bir kişiye ya da bir şirkete aittir. Dolayısıyla orada yapılar buradaki gibi hırpalanmıyor. Orada yüzlerce dairelik apartmanları olan yatırımcı var ve onları kiraya verip para kazanıyor. Kazancı ile de bakımını yaptırıyor. Az gelişmiş kapitalist sistemde, yani sermaye sıkıntısı çeken kapitalist sistemde bunun aksi kaçınılmazdır. Metrocity, Akmerkez pırıl pırıl duruyor, hırpalanmıyor. Çünkü onun yatırımcısı var, bakımı yapılıyor. Ama İMÇ hırpalanıyor.

SÖ: Aslında İMÇ'nin yapıldığı dönem yani 1968'de hazırlanmış bir yönetim planı olduğunu, o planda tabelanın ve asılacağı yerin dahi boyutlarının hesaplandığını, yapının mimarlarından Doğan Tekeli'nin kendisinden de öğrenmiştik. Ama İMÇ yönetiminin bunu uygulayamadığını da biliyoruz.

UT: Uygulayamaz ki... Yönetim oradaki insanlardan oluşuyor. 1175 kişiye kim söz geçirebilir? Hayatın gerçeği bu, 1175 kişiye laf dinletebileceğinizi düşünebiliyor musunuz? Bunun ne kadar olanaksız olduğunu biliriz, mülkiyetin bu kadar parçalanmaması dolayısıyla mülkün büyük sermayenin elinde olması gerekir. Büyük yapı ve kompleksler ancak büyük sermaye elinde olurlarsa hırpalanmazlar. Burada kimseyi suçlamak istemem. Çünkü herkes rasyonel gerekçelerle böyle davranır. Hangi rasyonel gerekçelerle hangi estetik sonucu alırsınız diye sorarsanız, onu baştan tanımlamak sizin elinizde değildir derim. Sonuç, ekonomik açıdan gelişmişliğinizle ilgilidir. Hangi otorite 1958 yılında neredeyse 1 km boyunca uzanan bir binalar kompleksini tek başına inşa edebilirdi? O zaman öyle bir sermaye sahibi adam yoktu.

Koç bile o dönemde onun tamamını yapamazdı. Herkes küçük paylarla birleşip bir kooperatif kurdu ve böylelikle yapılabilirdi.

SÖ: İMÇ'nin yapıldığı arsaya sahip oluşunun, İstanbul'un ticari hayatının gelişmeye başladığı 1950'lerde Sultanhamam'da yerleşen manifaturacıların buldukları yere sığmamaya başlayınca yeni yer arayışlarına girmeleri ile gelişen bir hikayesi vardır. Dönemin başbakanı Adnan Menderes'in imar hareketlerinin de etkisi ile ekonomik sıkıntı içinde olan belediye, manifaturacılara elindeki bu arsayı teklif eder ve bu sayede manifaturacılar arsayı alabilir.

UT: Aslında belediye neredeyse bu arsayı onlara armağan etmiş gibi gözüküyor. Çünkü manifaturacılar bu arsayı satın alamıyorlar. Belediye onlar için burayı kamulaştırıyor; arsa öyle alınabiliyor. Çünkü o zamanki belediyeler Ankara'ya bağlıydı ve bugünkü belediyelerle karşılaştırıldıklarında ekonomik kaynakları ve yönetimleri ile de çok güçlü değillerdi.

SÖ: Arredamento'da yayımlanan mimarlık tarihçisi Akos Moravanszky'nin "Modern'in Mirasını Korumak" başlıklı yazısında konu bağlamında dikkatimi çeken bir sorusu olmuştu, bu soruyu aynen ben de size yöneltmek istiyorum: Gelecek nesillere miras olarak bırakılmak istenen yapı insan aktivitelerine hizmet eden bir mekan mıdır yoksa bir sanat yapıtı mıdır?

UT: Bazen sadece sanat yapıtı gibi muamele görür, bazen de çoğunlukla insan aktivitelerini barındıran olağan yaşamın içinde bir gerçekliktir. Ender durumlarda da "pür" bir sanat yapıtıdır. Yani artık hiçbir işe yaramıyordur, sadece bir sanat yapıtı olarak anlam taşıyordur. Bir Mısır tapınağının artık insan aktivitesi ile ilişkisinin olmaması gibi... Ama orada bile yapı, varlığını turizme ve ekonomik aktiviteye borçludur. Çok büyük ölçüde mimarlık ürünü, yapı ve mekan ekonomik gerçeklerle sınıksız biçimde ilişkili. Dolayısıyla onlar çerçevesinde bazen yaşar, bazen değişir, bazen de yıkılır. Bunların hepsi insani, toplumsal aktivite ile yapının her seferinde buluşmasını gerektirir. Onun dışına çıkıp bunu tahayyül etmek o yapıyı yok etmek demektir. Çünkü siz istediğiniz kadar onu yokmuş gibi tahayyül edin, toplumsal aktivite ve ekonomik gerçeklik kendi bildiği gibi işlemeye devam eder. Siz sadece ona seyirci kalırsınız. Bu gerçeklikleri bilir ve onların içinde yaşandığını, yapının kendisinin bizahiti ekonomik anlama sahip olduğunu kabul ederseniz, dünyayı ve mimarlığı dönüştürmeye başlama şansınız doğar.

Söz gelimi 1175 dükkana “çık, git” diyemezsiniz. Orada yürütülen ekonomik bir etkinlik vardır. Moravanszky'nin söylediği şu: Bu ekonomik gerçeklikleri bu kadar kabul ile karşılırsanız, neredeyse hiçbir yapıyı koruyamaz hale gelirsiniz. Toplumsal değişim, her yapıyı ekonomik gerçeklere tabi tutmak, aynı zamanda da dönüştürmek ve değiştirmek demektir. Dükkanını değiştirir, vitrin yapmak ister, kafesleri söker. Şimdi bütün bunlar ekonomik gerçekliklerle ilişkili. Ama söz konusu eğilim tırmandıkça, sonunda elinizde sizin özgün yapınızdan alabildiğine uzaklaşan bambaşka bir yapı kalır.

SÖ: Bu değişimle gelen talebi yapı üzerinde gerçekleştirebilecek olan gene yapının mimarı olmalıdır.

UT: Ama o bile ekonomik gerçeklikle ilgilidir. Tek başına bir dükkanın sahibi bunu yapamaz. Şayet Metrocity'nin yatırımcısı olsa tabii ki her durumda Doğan Bey'e gelir ve her değişikliği haber verir. Hatta Doğan Bey'i sorumlu tutuyordur o işten, iyi niyetinden bile gelmez. Ama küçük yatırımcı gelemmez, çünkü gücü yoktur.

Şimdi buradaki mesele bütün bu gerçekliklerin, çelişen çıkar ve durumların, aktörlerin birbiriyle uzlaşması meselesi. Bir tarafta ekonomik gerçeklikler, bir tarafta da toplumsal gerçeklikler var. Bir tarafta hayatın kendisi, bir tarafta da bizim koruma ve elden çıkarmama isteğimiz var. Böyle giderse yapıların neredeyse kendi kendilerine tahrip olma ihtimali var. Bunlara direnecek mekanizmaları geliştirmek, uzlaşmalarla mümkün olacaktır. Kestirip atmalarla olmaz. Türkiye'de bütün aktörler birbirlerinin sözünü dinlemeyi öğrenmelidir. Belediyelerin de, üniversitelerin de, siyasetçilerin de laf dinlemeyi öğrenmesi gerekir.

SÖ: Türkiye'de dediğiniz şekilde bir konsensüs yani bir uzlaşma kültürü olduğuna inanıyor musunuz?

UT: Modern bir uzlaşmayı Türkiye çok yeni öğreniyor. Bütün toplumsal grupları, aktörleri ve kurumları ile kimse henüz uzlaşmak istemiyor. Oysa herkes uzlaşmak zorundadır. Ben kendi bildiğimi yaparım diye bir yol ve ihtimal yok. Böyle yaparsanız tıpkı İMÇ'de olduğu gibi elinizdekini tahrip edersiniz.

SÖ: İMÇ'nin çok yakın bir geçmişte yaşadığı, belki de insanı en çok hayrete düşüren tahribatı, İMÇ yönetiminin kendisi tarafından gerçekleştirilmişti. Bu tahribat yapının dış cephesi ile ilgiliydi. Yapının cephe kaplama malzemesi orjinal traverten kaplamalar bordo rengine yapının brüt beton yüzeyleri ise yeşil renge boyanmıştı.

Yapıdaki bu tahribatı gören yapının müellifi mimari ekip, yönetimi mahkemeye vermişler ve açılan dava sonucunda yapı aynı zamanda güzel sanat eseri olarak tescillenmiş ve eski haline döndürülmesi için karar alınmıştı. Bu karar sadece yapının cephesindeki bordo ve yeşile boyalı yüzeylerin eski rengine boyanması ile gerçekleştirilebilmişti. Oysa yapıdaki tahribat sadece bununla sınırlı değildi. Doğramalar ve kafesler de sökülmüştü. Bunlara müdahale edilemedi.

Şimdi İMÇ yönetimi, yapının mimarlarından Doğan Tekeli'ye iyi ki bizi mahkemeye vermişsiniz diyebiliyor. Çünkü yapının yıkılmama gerekçelerinden belki de en önemlisinin İMÇ için mahkeme yolu ile verilmiş “güzel sanat eseri” kararı olacağını dile getiriyor ve bunu delil olarak kullanıyorlar.

UT: Bu çok iyi bir durumu gösteriyor. İnsanlar uzlaşmayı işte böyle öğrenebiliyorlar. Toplumsal gerçeklik böyle bir şey, zamanla gerçekleşiyor. Keşke istemekle olabilseydi.

SÖ: Geçtiğimiz sene içinde gerçekleşen 10. İstanbul Bienali'nin teması; “İmkansız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik” olarak belirlenmişti. Bu tema altında bienal mekanlarından biri olarak İMÇ de, Bienal'e “Dünya Fabrikası” adı ile ev sahipliği yaptı. İMÇ'nin bienal mekanlarından biri olarak yer alması ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

UT: Bienallerin bugünün dünyasında bu şekilde kentsel mekana yayılmalarını doğru buluyorum. Artık bienallerin galerilerde veya birkaç kapalı yerde olmaları yerine gündelik yaşamla buluştuğu bir dünyadayız. Sanat yapıtının bu şekilde artık duvara takıldığı gibi tahayyül edildiği bir dünya artık kapanmış gözüküyor. Sanat yapıtının gündelik yaşamla bütünleşme biçimi çok farklı etki ediyor.

Bienal mekanlarından biri de AKM idi. Ötekisi İMÇ. Dolayısıyla bunu yapanlarda yapıların kendisinin tehlikede olduğu yapıları yaşamın içine katıp hem sanat yapıtını toplumla bütünleştirmek hem de bu mimarlık ürünlerini de toplumun dikkatine sunma gereğini duydular. Bu bana çok sağlıklı geldi. İleride İMÇ bağlamında olmasa da, bu sanat işleri gündelik yaşamın içindeki işlere dönüştüğü içinde bana çok sağlıklı geliyor. Sanatsal işin idealize edildiği, müzelerde olduğu gibi yüceltildiği ve tanrısal bir yönü olan sanat anlayışını da dünya terk ediyor.

SÖ: İMÇ ve burada sergilenen sanat işleri, bienalin ana temasının mekanla örtüşmesine de dikkat çekiyordu. 2000 yılında Giardini de gerçekleşen Venedik

Mimarlık Bienali'ni izleme şansım olmuştu. Bu bienal ile ilgili Arredamento'da yayımladığınız bir yazınızı hatırlıyorum. Bienal deneyimimin belleğimde yer ettikleri ile sizin yazınızı okuduğumda tema, işler ve mekan ilişkilerinin uygunluğunu ve belleğimde kurdukları ilişkileri yeniden düşünmüştüm.

İtalyan mimar Massimiliano Fuksas'ın küratörü olduğu, teması da Citta: Less Aesthetics More Ethics (Kent: Daha Az Estetik, Daha Çok Etik) olan Mimarlık Bienali ile ilgili yazınızda genel anlamda, ne serginin temasının pek çok ülkenin pavyonlardaki işlerine bakarak algılanabildiğinden ne de temanın mekanla kurduğu ilişkinin anlaşılabilirliğinden söz edebildiğimizi vurguluyordunuz.

UT: Çünkü kapanmış bir dünyada hala birilerine bir şey anlatmaya çalışan bir sanat ya da mimarlık tahayyül etmek modası geçmiş bir şeydi. Artık parmağınızı kaldırıp başöğretmen edası ile konuşmadığımız bir dünyadasınız. Sanatsal iş de bunu konuşamaz. Toplumla beraber toplumun içinde, toplumsal alanda gerçekleşen bir şeydir o. Bu kadar liberal bir sanat üretim sürecinin içinde yaşıyoruz. Onun için İMÇ olağan bir yer olarak anlamlıydı. Çünkü orası gerçekte insanların yaşadığı, sanat işleri ile ilişkileri gerçekte çok kısıtlı olan ve onun için de anlamlı olan bir yerdi.

Zaten evine tablo satın alan bir insana bir tablo daha göstermenin toplumsal bir etkinlik olan bienal bağlamında söyleyebileceği ne söz olabilir ki? O anlamda bir sanat yapıtı ile ilişkilene biçimi zaten bir grup insan için hayatın bir parçası. O bir grup insan gerçekten de hala tablo alıyor. Hala tablo yapılıyor ve satılıyor. Ama artık bugünün dünyasında sanat dediğimiz zaman anladığımız şey bununla sınırlı değil. Eğer sanat bu dersek çok yanlış bir şey yapıyoruz demektir. Bienal o bağlamda İMÇ'yi kullanarak bence çok iyi bir iş yaptı.

SÖ: Bienalin yapının belleğine kattıkları anlamında da çok etkili olduğunu düşünüyorum.

UT: Tabii. Yapıyı toplumsal yaşama bir kere daha kattı. Orasını yalnızca Manifaturacılar Çarşısı olarak düşünen bir topluma, orada mimari ve sanatsal anlamda başka şeyler olabileceğine dikkat çekti. Sanat bu çağda zaten bundan daha fazla bir şey söylemiyor ki. Bildiğinizi sandığınız gerçekliğe bir de başka bir gözle bakın diyor sadece.

EK 3: NANCY ATAKAN ve VOLKAN ASLAN İLE SÖYLEŞİ (İMÇ, İMÇ 5533, Sanat, Sanat Yapıtı, Kolektif Çalışma)

Sena Özeren: Richard Sennett, Gözün Vicdanı adlı kitabında “Dünyada görülen şeye önem vermek, yaratıcı gücü harekete geçirmeye yöneltir kişiyi” diye söyler.

İMÇ 5533’ün varlığını, mimari bir kompleksin içinde kendisinin de dahil olduğu 1175 adet dükkandan sadece biri olarak gerçekleştirmeye çalışacak olması son derece cesur ve önemli bir harekete işaret ediyor. Sizi İMÇ 5533 projesi için harekete geçiren şey ne oldu?

Volkan Aslan: Aslında bu hareket İMÇ'den bağımsız gelişti. Oradaki mimariden, yapılanmadan, sosyal durumdan yani oradaki her şeyden bağımsız gelişti. Fakat sonrasında öyle olmadı.

Nancy Atakan: Bu mekan vardı ve biz mekanı bozmak istemedik. Olduğu gibi kullanmak istiyorduk. İçinde bulunan bazı malzemeleri kullandık. Yeni, yepyeni bir yer olmasını istemedik. Bugün oranın durumu ile uyumlu olsun dedik.

VA: İMÇ 5533'te mekanı, İMÇ'nin ilk yapıldığı yıllardaki tasarımını(dükkanın) korumak istedik. Bugünün şartların da mekanı nasıl bulduysak o halini kullanmayı, korumayı tercih ettik.

SÖ: İMÇ'de dükkan olarak tasarlanmış ve kullanılmakta olan bu mekanı sanat işleri için değerlendirme fikri ilk ne zaman aklınıza geldi? 2007 yılında gerçekleştirilen 10.İstanbul Bienali'nin mekanlarından biri olmasının etkisi oldu mu?

VA: Nancy'nin bir fotoğraf projesi vardı. Biz bu proje için İMÇ'de buluşmuştuk. Sonra arka arkaya gelişmeler oldu. İMÇ'nin bienal mekanlarından biri olacağını öğrendik. Burayı sanat mekanı olarak düşünmemiştik ama bienal'den çok önce fotoğraf ve Kazım Bey'in videosunu çekmeye gitmiştik.

NA: Sanat pratiği içinde aile ile bağlantılı işler yapıyorum. Orası bizim ailemizin bir parçası oldu. İMÇ, eşimin işe ilk başladığı yer olması, daha evvel eşimin ailesinin de İMÇ'nin yapımı sırasında yönetimde yer almış olmaları ve ilgilenmeleri dolayısıyla bizim ailemiz için önemli bir yerdir. Ve ben geçmişimizi kendi sanat pratiğim içinde kullanıyorum. Ama bu yeri bir sanat mekanı olarak kullanmak ilk bienal sırasında aklıma geldi. Yoksa İMÇ benim sanat pratiğim, yaptığım sanat çalışmalarım arasında da olabilen bir yerdi.

SÖ: İMÇ'de sahip olduğunuz bu dükkan anladığım kadarıyla geçmişinizle beraber hafızanızda da önemli bir yere sahip bir mekan. Bu nedenlerle de bienal, İMÇ 5533'ün oluşmasına ister istemez aracılık etmiş gibi gözüküyor. Bugün karşımızda kendi içindeki yaşantısı, farklı insanları, zaman içinde gelişen farklı sektörleri, trafiği, değişen yüzleri, sanat eserleri vs. ile yoğun bir kent görünümüne bürünmüş bir İMÇ var. Bu karmaşık yapısına rağmen yine de bulvar boyunca güzel akan ve kendine çeken bir hali olduğunu buradan geçenler de hissedebilirler.

Peki sanatçılar olarak sizlerin İMÇ'de en değerli bulduğunuz şey nedir?

VA: İlk aklıma gelen şu an orada çalışan insanlar. Çünkü şu anda İMÇ'nin ilk tasarlandığı halinden, mimarisinden geriye pek bir şey kalmadı. Çekicilikten çok itici olmaya başladı.

SÖ: Geçenlerde İMÇ yönetimi ile konuştuğum da yeni bir gelişmeyi öğrenme fırsatım oldu. Yönetim, Kültür Bilincini Geliştirme Vakfı ve destekçileri ile sanat eserlerinin restoratör ve konservatör Serra Kanyak önderliğinde bakımını yapmışlar ve bilgilendirme levhalarını yerleştirmişlerdi. 9 Haziran 2008'de de bir açılış gerçekleştirdiler. Bu gerçekleşen hareketlerin kamusal alanda yer alan bu sanat eserlerini bundan sonra daha iyi kavramamıza yardımcı olacağını düşünüyorum.

VA: İMÇ, İstanbul'un büyük bir marketi gibi. Benim için çekiciliği buradan kaynaklanıyor. Sadece İMÇ değil, Perpa, Perşembe Pazarı da benim için çekici yerler. Bugün bir IKEA'ya gidiyorsunuz çok çeşitli reyonlar var. Aydınlatma bölümü, mobilya bölümü gibi. İstanbul koca bir pazar ve her birinin reyonları var. İMÇ onların içerisinde en hareketli olanı belki de. Daha aktif. Özellikle bizim bulunduğumuz 5. Blok diğerlerinden farklı. Burada daha çok mağaza sektörü yer alıyor. Bütün Bloklar birbirinden farklı olduğu için burada çalışan insanların çeşitliliği de benim için çok çekici.

NA: Aslında İMÇ5533'ü açmadan evvel orada çalışmayı itici buluyordum. Ama orada çalışmaya başlayınca o iticiliği tamamıyla kaybıldı. Ve kendi dükkanımın konumundan çok memnunuz. Bir kere yüksek bir gökdelen değil. İki katlı. Önü açık giriş kısmı adeta içerden bakıldığında balkon gibi. Dükkanın önü ağaçlara bakıyor. Gittiğinizde kasvetli değil. Orada çalışmak sıkıcı gelmiyor.

VA: Sanat pratiği içinde bizimde keşiflerimiz oluyor. İMÇ'ye ilk gittiğimde aradığım yeri bulamadım, kaybıldı ve çok yorulmuştum. İstanbul'u tanıyordum ve ilk

İMÇ deneyimi benim için yorucu idi. Ama aradan 5 ay geçti ve şimdi ilk deneyimim de düşündüğüm gibi karmaşık gelmiyor. Hem mimarisi hem içindeki hayat her şey çok sistemli işliyor.

NA: Kendi bloğumuz(5.Blok) içinde çok insan tanımaya başladık. İMÇ'de intim bir şey var.

SÖ: Mimarisinin parçalı olması, bloklardan teşkil edilmesi ve yaya bağlantılarının sağlanmış olması zannediyorum yapı bütününün kapalı bir sistem olarak algılanmasını ortadan kaldırıyor. İnsanlar arasındaki diyaloglar daha rahat gelişebiliyor.

İMÇ 5533'de yer verdiğiniz sanat işlerinin kent içindeki gündelik yaşama müdahale edebildiği yerler, anlar sizce var mıdır?

VA: İMÇ 5533'te şu anda [Manifatura@5533](#) adlı bir sergi var. Bu sergi direkt şehrin içerisinden geliyor. Manifatura bir noktada kamusal alanda sanat projesi olarak başlayan bir proje idi. Marcus Graf'ın danışmanlığını yaptığı Bienal ile eş zamanlı gerçekleşen, İMÇ çevresinde ustalar ile öğrencileri bir araya getiren bir proje idi. Şimdi o projenin yenilenmiş halini tekrar sergiliyoruz. Bu proje için öyle bir şey diyebiliriz. Onun dışında Ali Ömer Kazma'nın videolarını sergilemiştik. O da direkt hayatın, üretimin içinden geliyordu. Aslında İMÇ de bir şekilde bir fabrika gibi. Bir üretim merkezi.

SÖ: Mimari mekan ya da kurulu bir düzeneğe gereksinim duyan sanat yapıtları ister sürekliliği sağlanmış olsun ister geçici olarak yerleştirilmiş olsunlar kurgulandıkları mekana sizce nasıl müdahale de bulunabilirler?

NA: İMÇ 5533'te şu an sergilenen Manifatura sergisinden evvel Almanya'dan 22 tane sanatçı geldi. Her hafta değişik bir proje yaptılar. İşlerine göre bizim mekanımızı biraz değiştirdiler. Bugüne kadar bizim mekanımızı kullanan sanatçılar sadece duvara bir şey asmadılar. Aynı zamanda mekanın verilerini düşünerek yerleştirme yaptılar. Vitrini kullandılar, camının önündeki yeri kullandılar. Yani önceden iş yapıp oraya getirmediler, mekanı kullandılar.

VA: Kendi işlerimden örnek verecek olursam, Ortaköy'deki sergide de terk edilmiş daha doğrusu kullanılmayan bir bina da sergi yapmıştık. Orası geçici bir sergi alanı idi çünkü mekanı bir aylığına almıştık. Bütün sanatçılar o mekanı yeniden kurguladı. Mümkün olduğunca mekanla iletişim halinde işler, düzenlemeler ve yerleştirmeler

yapıldı. İki seçenek var: Ya elindeki mevcut işi mekana uyarlayacaksın ya da yeni bir şeyi o mekanda hazırlayacaksın. Üçüncü seçenek ise hazır bir şeyi taşıyıp getirip asmak ama bizde genelde böyle bir şey olmuyor. Biz ilk iki şeyi tercih ediyoruz ya uyarlama ya da mekan için üretme. Ama nasıl etkilediği konusuna gelince, şundan emin değilim tabii. Mekan mı projeyi etkiler, proje mi mekanı?

NA: İkisinin arasında gibi geliyor. İMÇ5533'te gerçekleştirdiğimiz önceki sergi “Üretebilmek Üzerine” de bizim mekanımızı değiştirmek istediler ve bir duvar yaptılar. Biz de tamam mekanı değiştirebilirsiniz ama eski haline getirin dedik. Ama sonra bu hali hoşumuza gitti.

VA: Mesela bu bir örnek, geldiler, mekanı birebir etkilediler tabii bizi de etkilediler. Biz sökeriz diye düşünüyorduk. Sonra sökmemeye karar verdik. Manifatura yönetimi de “tamam kalsın” dedi. Şimdi orada bu sergiden dolayı bir duvarımız var.

NA: Ve bu organikliği seviyorum. Devamlı değişebilmesi güzel.

SÖ: İMÇ'nin, 1960'larda gerçekleşen ve kendisinin birer parçası olan dokuz kıymetli esere sahip olduğunu biliyoruz. Yapının parçaları olan bu kalıcı eserlerin çevreye müdahalelerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

VA: Açıkçası bu eserlerin ne İMÇ'yi ne de oradan geçen insanları çok etkilediğini düşünmüyorum. Ama Kuzgun Acar'ın işi bir şekilde İMÇ'nin sembolü gibi. O eser çok etkili ama diğerlerinin onun kadar etkili olduğunu düşünmüyorum. Kuzgun'un eserinin sergilenmesi için seçilen yerin ve o yer için sanatçının kurguladığı eserin formunun etkili olduğunu düşünüyorum.

SÖ: Bu projenin tasarım geçmişine göz attığımızda ilk olarak o günkü hassas belediye yönetiminin açmış olduğu bir şehircilik yarışması ile karşılaşılıyor. Daha sonra aynı hassasiyet ile mimari bir proje yarışması açıldığını ve bu yarışmayı kazanmaları sonucunda projeyi yapabildiklerini yapının mimarlarından Doğan Tekeli'nin kendisinden de dinlemiştik. Bu sanat eserlerinin ortaya çıkışı ve seçimi de mimarlarının önerileri ile o dönemin ünlü sanatçılarının katıldığı davetli bir yarışma ile gerçekleşebilmiştir.

NA: O günkü Türkiye'de önemli sanatçıları seçmişler ve onların eserlerini sergilemişler. Bu, o dönem için de çok önemli bir harekettir. Kesinlikle korunmaları gerektiğini düşünüyorum. Çünkü buradaki sanat eserleri, gerçekten önemli sanatçıların eserleridir.

VA: İlhan Koman'ın Akdeniz heykeli'ni Yapı Kredi Retrospektif döneminde yerinden alıp, İstiklal Caddesinde Galatasaray'ın önüne getirdiler. O heykeli ben çok severim ama orada olmamıştı. Kolaj gibi duruyordu ve çok iticiydi. Sonra heykeli aldılar ve Levent'teki plazalarının önüne getirdiler.

NA: İstanbul'da daha yeni müzeler olmaya başladı. Büyük sanatçıların yapıtlarının orada kalıcı olmaları önemli.

SÖ: Bunun gibi eserlerin yerinden edileceklerse de müzelerde sergilenmeleri gerektiğini söylüyorsunuz. Sizce bu tür önemli eserlerin, sanatçıların tasarladıkları yerde mi sürekliliği sağlanmalı?

VA: Evet. Çünkü sanatçı eserini o mekana göre tasarlıyor.

NA: Bu tıpkı ders verdiğim dönemde öğrencilere eser müzede mi olmalı mı yoksa yerinde mi kalmalı diye sormam gibi bir şey. Örneğin Mısır'daki Piramitler, Almanya'ya mı gitsin yerinde mi kalsın. Tabii ki yerinde kalsın.

SÖ: Yerinden edilen her şeyin bağlamından koparıldığında anlamının değişmesi gibi.

NA: Tabii, bambaşka bir şey oluyor o zaman.

SÖ: İMÇ 5533, açıldığı günden beri pek çok sanatçıya ve sanatçı çalışmalarına ev sahipliği yaptı ve yapmaya devam ediyor. 5533'ü kolektif çalışma ortamı sağlayan üretim yapılan bağımsız bir yer olarak izlemekteyiz. İMÇ çalışanları bu ortama katılıyorlar mı?

NA: Komşular gittikçe bizi kabul ediyorlar, konuşuyoruz. Arada merak edip uğrayanlar oluyor. İstedığımız kadar değil ama ilgilenenlerin sayısı yavaş yavaş daha da artıyor.

VA: Genelde insanlarda sergilerin şık kıyafetlerle gelindiği ve paralı olduğuna dair bir izlenim var. İMÇ 5533 için insanlar hala sergiler için paralı mı geziyor diye soruyorlar.

SÖ: Bu endişelerinize paralel olarak, İMÇ 5533 için hazırlayacağımız mimari sunumla ilgili sizlerle görüşmelerimiz de mekanı olduğu gibi koruma düşüncenizin arkasında yatan nedenleri konuştuğumuzu hatırlıyorum. Mekanın mimarisini bozmamak, dükkanı olduğu gibi korumak, dükkan olarak işlev gördüğü zamandan kalan dikiş makinelerini olduğu haliyle bırakmak gibi. Tüm bu hareketleri, mekanın

geçmişine dair bellek izlerini okuyabilen ve İMÇ içinden geleceklerin kendi içlerinden birileri olduğuna işaret eden önemli adımlar olduğunu düşünmüştüm.

VA: Hem o yüzden hem de mekanı açmadan önce mekanla ilgili çalışmalarımız da İMÇ'nin kendi ürettiği ürünleri kullanma kararını almıştık. Elektrik işlerini, muşamba, dvd kutusu gibi şeyleri bile İMÇ'nin kendisinden temin etmeye çalıştık. Mekanda aldığımız bu kararlar ne çok şık bir yer ne de bir dükkan görünümünde oldu. Kullanışlı olması açısından da daha nötr bir yer gerçekleştirmeye çalıştık. Dışarıdan baktığımızda bizim ışıklı tabelamız yok hatta görünüm olarak İMÇ'deki diğer dükkanlardan daha iyi de değil.

SÖ: Bu hareketleri görüp gelenler oluyor mu?

VA: Açılıştaki çok gelen oldu. Zaten burası bienalde çok hareketlenmişti ve ne olup bittiğini burada çalışan insanlar merak ediyorlardı.

SÖ: Mimari bir örnekle devam etmek istiyorum. Bahsetmek istediğim diğer bir konu ise Community Architecture, Türkçe'ye Katılımcı Mimarlık olarak çevrilebiliyor. Bu başlıkla ilgisi olan bir mimardan söz etmek istiyorum. Geçen seneki 27 Kasım 2007 tarihli Arkimeet Konferansı, İngiliz William Alsop'u konuk etmişti. Alsop, insanların düşüncelerine kulak vermenin kendi düşüncelerine de değer kattığını böylelikle mimari yapıtlarını gerçekleştirebildiğini dile getiriyordu. “Yaptığım işlerden ben değil, içinde yaşayanlar hoşlanmalı, insanlar her gün gördükleri ve yaşadıkları mekanları sevmeliler” ve “Kendi bireyselliğinizin farkındaysanız, başkalarının da farkına varırsınız.” diye ekliyordu Alsop.

Ekibiyle ve çalışma yöntemi ile “Community Architecture” yani katılımcı mimarinin yapılar ve kullanıcıları için ne kadar önemli olduğuna değinmişti. Katılımcı mimarlık işleri gibi sanatta da buna benzer işler gerçekleştiriyor musunuz?

VA: Biz aslında buna benzer bir hareketi açılıştaki gerçekleştirdik. Vitrin sergisi için seçilecek eserleri İMÇ çalışanlarının seçmesini istiyorduk. İlk Vitrin sergisi için de İMÇ'nin çaycısının elli sanatçı içerisinden bir sanatçı seçmesini istemiştik. Bu çok net bir örnektir. Biz zaten İMÇ'nin katılımıyla bir şeyleri gerçekleştirmeyi hedefliyoruz. Bu beş dizilik bir projedir. İlk çaycı Nuri Bey'di. Son dördü de başka esnaflar olacak.

Onun dışında seninle Yer(siz)leşme'yi yaptık. Bu da İMÇ'nin bize getirdiği bir şeydi. İMÇ'nin mimarlarından Doğan Bey'le görüştük. Mümkün olduğunca bu ortak

yapılanmaya herkesi dahil etmek istiyorduk. Tabii sürekli böyle işler yapıyor değiliz. Ama katılımcı projeleri önemsiyoruz.

SÖ: Bu söylediğiniz hedeflerinizden biriydi peki başka hedefleriniz var mı?

VA: İMÇ çalışanları ve arkadaki mahalle ile ilgili workshop fikirlerimiz de var. Tabii bizimde hem manevi hem de maddi anlamda belli bir limitimiz var. Bunları ayarlamaya çalışıyoruz. Bunlar daha fani konular...

NA: Sanatın bir deneyim alanı oluşturduğunu düşünüyorum. İnsanlarla ilişkiye girerek ortaya çıkarılan çalışmaların bana uyan bir tarafı var.

VA: Söylem olarak Alsop'tan yanayım fakat bir noktada biz kendi kendimizi ikna ediyoruz. Çok fazla katılımcı kısmını düşünmüyoruz ama mekan söz konusu olduğunda üstelik kamusal alanda çalışanın bunu mutlaka düşünmesi gerekiyor. Sadece İMÇ'de değil, başka kamusal alanlarda da sergilerimiz var. Örneğin vapurda bir sergi yapmıştık. Bir sanatçı olta çengelleri ile bir şeyler yapıyordu. Çalışmasını konumlandığı yer ile çok tehlikeli duruyordu. O nedenle olta çengellerini kesmesi gerekiyordu. Hem mekanı hem oradaki aksiyonu hem de yapıyı yani her şeyi hesaplamak gerekiyor. İMÇ de öyle. Biz sonuçta hem İMÇ ile hem mimari ile nasıl iletişime geçebileceğimizi hesaplamaya çalıştık.

NA: Ve onları da rahatsız edecek bir şey yapmamaya çalışıyoruz.

VA: Onları rahatsız etmeyelim derken kendimizi de kısıtlamıyoruz. Öyle bir sansür sistemimiz de yok. Bizim çalışma şeklimiz bir ay sergi yapacağız sonra toplanıp gideceğiz gibi değil. O başka bir şey. O zaman daha rahat oluyorsunuz. Çünkü sorumluluk almıyorsunuz.

SÖ: Bienalde olduğu gibi. Aslında katılımcı sanatta sizin de ifade ettiğiniz gibi sorumluluk sanatçıya düşüyor. Çünkü attığınız adımların sürekliliğini sağlayabilmek bence çok önemli. Sizin 5533'te yapmaya çalıştığınızı da böyle görüyorum. Çok güzel bir hareket başlattınız ve bunun sürdürülebilir olması belki her şeyden daha önemli. Çok fazla emek harcıyorsunuz. Pek çok sanatçı davet ediyor, işler üretiyor ve sergiler gerçekleştiriyorsunuz. İnanıyorum ki bu çalışmaların hem mekana hem insanlara önemli katkıları olacaktır.

VA: Mekanı açmaktan, yaratmaktan ziyade o mekanın işlevsel olması çok önemli. Mimaride de böyle olduğunu düşünüyorum. Hayatın içerisinde yer alması önemli.

Yoksa Gümüşsuyu'ndaki Park Otel de bir mekan fakat kimsenin yaşamında bir yeri yok. Ama var olan bir yer. Önemli olan sürdürebilmek yoksa mekan açmak kolay.

SÖ: Arayışlar adlı kitabınızda, günümüz sanatının toplumdaki yabancılaşma ve kopma yerine bağlantı kurmaya, katılmaya ve toplumsal açıdan etkin olmaya açık olduğunu söylüyorsunuz. Ve her türlü kültürün yeniden canlandırmak olduğunu vurguluyorsunuz. Amerika'lı sanatçı Lawrence Weiner'in da yapıt hakkındaki düşüncelerine yer veriyorsunuz. Weiner, galeri duvarına yaptığı karalamaların silindikten sonra bile yapıt olarak varlığını koruduğundan söz ediyor. Kitabınızda yer vermiş olduğunuz bunun gibi düşüncelerin İMÇ'de gerçekleştirdiğiniz işlere paralel olduğunu anlıyorum.

NA: Çok beğendiğim ve beni etkileyen bir sanatçı onun için onunla bir bağlantı görmeniz doğaldır.

SÖ: Günümüzde İMÇ'nin şöyle bir özelliği de göze çarpıyor: 1960'larda yapının tasarımı sırasında gerçekleştirilen sanat eserleri ile bugün sizlerin gerçekleştirdiği İMÇ 5533 isimli sanat mekanı, günümüz sanatının örneklerini eşzamanlı olarak yapıda izleyebilme ve deneyimleme imkanı sunuyor. Yapının belleğine katkı açısından sanat yönü ile sizce de bir zenginlik söz konusu değil mi?

NA: Evet. Belki biz de bir bellek oluşturuyoruz. Çünkü her yaptığımızı belgeliyoruz. Orada sanatçı işlerini arşivliyoruz, fotoğraflıyoruz, not tutuyoruz aslında bir bellek oluşturuyoruz.

SÖ: Bana öyle geliyor ki sizler bunları yapmasanız bile bellek denen şey ister istemez yazılıyor. Yaşanmış, hayata geçirilmiş ve insanlar tarafından deneyim yoluyla gerçekleştirilen bir takım işler yapıyorsunuz, üretiyorsunuz ve de alan ayırıyorsunuz. İster istemez insanların hafızalarına da işlemiş oluyorsunuz.

VA: Bu söyledikleriniz, İMÇ'de 40 yılda gelinen sürece de işaret ediyor. Duvarda bir mozaik var ama içerde şu an bambaşka bir güncel sanat mekanı var. Bambaşka bir medya, bambaşka teknikler ile gerçekleşen sergiler var.

SÖ: Gadamer, her sanat çalışmasının kendi zamansallığını omuzlarımıza yüklediğinden söz eder. Bu mekanda ister kalıcı ister geçici sergilenen eserleri izleyelim hepsinden aldığımız tat çok farklı olacaktır.

VA: Bunu sadece İMÇ'de ki sanat eserleri yoluyla değil orada satılan ürünlerle de deneyimleyebiliyoruz. Geçen gün İMÇ'de yıllar önce sanat işlerimde kullandığım bir şeye rastladım. Şu an çalıştığım malzemeler ise çok farklı. Bu da belleğe işleyen bir durumdu. Ama şu an orada rastladığım malzemeyi kullanmıyorum, ihtiyaç duymadığım için almayı da düşünmüyorum.

SÖ: Gözümüzün önünde ama görmezden geldiğimiz hatta bugün karşı karşıya kaldığı yıkım kararı ile de gözden çıkarıldığını kolaylıkla ifade edebileceğimiz bir bellek mekanı İMÇ.

Bu toplumun sanatçıları olarak karar kesinleşmemiş olsa da İMÇ için çıkarılan bu yıkım kararı hakkında neler söylemek istersiniz?

NA: İstanbul'da o kadar güzel mevcut yapı var ki yenilerinin yapılmasına taraftar değilim. Önce olanları kullanalım, toparlayalım, değerlendirelim. Sadece İMÇ değil, Tarlabası olsun, Sulukule olsun... Bence önceliği bunlara vermeliyiz. Amaç orada yerleşmiş insanları tahliye edip yerine yeni insanları getirmek olmamalıdır. İMÇ'nin mimarisi kullanılabilen rahat bir mimariye sahip ve önemli bir mimarlık yapıtı, sanat eseridir. Bu hali onarılabılır, temizlenebilir. Bu işlerin yapılması doğru olur.

VA: Haftanın dört günü orada yaşadığım için aslında İMÇ'nin içi öyle sanıldığı gibi bakımsız da değil. Sadece ilk yapıldığı hali ile şimdiki durumunu fotoğraflar yolu ile de karşılaştırdığımız da dışarıdaki tabelaların, panellerin, muşambaların getirdiği görüntüde bir çirkinlik söz konusudur. Ama içi hala temiz ve sağlam bir yapı. İlk haline geri getirilmesi için çok fazla bir şey de yapmak gerekmiyor.

NA: 1.Blok daha da temiz.

VA: Böyle bir mekanın yıkılması çok saçma olur. Emek kaybı, sermaye kaybı, oradaki insanlar için iş kaybı, tamamen kayıp başka bir şey değil.

NA: Bu bir göçmen mantığı mı diye sorgulamaya başlıyorum. Niye devamlı bir şey yıkılıyor? Niye mevcut olan şey kullanılmıyor? Niye terk ediliyor?

VA: Tabi bu sadece İMÇ için değil, AKM için de yapılıyor. Şimdi Kongre Vadisi yapılıyor. Sulukule'yi yıkıyorlar. Bu bana biraz trendy gibi geliyor. Son yıllarda kentsel dönüşüm projeleri yapılıyor. Kartal'dan başladılar. Sulukule'ye, Tarlabası'na incekler. Ama o kentsel dönüşüm nedir, neyi dönüştürüyorlar, mekanı mı

dönüştürecekler, insanları mı rehabilite edecekler. Çok uzun zamandan beri süregelen Sulukule'de neyi dönüştürebilirsin ki!

NA: Tamam rehabilite edilebilir, çok şey yapılabilir ama yıkmak değil. Mesela bu bina 1950'lerde yapılmıştır. Bazı mal sahipleri bu bina için de yerine daha yüksek yapı yapılması ve yeni olması adına yıkmak isteyebiliyorlar. Ama ben önleyebilmek için elimden geleni yaparım. Devamlı tesisat sorunları yaşayabiliyoruz fakat yıkma taraftarı değilim. İnsanlar buradaki yerlerini terk edip başka yerlere taşınabiliyorlar. Anlamıyorum!

VA: Manifatura sergisini yaparken o bölgenin dokümantasyonunu yapmışlar, esnafla da kentsel dönüşüm hakkında sohbet etmişlerdi. Bu röportajlardan birini geçenlerde izledim. Oymacı bir esnaf şöyle diyordu: *“Ne yapacaklar yani? Burayı yıkıp ahşap evleri göstereceklermiş. İnsan olmadıktan sonra turist ne yapsın ahşap evi, gitsin bizim köye baksın diyordu.”*

Biz olmadıktan sonra buranın bir anlamı yok diyordu. Bu esnaf çok doğru ve insani bir noktadan olaya yaklaşmıştı. İşte o dönüşüm dedikleri şey nasıl bir şeyse insanı dönüştüremezler.

NA: Aslında İMÇ'de öyle ortaya çıkmış. Sultanhamam'daki yerlerinden buraya taşınmışlar. Perpa da aynı şekilde. Bu göçmenlikle mi ilgilidir. Nedir bu, niye böyle yapılıyor? Anlamıyorum.

SÖ: Bizde Osmanlı'dan gelen bir gelenekle kapalı çarşılar var. Kuyumcuların yerleştiği Kapalı Çarşı, baharatçıların yer aldığı Mısır Çarşısı gibi.

NA: O var ama niye onları orada bırakmıyorsun da yenisini yapıp onları taşımak istiyorsun. Mevcudu neden korumuyorsun? Bu insanları yerlerinden koparıp başka yere taşımaya çalışmayı anlamıyorum.

VA: Bu biraz da Türkiye'ye Modernizmin gelişi ile ilgili. Çünkü Modernizm başka bir yerden alınan bir şey. Burada ortaya çıkmadı.

SÖ: Mimarlık tarihçisi Uğur Tanyeli, Türkiye Modernleşmesi'nde bir aşamanın ötekine geçerek değişmediğini, yeni katmanların ötekilerin üzerini örtterek ve de eşzamanlı geliştiğini söylüyor. İMÇ'de böyle bir dönemde ortaya çıkmış bir yapıdır. Bu nedenle günümüze bu şekilde bir bozulma ile ulaşmasının nedenini bir yerde anlayabiliriz.

Tanyeli, Türk insanının yeni yeni fiziksel çevresinin farkına vardığını ve farkına vardığı bu çevreden de rahatsızlık duymaya başladığını dile getirir. Sizce bu mimari çevreden daha yeni rahatsızlık duymaya başlayan bir toplumun sanatının farkında olması beklenebilir mi?

NA: İstanbul'da sanatta bir patlama var. Çok fazla sanatçı var. Demek ki bu da bir ihtiyaç diye düşünülebilir.

SÖ: Belki insanlar tepkilerini bu şekilde dile getirmek istiyorlar. Pek çok kişi sanatçı ruhuyla yola çıkarak bir ses duyurmaya çalışıyor olabilir mi?

VA: Geçenlerde Kültür Politikaları ile ilgili Mimarsinan Üniversitesi'nde bir söyleşi gerçekleştirildi. Genco Gülan orada önemli bir şeye değinerek aslında bizim Kültür Bakanlığımızın olmadığını dile getirmişti. Çünkü bizim Kültür ve Turizm Bakanlığımız vardı. İkisi birlikte düşünülüyordu. Bu devletimizin kültür politikasını da açıkça anlatıyordu. “Kültür turistler içindir!” demişti Genco. İşte bu düşünce ve bu ideoloji ile yıkarlar da eski Osmanlı Mahallesi de kurarlar.

SÖ: Dünyada kültür varlıkları olarak görülen mimari ve sanatın, İMÇ üzerinden gerçekleştirdiğimiz söyleşi ile önemine bir kez daha değinmiş oluyoruz. Günümüzde 40 yıl önceki anlayış ve hassasiyette tasarım yapılamayışını, toplumla siyasi erk arasında gelişen sorunlu ilişkileri de endişe ile karşılamaktayız. 50 yıl önce Cumhuriyet dönemimizde tasarlanabilen bu işlerin daha uzun yıllar sürekliliğini sağlayabileceğimizi umuyorum. Gelişim deneyimleme yoluyla gerçekleşmektedir. İnaniyorum ki buradaki deneyimlerimizin sonuçları yıkıcı değil, yapıcı yönde gerçekleşecektir.

EK 4: ALİ KAZMA İLE SÖYLEŞİ (İMC, Yerel Modernlik ve Küreselleşme, Sanat)

Sena Özeren: Küreselleşme ve Mimarlığın konu alındığı Arredamento'da, Küreselleşmenin kimilerine göre yeryüzündeki bölgelerarası ve sınıflararası eşitsizliklerin nedenini oluşturduğu, varlıkların yararına yoksulların daha da yoksullaşmasına yol açtığı söyleniyordu. Daha derinlikli analizler yapanlar ise, küreselleşebilen küçük bir varlıklar grubunun(ve onların kültürel üretimlerinin) coğrafyalar üstü bir kimlik ve hareketlilik kazandığını, ama küreselleşemeyen çoğunluğun bu süreç içinde yerelleşmesinin kaçınılmaz kılındığını ileri sürdükleri dile getirilmişti. Bu ikili ya da simetrik durum “küyerelleşme” (glocalisation) olarak da adlandırılmıştı.

Küreselleşme yapısal, kentsel ve ülkesel mekanlarda gerçekleşiyor; hem onlardan etkileniyor hem de onları etkileyip dönüştürüyor. Bu karmaşık küreselleşme-yerelleşme süreçlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ali Kazma: Aslında bu pek çok açıdan ve geniş çerçevede ele alabileceğimiz bir konu. Kapitalizmden, Amerika'dan, Çin'den ve daha pek çok şeyden bu konu bağlamında söz edebiliriz. Neresinden tutabiliriz bilemiyorum ama kendi tecrübelerimden ve işlerim üzerinden anlatmaya çalışabilirim.

Dünyada Küreselleşme ve Yerelleşme kavramlarının ikisi de aynı anda ve paralel olarak gerçekleşiyor. Küreselleşme, hangi yerden ve kime baktığına bağlı olarak, karşılaşacağın sonuçlara göre senin için değerli oluyor dolayısıyla yaşadığın gerçeklikle ilgi kurmaya başlıyor.

Yerelleşmenin ise küresel olan yerde göze çarpan bir değer olarak geliştiğinden söz edebiliriz.

Bu noktada kendimi ve kendimizi küreselleşen insanlar arasında görüyorum. Şehirlerde Uluslararası kültürlere açık ve farklı dillerden eğitim almış insanlar, ülkeler üstü bir noktada kendi değişik sınıflarını kuruyorlar gibi geliyor. Genelde tüm mesleklerde bu var ama sanırım güncel sanat olsun, mimarlık olsun bunlara daha yakın meslekler gibi duruyor. Belli bir eğitim almış, belli şeylere dahil olabilmiş insanlar için dünya şu an çok heyecan verici bir yer. Ama bunun dışında kalan büyük bir şey de var. Sanırım burada tepkisel olarak gelişen bir yerelleşme kavramından söz ediliyor.

SÖ: Küresellik sadece iletişim ve beğeni ortamı değil, kabul edildiği yerlerde bir çok değeri de beraberinde getirmektedir. Bunların arasında dinsel, dilsel ve kültürel farklılaşmalarının zenginlik olarak dile getirilmesi gelir. Birlikte yaşamaya ve birbirlerine karşı saygı, kültürel ve doğal varlıkların korunması ve gerçek demokrasinin varlığının önemi de göze çarpmaktadır.

İMÇ günümüzde burada dile getirdiklerimizin, adeta küçük bir metropol gibi ve bunun minimize edilmiş halini andırmaktadır. Gerek 10. İstanbul Bienali gerekse İMÇ5533 kapsamında sanat işleriniz burada sergilendi. İşleriniz ile mekan arasında nasıl bir ilişki kuruldu?

AK: 10. İstanbul Bienal'ine davet edildiğimde, ilk aklıma gelen öneri “İMÇ'de bana bir dükkan verin, bienal boyunca orada çalışayım” yönünde idi. Bu sayede İMÇ'nin kendi üretim ve işleyiş süreçlerine dair çekimler yapabilecek, İMÇ'yi bir şekilde üretim ve sergileme alanı olarak kullanabilecektim. Oranın dokusunu daha iyi hissetmek, oradaki insanlarla ilişki kurabilmek ve oraya ait bir şeyi yeniden orada biçimlendirebilmek adına bunu istemiştım.

Fakat, İMÇ'de bu işe ayrılacak bir dükkan tutulamadı. Çünkü Bienal ekibinin kiralamayı istedikleri dükkan sayısı düşündüklerinden daha az, sanatçıların sayısı ise düşündüklerinden daha fazla olunca kiralanan dükkanlarda sergilenecek işler, mekanların ortak kullanılması yolu ile gerçekleştirilebilmişti. Sonuçta Bienali'nde bu işler için ayırdığı bir bütçe vardı.

SÖ: Bienal mekanlarından biri olan İMÇ için düşündüğünüz bu önerinizi biraz daha açabilir misiniz?

AK: Bienal süresince sabah gelip akşam gidebileceğim tıpkı oradaki bir dükkan sahibi gibi yaşayabilmek şeklinde idi. İMÇ'nin işleyişine dair küçük videolar hazırlayarak oraya ait bu yeni işleri üretmeyi ve yine onun bünyesinde sergilemeyi düşünmüştüm. Örneğin, bu dikiş makineleri ile ilgili olabilirdi. Oranın mevcut yapısındaki imalat, satış ve dağıtım işlerini çekecektim. İMÇ'deki bir dükkanı bu niyetle bir atölye gibi kullanmayı düşündüğüm öneri, anlattığım nedenlerle gerçekleşemedi.

SÖ: Küresellik bugün sanki bir tekdüzelik arıyormuş gibi suçlanmakta ve temelinde tarihselci insanlar tarafından yadsınmaktadır. Sizce bu tekdüzelik nasıl gerçekleşiyor?

AK: Bu sadece tarihselci insanların düşüncesi değil, tekdüzelik tabii ki var. Kapitalizm ile gelişen olaylara bakarsak; örneğin, mimar Frank Gehry farklı şehirlere benzer projelerini, yapılarını yapabiliyor ya da Mc Donald's pek çok ülkede aynı faaliyeti gösterebiliyor. Merkezi büyük kapital sahipleri dünyayı biraz birbirine benzetiyor. Kapitalin, tüketim toplumunun isteklerini, tekdüze bir şekilde körüklediği kesin. Dolayısıyla küreselleşmenin kaçınılmaz sonuçlarından birinin tekdüzelik olduğunu düşünüyorum.

SÖ: Richard Sennett, Gözün Vicdanı adlı önemli eserinde insanın yapısını; inançlardan, gerçeklerden, düzenlerden, netliklerden ve güvencelerden oluşan büyük bir kentin ufak bir binası olarak görür. “İnsan, insanların yapabileceğinin çok daha azıdır. Bizim mücadelemiz çok olan içindir; yapabileceğimizden daha azının gerçekleşmesi için değil” diye devam eder. Sizin sanat işleriniz yolu ile gerçekleştirdiğiniz mücadeleniz ne için?

AK: Sanat işlerindeki mücadelem, var olan fiziksel çevre içinde ne şekilde ve nasıl var olduğumuz ve insanların bu var oluş süreci içinde hayatlarına nasıl öneriler getirdikleri ile ilgili olduğunu söyleyebilirim. İnsanlar derken herkesten değil, fiziksel çevresini, kendi bedenini veya başka bedenleri dönüştüren insanlardan söz ediyorum. Yani bir transformasyon, bir şeyi başka bir şeye transforme eden insanlar ilgimi çekiyor.

Sennett'in söz ettiği insan yapısının içinde gerçekleşen inanç sistemi veya düzenler gibi dinin önerilerini ve toplumsal geleneklerimizin hayat önerilerini bir kenara bırakıp kendi hayat önerilerini getiren, kendi dönüşümlerini gerçekleştiren düşünceler ve üretim süreçleri beni çok ilgilendiriyor. Benim oluşturmaya çalıştığımı, uzun vade de bu düşüncemin yansımalarından, yaptığım işlerin pek çoğu ile büyük bir proje yaratmak olduğunu ifade edebilirim.

SÖ: Sanat işlerinizin ve sergilendiği alanların çoğulluğu dikkat çekiyor. Sanat işlerinizin mimari mekan ile kurduğu ilişkiyi nasıl anlatırsınız?

AK: Bütün işlerimde mekan içine giriyor, o mekanla çok içli dışlı oluyorum. Videolarda izlediğiniz fabrikalarda ve kişilerin atölyelerinde de bu şekilde ilişkiler kuruyorum. Bu mekanlara girdiğim zaman üretim, tamir işleri, maddelerin başka maddelere dönüşmesi ve dolayısıyla insan becerisinin fiziksel dünyada nasıl bir karşılığa dönüştüğünü görmek beni çok heyecanlandırıyor.

Bu mekanlara girdiğim ve mekanı tecrübe ettiğimde, o dönüşümün bana verdiği, normal hayatın dışında bir hissiyatım oluyor. Neden? Çünkü üretim yapılan bir yerde çok daha dikkatli oluyorum. Genelde öyle bir mekanda olmak beni heyecanlandıran bir şey oluyor ve orayı epey yaşıyorum.

Çekim yapmadığım zaman girdiğim mekanların belki o kadar da farkında değilim. Çekim için girdiğim zaman sanki suya girmişim gibi bir hacmi çok net hissediyorum. Nerede, nasıl yönleneceğimi iyi hissediyorum. Eğer mümkünse fabrikalarda kalmaya o mekanın bir parçası olmaya çalışıyorum. Normalde giremediğiniz bu mekanların içinde yer almak ciddi anlamda beni mutlu da eden bir şey oluyor.

İkincisi, bunların montaj süresi. 3 boyutlu hacmi olan, kokan ve sıcak gerçek mekanlardan çıkıp çalışma odama giriyorum. Orada başka bir süreç başlıyor. Yine bir boyut var ama o artık montajla geçen zaman içindeki boyut oluyor. Onu da ses, ritim, doku gibi şeylerle hissediyorum. Montaj sırasında yaşadığımız boyutun, mimari mekanda hissettiklerinize benzer şeyler taşıdığı söylenebilir.

Üçüncü kısmı ise, montajı yapılmış işin sunumu. Sunumda da yine bir 3 boyuta giriyoruz. Bu boyut içinde, 3 boyutlu bir şeyin 2 boyutta yeniden sunumu başlıyor. O nedenle filmi bitirdim, iş bitti gibi hissetmiyorum. Onun mekanda sunumu da sürecin önemli bir parçası oluyor. Dolayısıyla, orada seslerin birbirleriyle ilişkileri, görüntülerin mekân içindeki akışı, nereden girip nereden çıktığınız, sizi ne karşılıyor ya da yolculuyor gibi kendi aralarındaki dinamikler de önem kazanmaya başlıyor.

SÖ: Bienalde ve İMÇ5533'te izlediğimiz videolarınızı farklı kombinasyonlarda sergilediğinizden söz etmiştiniz. Bunu gerçekleştirerek yaratmak istediğiniz etki nedir?

AK: Bu videolardan şu anda 9, 10 tane var. Projenin büyük bir parçası zaten buydu. Bu videoları değişik kombinasyonlarda gösterdiğim zaman birbirleriyle olan iletişimleri, yarattıkları dinamik değişiyor.

“Belki de aynı cümleyi farklı kelimelerle kuruyorsunuz”

SÖ: İMÇ'de gerçekleşen sunumunuzda videolarınızın birbirleriyle ilişkisinde ve mekana yerleştirilmelerinde nelere dikkat ettiniz?

AK: Beyin ile Saati yan yana göstermeyi seviyorum. İkisinin birbirleriyle olan dinamiği çok hoşuma gidiyor. Bu ikisini görebilirken, diğer ikisini yani mezbaha ile

seramikçiye birlikte görememeniz benim için önemli idi. Bu ikisi birbiriyle ilişkisini birebir ses dışında görsel olarak da kursaydı fazla didaktik bir şey olacaktı. İnsanlığın yumuşak veya sert yönü gibi. Bu kadar basit bir şeye inmesini istemedim. Bu nedenle, bu ikisini diğer ikisinden ayrı tutmak istedim.

SÖ: Küresel düşünüp yerel üretmekten; anlamdan, bellekten, bilinçaltından, tutkudan; yaşamı yaşanmaya değer kılan hakiki değerlerden söz ediyoruz. Fakat işler dünyada her zaman bu alt yapılarla üretilmeyebilir. ABD, İngiltere ve Pasifik ülkelerinde hakim olan; sanallık, bağlamsızlık ve imaj iken Kıta Avrupası'nda hakim olan kentsel bağlam ve deneyim oluyor.

Sizin sanat işleriniz burada ifade edilen Amerika ve Avrupa bağlamlarını düşündüğümüzde nerede duruyor?

AK: Amerika'da ve İngiltere'de tecrübe ettiğim imaj daha parlak görünüyor. Gerçek anlamda dönüştürücülükten uzak bir takım sanat şeyleri de sanırım daha rahat tüketilebiliyor. Avrupa da ise sanki biraz daha ciddiyet var. Sanatçının sanatının arkasında durması, nasıl bir sanat yaptığı hakkında sanatçının konuşabilmesi değerleri var.

Amerika biraz daha piyasa tabii. Kurduğunuz her türlü ilişkide para önde geliyor. Sanatta da, mimaride de bunun böyle olması gayet normal. Fakat siz mimarları da ilgilendiren Las Vegas'a gittiğimde adeta kendimi zehirlenmiş gibi hissetmişim. İnsanların yaşayış şekli, kentin gelişme şekli, şehirde yürüyememeniz, yerleşimin geniş otoyollarla bölünmesi korkunç bir durumdu.

Avrupa'yı ise her gittiğimde çok daha yumuşak, keyifli ve insani buluyorum. Ama Amerika ve İngiltere'nin Avrupa üzerindeki etkilerini de görüyorum.

SÖ: Mimarlık tarihçisi Günkut Akın, küresel kapitalizmin teknolojik altyapıyı kullanarak ürettiği şeyin bağlamsızlaştırma olduğunu söylüyor, “Kapitalizmin sattığı meta gerçek bir gereksinimin karşılığı değil artık. Onun ürettiği şey imaj”dır diye de ekliyor.

Çorlu'daki Mavi kot fabrikasında ve Milano'da Alessi'nin üretim yerinde gerçekleştirdiğiniz çekimlerin, burada söylenene yakın bir anlam temsil ettiğini söyleyebilir miyiz?

AK: Objelerle kurduğum ilişkiyi kendi imajları üzerinden yola çıkararak değil, objelerin kendisi ile kurulan salt gerçek ilişkilerden yola çıkarak yine kendimin belirlemesini istiyorum. Bunu da bir üretim yerine girdiğim zaman bir şeylerin nasıl adımlardan geçtiğini görüp onlarla birebir ilişki kurarak gerçekleştirmeye çalışıyorum. Bunu yaparak da büyük toplumsal şeyler söylediğimi düşünmüyorum. Fakat üretim süreçlerini görmek istiyorum.

SÖ: Burada akla şu soru geliyor. Çekim yapmayı tercih ettiğiniz yerler, belli bir imajı olan Mavi ve Alessi gibi iki önemli marka, yani herhangi isimsiz bir üretim yeri değil. Sizi özellikle bu yerlere yönlendiren şey nedir?

AK: Üretimin ve organizasyonun çok jilet gibi yani üst düzeyde olduğu yerlere daha çok ilgi duyuyorum. Alessi ne yapıyor da bir vazoyu 300 Avro'ya satıyor? Buradaki katma değer gerçekten bir yerden mi geliyor yoksa sadece bir çeliğin dönüşmesi mi? Bunları görmek önemli idi.

Fakat sizin görmediğiniz yarım saatlik başka bir işim var. O işimde, Karaköy ve Tünel'de yer alan küçük dükkanlardaki üretim süreçlerini çekmişim. Örneğin, küçük bir seramik atölyesi, bir kasap ve bir anahtarcı gibi. Bu üretim sürecinin gerçekleştiği her seviyeyi önemsiyorum ama Alessi'nin niye Alessi olduğu da beni ilgilendiriyor.

Üretim süreçlerindeki farklılıkları birbirleri arasındaki oranlar belirliyor. İnsanların gelişimi de böyledir. Örneğin futbolcu Zidan'ın bir alt kümede yer alan futbolcu ile arasındaki fark %15 diyelim. Ama bu %15'lik oran aslında çok büyük bir farka işaret etmektedir gibi.

“İyi bir şey yapmanın kendi içinde bir değer olduğunu düşünüyorum”

SÖ: İmajla ilgilenmediğinizi ama o imajı yaratabilmiş, o ürünü ortaya koyan toplumun kurduğu mekanizmalarla ilgilendiğinizi anlıyorum. Bu üretim süreçlerinin çoğu o toplumun yerelliğine dair de bize ipuçları veriyor gibi gözüküyor.

AK: Aslında işlerimde toplumla ilgilendiğimi söyleyemem. Beni daha çok İtalya ya da Fransa gibi ülkeleri referans eden şeyler değil, insanlar ilgilendiriyor. Fakat, bir otomobil fabrikası çekeceksem Alman otomobil fabrikasında çekim yapmak isteyebilirim. Çünkü onlar bunu iyi yapıyor. Ya da tasarım işi çekmek istersem İtalya'da çekim yapmak isteyebilirim. Çünkü İtalyanlar iyi tasarım yapıyor. İtalyan oldukları için değil, o iş ne ise onu iyi yaptıkları için orada çekim yapmayı tercih edebiliyorum. İyi bir tasarım objesi yapmak nasıl bir iştir? Beni ilgilendiren işte o.

Mavi'nin kot fabrikasında ilginç olan bir şey vardı. Tamamen imaj olan Hugo Boss, Armani gibi markalar, Mavi ile aynı şeydi ve bunlar aynı malzeme ile aynı gün ve aynı amaç için üretiliyorlardı. Ama örneğin, Alessi'nin üretim şekli bu değil. Hiçbir şey görüldüğü kadar basit değil, küreselleşmenin de çok karmaşık bir yapısı var.

SÖ: Zannediyorum üzerinde ısrarla durduğunuz “toplumla ilgilenmiyorum” cümlesinin, aslında yeterince karmaşık olan bu üretim süreçlerinden uzaklaşmamaya bir nebze de olsa yardımcı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sayede işleriniz de sizin ifade ettiğiniz şekli ile “iyi bir şey yapmanın değeri”ne bizleri yaklaştırıyor olabilir. Çünkü insanların çoğu bu hayatta daha iyisi için mücadele etmek ister. Kimse daha kötüyü deneyimlemek ve ona dahil olmak için bir savaş vermez.

AK: Haklısınız. Örneğin, şu anki projemde bir dansçı ile çalışıyorum. Çalıştığım dansçı da Zeynep Tanbay. Çünkü O, iyi bir dansçı. Kötü bir dansçı ile çalışmak ister miydim? Sanmıyorum. Çünkü zaman kaybı olurdu. İşini iyi yapmayan, sevmeyen ve baştan savarak yapan insanı sevmiyorum.

SÖ: Mimarlık Tarihçisi Uğur Tanyeli, bugün artık sanat yapıtı ile mimarlık arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir dünyada yaşadığımızdan ve mimarlıkla sanat arasında, tasarım arasında sınırlar, çizgiler tahayyül etmenin imkanı kalmadığından söz eder. Dolayısıyla sınırların kesin olarak çizilemediği bir dünyayı işaret eder.

AK: Sanat, her zaman farklı bir şeydir. Tasarım denen şey ne kadar sanat alanlarına girmek için çabalarsa çabalasın, sanatın kimseye hesap vermeyen avangard, gerçekten dönüştürücü bir gücü vardır. Tasarım gibi kapitalizm ve üretim ile barışık olmak zorunda değildir. Aslında hiç kimse ve hiçbir şeyle barışık olmak zorunda değildir. Buna başka türlü bakılabileceğine de inanmıyorum.

Bütün diğer çabaların esasında tek serbest hareket alanlarından biri olarak kalan sanatın uzun vadede evcilleştirme ve sistemle tam barışık hale getirme çabaları olduğunu düşünüyorum. “Bu nasıl oluyor” Tasarımcıları sanatçılarla aynı yere koyuyorlar. Eğer ben bir Mini-Cooper tasarlıyorsam “Benim müzede ne işim var”. Bunu satıyorsam bunun İstanbul Modern müzesinde ne işi var! Neyi dönüştürdüğümüzü düşünüyoruz?

Kapitalizm, sanat üzerinde çok fazla baskı oluşturdu. Bu sayede de sanat, var olan düzeni onaylayan bir şeye dönüştürülme çabası içindedir. Var olanı onaylayan sanat

da biraz tasarıma yaklaşıyor. Tasarım da o zaman sanata yaklaşıyor. İki tarafta birbirine yaklaşmış oluyor.

Sanat, dönüştüren ve yeni değerler yaratan bir şeydir. Sanat yeni hayat önerisi getirir. En azından buna çabalar, var olanı onaylamaz.

SÖ: Sanat yapıtının özünde bir hareket olduğunu söyleyebilir, yapıttan doğan şeyleri hareketin başladığı yer olarak düşünebiliriz. Bu hareketlilik, belki de hiç bitmeyen bir sürece işaret etmektedir. Söz konusu süreç ile ilgili Heidegger'in bir cümlesini burada yeniden hatırlamamız yerinde olabilir: **“İnsan inşa ettiğinde barınır”** Ve bu düşünce ile paralellğini daima hissetmiş olduğum yüzyıllar önce Vico'nun dediği; **“İnsan sadece kendi yaptığı anlar”** cümleleri bir nebze de olsa bize ışık tutabilecek karaktere sahiplerdir.

Sizin işlerinizin çoğul gösterimlerinde bu hareketi sanki daha çok hissediyoruz. Bu inşa sürecinizin devamı ve bunlarla varmak istediğiniz bir yapı var mı?

AK: Aslında bunlar artarak devam edecek projelerdir. Örneğin, şu anda çalıştığım iki dansçı projem var. Aklımdaki diğer projelerimi ise şöyle sıralayabilirim; Hayvanların içini dolduran Taksidermist Dirk Opalka ile gerçekleştirmeyi düşündüğüm bir proje var ayrıca 3'lü endüstri projesi bağlamında da bir tankerle yola çıkıp o tankerin seyrini, bir rafineriyi ve bir otomobil fabrikasını çekme düşüncelerim var.

SÖ: Bu örneklerle bakılacak olursa zannediyorum sizi harekete geçiren şey ya da mekanizma sonu gelmeyecek şekilde işliyor gibi.

AK: Bu tarz projelerden şu an hayalimde gerçekleştirmeyi düşündüğüm 60 kadarını sayabilirim. Tüm bu çalışmalarımı 3 ya da 4 senede bir sergilemek istiyorum. Ömrümün yetmeyeceğini bile düşünebilirsiniz.

SÖ: O zaman bu çalışmaların tümünün uzun vadede de olsa farklı bir şeye dönüşebileceği, şu an yapmış olduklarımızın yapının temeli belki de zeminini oluşturmak olduğunu da düşünebiliriz. Elbette inşa edildiğinde çıkacak ürün ya da sonuç(ne demek isterseniz) bambaşka bir şey olabilir. Belki daha üst anlamda bir transformasyon o zaman tamamlanacaktır.

AK: Olabilir.

SÖ: Gelişen dünyada günümüzün önemli mimarlarından Zaha Hadid, moderniteden şöyle söz eder; “Modernite bizim değişen kültürel koşullarımızın yorumlanmasına

ilişkindi. Ve iki yüzü vardır: Birincisi her koşulda üretilebilen jenerik bir projedir, diğeri ise özgündür. Ama sanırım biz bu geleneği unuttuk”

Zaha Hadid’in söylediği ilk şey, her yere ait olabilecek bir projedir. Açıkçası bu bana “şablon proje” kavramını çağrıştırıyor olması nedeniyle hiç yakın durmaz. Ama bu yönde geliştirilen projeler bir takım ihtiyaçlara cevap verdikleri için pek çok yerde, pek çok kişi tarafından uygulanmaktadır. İkinci söylediği özgünlük kelimesi içinde ise yerellik anlamı gizlidir işte bu önemli bir şeye işaret edebilir. Çünkü sadece kültürün şekillendirebileceği yerellik düşüncesi, bizlerin her alanda oluşabilecek yaratıcı gücümüzü daha kalıcı yönde destekleyebilir. Sizce Yerel Modernlik nedir?

AK: Yerel modernlik diye bir şeyin olduğuna pek inanmıyorum. Modernlik tek bir şeydir. Eğilip bükülmez. Yereli olmaz. Bu konuda sanırım sert düşünüyorum. Bence bir insan, Allah'a inanıp da modern olamaz. Modern yaşayabilir yani araba kullanır, televizyon seyrederek, banka da çalışır, tatile gider, sevgilileri olur ama bu modernliğin çok görüntüsel kısmıdır. Modern insan, bir birey olarak kendini devamlı yaratan insandır. Hayattaki varlık nedenini bir dış güce dayandırmayan, kendini devamlı yenileyen ve hayatı tekrar tekrar yaratan birey ancak modern olabilir.

Yerel modernlik, modern olmayanın da bu modern tüketim şeyleri içinde var olmasıdır. Ne zaman bir yerel modernlikten söz edilse herhalde bir alış verişten söz ediliyor diye düşünüyorum. Çünkü aklıma başka bir şey gelmiyor.

SÖ: İMÇ'nin günümüze geldiği fiziksel halini düşündüğümüzde İMÇ üzerinden yerellik ve modernlik kavramlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

AK: Mimariye baktığımızda şekil üzerinden yerel modernlik hakkında pek çok şey söyleyebiliriz tabii ama günümüze geldiği hali ile İMÇ'de var olan bir modernlikten söz edemeyiz. Orada söyleyebileceğimiz tek şey, “yerelin modernini yiyip bitirmesi” olabilir.

EK 5: ALİ TEKCAN İLE SÖYLEŞİ **(Bellek, Mimari Bellek, Şema Kuramı)**

Sena Özeren: Bellek dediğimiz şeyin kısa ve uzun süreli olarak ikiye ayrıldığını biliyoruz. Mimari ile kurduğumuz ilişkide bellek uzun süreli belleğe daha yakın gibi duruyor. Psikoloji biliminde tanımlanan “Uzun Süreli Bellek” nedir ve kendi içinde nasıl sınıflara ayrılmaktadır?

Ali Tekcan: Bellek, kısa süreli ve uzun süreli olarak ikiye ayrılıyor ama bizim günlük yaşamda bellek olarak ifade ettiğimiz şey uzun süreli bellektir. Uzun süreli bellekte sizin söylediğiniz gibi parçalardan oluşan bir bellektir, birkaç tür bilgi ve deneyimden oluşur. Uzun Süreli Bellek;

Semantik, Episodik ve Prosedürel bellek olarak üçe ayrılır.

Prosedürel bellek, bisiklete binmek, klavye ile yazı yazmak gibi belleğinizi kullandığınız ama sadece davranışta kendini gösteren bir türdür.

Semantik aslında bilginin yer aldığı bellektir. Örneğin bir yerin başkenti gibi.

Episodik bellek ise belirli anıların ve deneyimlerin olduğu ve belki de ilgilendiğiniz konu gereği sizi en çok ilgilendiren bellek türüdür. Yani daha önce yaşadığınız, kendinizin de içinde olduğu bir olayı tekrar hatırlamaktır. Episodinin en önemli kısmı, bu episodik anıları hatırlarken öncelikli olarak duygusal tepkilerinizin zihninizde canlanmasıdır. Diyelim ki geçmişte AKM’de arkadaşlarınızla nasıl buluştuğunuzu hatırladınız, o andaki duygularınız şimdide yeniden uyanıyor. Semantikte olay böyle değil orada sadece bilgi var.

Herhangi bir anıyı siz ya açık ya da örtük olarak hatırlayabilirsiniz. Açık olarak hatırlamak demek, “dün ne yaptınız” diye sorulduğunda yaptıklarınızı kolayca anlatabilmenizdir. Örtük bellek ise “dün kiminle tanıştınız” diye sorulduğunda, tanıştığımız kişiyi hatırlamayabilirsiniz ama bugün aynı kişiyi gördüğünüzde ona daha sıcak ve sempatik bakabilirsiniz. Daha önceki bir deneyim şu anda yine davranışta kendisini göstermektedir. İşte bu örtük bellektir ve biraz önce söylediğim prosedürel belleğe benzeyen bir şeydir. Burada mimaride deneyimlenen bellek konusu için en önemlisi episodik bellek gibi gözüküyor.

SÖ: Bellek Metaforları’nda okuduğum bir örnek örtük belleği açıklaması adına ilginçti. Draaisma şöyle anlatıyordu: Yüzyıl kadar önce, Rus nörolog Korsakoff alkol

bağımlılığı sonucunda ciddi hafıza sorunu yaşayan hastaların hatırladıklarının farkında olmasalar da zaman zaman bazı deneyimleri hafızalarında koruduklarını keşfetmişti. Korsakoff, elektroşok tedavisi gören bir hastadan söz eder. Hasta elektroşok uygulamasına dair hiçbir şey hatırlamadığı halde, ilginçtir elektroşok aygıtının kutusunu görünce endişeli bir ifadeyle, “Bana elektrokot yapacaksınız galiba?”der (Draaisma, 2007, 359). Bu ilginç örnek, hastanın hastalığı nedeniyle kendisini etkileyen değil daha çok etrafındaki kişileri hayrete düşürebilen bir durum olarak göze çarpıyor.

Açık ve örtük belleğin genel olarak işlevi nedir?

AT: Açık ve örtük, bellekteki anılarınıza erişmenin iki yoludur. Açık bellek sayesinde, net bir şekilde, daha önceki deneyiminize geri gidebilirsiniz. Yine kitaplarda da görmüş olabileceğiniz örtük belleğin uç bir örneği daha var. Amnezisi olan dolayısıyla yeni bilgi edinemeyen bir hasta ile doktorunun her sabah yeniden tanışması gibi. Ya da çok eski bir örnek daha var. Her sabah hastasını görmeye giden doktor bir sabah eline bir iğne alıp hastasının elini sıkıyor. Ertesi gün doktoru geldiğinde hastasının doktorun elini sıkılmak istemediği görülüyor. Neden elini sıkılmak istemediği sorulduğunda ise “bazı doktorların elinde iğne olabilir” şeklinde bir cevap veriyor. O anda edinilmiş bellek hastanın davranışına yansıyor. Sizde ifade ettiğiniz gibi bu durum daha çok karşısındaki insanı etkiliyor. Ama hastanın bu durumu, o bilginin öğrenilmemiş olduğu anlamına gelmiyor, öğrenilmiş ama ulaşılamadığı anlamını taşıyor. İşte örtük bellek, bu örnekte olduğu gibi bilinçli olarak ulaşamadığımız anılarınıza dolaylı olarak ulaşabilmenizi sağlıyor.

SÖ: Psikolojide geçmiş tepkilerin ve deneyimlerin belleği etkilediğinin ortaya çıkmasıyla araştırmacılar şema kullanımından söz etmektedirler. Sözü edilen Şema kuramı, bir şey hakkında geçmişteki yaşantılarımız üzerine temellenen inançlar veya beklentiler seli olarak açıklanmaktadır.

Burada sözü edilen şema kuramına paralel bir durumun, bu çalışmada kurmuş olduğum senaryo ile de yaşanmakta olduğunu düşünüyorum. Kurmaya çalıştığım şema, mimari ve sanat üzerinden, belleğe etki ettiğini düşündüğüm ve belirlediğim oluşumlar ve birbirleri ile ilişkileri üzerinedir. Bu çalışmada gerçekleştirdiğim yöntem şema kullanımı olarak ifade edilebilir mi?

AT: Tabii. Sizin dediğinizle de tam olarak örtüşüyor. Bir binaya verdiğiniz tepkiyi de “şema kuramı” belirliyor. Örneğin bize “bina nedir” diye sorulduğunda, hepimiz şimdiye kadar gördüklerimizden yola çıkarak bu soru için bir şema oluşturabiliriz. Onu sorgulatan şeyler, onunla uyumlu olan şeyler, vs. hepsi farklı bir deneyime yol açarak bu şemanın yenilenmesini de sağlayacaktır. Yenilenme çok hızlı gerçekleşme bile sürekli olacaktır.

SÖ: Konu bağlamında önemli bir bellek eseri olduklarını düşündüğüm Brueghel’in Babil kulesinden söz etmek istiyorum. Bu kule, dini kitaptaki olayı anlatmak için resmedilenlerden çok daha fazla şey anlatmaktadır. Piramitler gibi sadece boyutları ve geometrisi ile nitelendirilebilecek bir yapı da değildir. Dinde temsil edildiğinden çok daha karmaşık ve yaşayan bir yapı gibidir. Mimarisi ile insanları ve bir nebze yaşantıyı hissedebildiğimiz zengin bir tasarımdır. Ve insan belleğinin sonsuzluğunun eseri olduğunu da söyleyebileceğimizi düşünüyorum.

Sizin bu konudaki düşünceleriniz nelerdir?

AT: Babil Kulesi burada referans noktasını kaybetmiyor. Yani hem orjinaline hem de şemaya referans veriyor. Dolayısıyla şemanın hatırlamayı kolaylaştırması gibi bir özelliği de var. Her şeyi tekil olarak ayrı ayrı hatırlamak yerine şemanın gerçekleştirilmesi, beyin açısından da en ekonomik olan şeydir. Bu yöntem bellek için çok etkilidir.

SÖ: Bu araştırma kapsamında da oluşturmaya çalıştığım senaryo ile kurduğum şemayı, mimari bir yapı örneğiyle zenginleştirmek ve sanatı da mimariye o yapı üzerinden bağlamayı düşünmüştüm. Bunu da 1958 ve 1968 yılları arasında İstanbul’da gerçekleştirilen ve zengin bir *mimari belleğe* sahip olduğunu düşündüğüm İMÇ (İstanbul Manifaturacılar Çarşısı) ile gerçekleştirmeye çalıştım.

AT: Burada söz ettiğiniz mimari belleği siz nasıl tanımlıyorsunuz? Çünkü belleğin mimari ile ilişkisi iki boyutta olabilir. Birincisi mekanın içinde yaşayan ya da onunla bir şekilde ilişki kurmuş insanların mimariye ilişkin belleği. İkincisi de sizin sözünü ettiğiniz mekanın belleği. Bununla siz tam olarak neyi ifade ediyorsunuz?

SÖ: Aslında sizin ifade ettiğiniz ikinci tanıma yakın durmakla beraber ikisi ile de ilgileniyorum diyebilirim. Çünkü mimaride deneyimleme ile gerçekleşen bu iki bellek oluşumunun farkında olmadan birbirlerini etkilemekte ve birbirlerine bağlanmakta olduklarını düşünüyorum. Öznenin mimari belleğinden söz ederken

nesnenin barındırdığı bellek istemsiz bir şekilde doğrudan işlemeye başlıyor sanki. Bunu da şöyle açıklamaya çalışabilirim sanırım;

İnsanların gerçekleştirdiği türlü aktiviteler sonucunda gerçekleşebilen mimari işler yine insan aktivitelerine hizmet ederler. Bir yapının hayata geçme sürecine iki aşamalı yaklaşabiliriz: Birincisi tasarım sürecinden başlayarak yapının inşa edilmesine kadarki gelinen aşama. İkincisi de yapının inşa edilip yaşamaya başladığı andan itibaren başlayan aşama. Bu iki farklı sürece işaret eden aşamalar, mimari yapı ile farklı insan aktivitelerine hizmet ederek ister istemez yapının kendisinde bir bellek oluşturmaya başlarlar. Bu aşamalar, elbette ki her yapıda değil, tasarımı, tarihi, yeri gibi özel durumları olan yapılarda söz konusu olabilmektedirler.

İlk aşamada gerçekleştirilen insan aktiviteleri, müşteri, mimar, mühendis ve sanatçılar arasında gerçekleşirken ikinci aşamada devreye giren kullanıcı aktiviteleri ile yapı gerçek anlamda yaşamaya başlar.

Bu yaşanan ve yaşayan aktiviteler sırasında gelişen olaylar ve kararlar vardır. Bunların pek çoğu yapının fiziksel özelliklerinden, çoğu zamanda yazılı tarihinden okunabilmektedirler. Bazen de yazılı olmayan sözlü tarih yoluyla, belli işlevleri barındıran veya özellikleri olan yapılar ve yaşantıları hakkında bilgi edinilebilir.

Bir yapı tıpkı İMÇ’de bugün olduğu gibi yıkılma tehdidi ile karşı karşıya kalırsa, o zaman farklı şekillerde yapıda gerçekleşen ilişkiler ve değerler görülmeye başlanır, belki de bir bilinç uyanmaya başlar. Ve daha önceleri yapı içinde yaşayan, bilinen ama görmezden gelinilebilen (ulaşılamayan) bilgilere, yapının belleğine bu gibi bir şokla (yıkılma kararı) ulaşılmaya çalışılabilir. Bu davranış, tıpkı insanların belleğinde olduğu gibi *yapının belleğinin örtük olan kısmını* harekete geçirmesi gibi bir şeydir diyebiliriz.

“Mimari bellek” kavramını siz nasıl alıyorsunuz?

AT: Biz daha çok ampirik çalışan insanlarız. Dolayısıyla ben “mimari bellek” deyince, insanların o binayı nasıl yorumladıkları ve o binaya ne atfettikleri gibi bir iletişimi yani merkezde yine insanın olduğu bir şeyi algılıyorum.

SÖ: Mimarının belleğinden söz ederken de özne var elbette ama oradaki özne ya da özneler, gizli özne konumunda yer almaktadır.

Bir zamanlar hatırlama ilmi ve bellek sanatından söz edilen bir dünya olduğu bilinirken günümüzde artık bilgiye de daha kolay ulaşıyor olması gereği her türlü bilgi hafızalarımız yerine genelde dijital ortamlarda depolanıyor. Hatırlama ilmi üzerine yazılmış bir çok kitapta, belleğe gereksiz ağırlık yaratmamak adına, zihindeki mekanlar için gerçekte var olan ve bilinen binalar seçilmesi önerilir ve görsellik ön plana çıkar. Bu konuda sizin düşünceleriniz nelerdir?

AT: Belleğin hemen hemen hiç kullanılmamaya başladığı, tamamen dokümante edilen bir dünyada, gelecek yüzyıllarda belleğin evrim geçirerek fonksiyonlarında bir azalma olması beklenebilir. Ama görsellik çok önemli bir şey. Çünkü yazıya göre çok daha çabuk kodlayabiliyorsunuz. Görsellik, yazılı olana göre üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin daha çabuk hatırlanmaktadır. İkincisi de herhangi kendi deneyimlediğiniz bir şeyi hatırlamak istediğinizde bunun en önemli bileşeni görsel imgedir. İnsanlar bir şeyi hatırladıklarında bunun %90'ında mutlaka bir görsel imge oluşturmaktadırlar. Özellikle binaları bu bağlamda değerlendirdiğimizde bellekte son derece kalıcı olmaları söz konusudur. Bu anlamda yazılı metinler gibi diğerlerinden ayrılabilirler. Çünkü onu hatırlamak için çok fazla bir şey yapmanıza gerek yok, çok kısa bir deneyimle, çok net bir şekilde çok uzun bir süre hatırlayabilmeniz mümkündür.

SÖ: Konu ile bağlantılı olarak, dönemlere ya da akımlara isimleri verilirken sadece salt görsellikten yola çıkılması da ilginçtir. Tıpkı Gotik, Barok, Maniyerizm dönemleri ile Empresyonizm gibi akımların isimlerinin bunları aşağıya çeken anlamlarında olduğu gibi. Bu tip nitelendirmelerin tüm dönemler ve akımlarda kolayca kabul edilip benimsediklerini düşündüğümüzde de akılda kalıcılığın düşünsel aktiviteden daha fazla görsel aktivite ile sağlanabildiğini görmekteyiz.

AT: Tam olarak şema işte bu verdiğiniz örnekte uygulanmaktadır. Pek çok kişinin düşüncelerinde Barok veya Gotik mimarinin bir şeması vardır. Günümüz mimarisinde bu tür akımlar var mı çok net bilemiyorum ama sınırların ortadan kalktığı yerlerde bunun daha zor olmasını bekleyebilirsiniz. Bugün herhalde çok daha eklettik şeyler vardır.

SÖ: Bugün daha çok marka mimarlar var. Dekonstrüktivizm diye bir akım ismi de tanımlandı aslında ama artık daha çok bu star mimarların isimleriyle tahayyül edebilen tasarımların hatırlanması söz konusu. Frank O. Gehry dediğinizde Bilbao'da

Guggenheim müzesinde ilk olarak uyguladığı titanyum kaplamalı amorf mimarinin akla geliyor olması gibi. Gehry, ilk olarak Bilbao’da gerçekleştirdiği mimarisini sonra pek çok ülkede de uyguladı.

Sizece görsel imgelerle ya da mekanla kurulan bellek nasıl oluşuyor?

AT: Uzamda belleğin nasıl işlediğine ve tasvir edildiğine bakarsanız, Draaisma’nın da örneklerinde genelde metafor olarak yer ve mekanı kullandıklarını görebilirsiniz. İnsanın aslında en temel olan ve sözel olmayan düşünce biçimlerinden bir tanesini, mekanı kullanıyorlar. Ne, neye göre nerededir?

Konuyu İMÇ üzerinden düşünürsek; İMÇ’de o işin içinde aktif olanların dışında oraya giden kullanıcının belleği nasıl oluşuyor?

Örneğin: İMÇ deyince benim aklıma gelen bir anım var. Orada, babamın bana James Bond tipi çanta aldığı bir yer aklıma geliyor. Buna benzer kullanıcıların fazla olması lazım. İnsanların zihninde orası nasıl temsil ediliyor, hatırlanıyor ya da hatırlanacak? gibi sorular akla geliyor.

SÖ: İMÇ’nin aslında çok uzun bir tarihi var. Gerçekte manufakturacılar çarşısı olduğu halde İMÇ’nin yönetimi ile gerçekleştirdiğim görüşmelerde insanların zihninde İMÇ’nin açılımının İstanbul Müzik Çarşısı olarak yer ettiğini dile getirmişlerdi. Kimse orayı manufakturacılar olarak algılamıyordu. Sizin anınızdan da anlaşılacağı gibi farklı şeylerinde satılabildiği bir yer akla gelebiliyordu. Günümüzde İMÇ 6.Blok’da yerleşen müzik piyasası da artık eski hareketliliğini televizyon ve internet erişimi nedenleri ile yaşayamamaktadır. Bütün bunlar İMÇ’nin belleğine yer eden ilginç anılardır. Tıpkı orayı deneyimleyenlerin hafızalarında da olduğu gibi.

AT: Sizin de duymuş olabileceğiniz “Kolektif Bellek” kavramı bugünlerde çok konuşulmaya başladı. Kolektif bellek deyince bunu mekanlar üzerinden yapanlar var. Örneğin anıtlar üzerinden düşünenler var. Bu anıt nasıl oluşmuş, ne anlama gelmiş, şimdi hangi gruplar bunu ne şekilde yorumluyorlar gibi.

Kimileri de diyor ki bunları yapmak iyi güzel ama bu mekanları deneyimleyen insanlar, öncesi ve sonrasında nasıl değişiyorlar. Örneğin Anıtkabir. O mekana giden insanlar onu nasıl yorumluyorlar? gibi boyutları olmaya başladı.

SÖ: Bu biraz sanat yapıtı ile karşı karşıya kalan kişinin deneyimini de akla getiriyor. Sanat yapıtı da kendisini deneyimleyen öznenin öncesi ve sonrası ile ilgilenir. Mimari ile deneyimlenen şey de böyledir.

Gadamer, mimarlık sanatı ile ilgili şunları söyler:

“Binanın imge olarak salt sanatsal niteliğiyle yetinmeyerek, ona bilfiil bir mimarlık sanatı olarak yaklaşmalıyız. Bunun gerçekleşmesi için de binanın içinde dışında etraflıca dolaşmak gerekir. Ancak bu yolla, çalışmada bizleri nelerin beklediğine ilişkin bir fikir edinebilir, onun yaşam hissimizi zenginleştir[ebil]mesine izin vermiş oluruz.”

Sizin söylediğiniz Kolektif Belleğe etki edebilecek bir başka konu da kolektif çalışma ile gerçekleşebilen bir şeyi akla getiriyor. O da tezimde çok kısıda olsa yer verdiğim Community Art ve Community Architecture olarak geçen Türkçe’ye Katılımcı Sanat ve Katılımcı Mimarlık olarak çevrilen iki oluşum. Bu iki oluşumda esas olan, tasarımlar oluşturulurken tasarımcının, kullanıcıları da işin içine katarak tasarımını gerçekleştirmeye çalışması olarak ifade edilebilir.

EK 6: GERÇEKLEŞTİRİLEN SÖYLEŞİLERDEN ÇIKARILAN SONUÇLAR

Doğan Tekeli

- Türkiye’de modern mimariyi eskisinin üzerine bir katman gibi gelmiş değil, içselleştirilmiş yeni bir hareket gibi görmek mümkündür. 1950’den sonra yaygınlaşan bu hareketin içinde İMÇ(İstanbul Manifaturacılar Çarşısı)’de bir noktadır. Bu sürecin bir parçasıdır.
- İMÇ’nin özelliği, modern mimarinin dilini, konteksine ve yerel öğelere de bağımlı kalarak kullanmasıdır. Yapı, ölçü düzeni bakımından, malzeme bakımından, batı modernizminden olduğu gibi aktarılmayan yani taklit olmayan, modern dili çevresinin verileriyle kompoze ederek yeni bir sentez çıkarmaya çalışmıştır. İMÇ, Cumhuriyet ideolojisi ile tutarlı ve çağdaş dilde kendi mimarisini yaratmak isteyen bir toplum ürünüdür.
- 1960’lı yıllarda Türkiye’nin geldiği teknolojik, ekonomik, sosyolojik ve kültürel düzey en ileri şekilde onun(İMÇ) yapılmasına olanak sağlamıştır. Onun da ileri düzeyidir. O, eskisine göre bir adım attırıştır. Bugün geride kalmış olabilir. Çünkü toplum ilerliyor ama o, düzeyin göstergesidir. Yerel Modernlik, işte O’dur.
- Yapı kullanıcıların medeni düzeyi günümüzde yapıların ömürlerini belirleyen önemli bir etkidir. Bir yapıya nasıl davranılır, nasıl saygı gösterilir ya da gösterilmez sorularının uygulamaları yapıların süreklilikleri konusunda belirleyici etmenlerdendir. Bu konuya hassas yaklaşılmadığı için 1960’lı yıllarda inşa edilen yapıların çoğu günümüzde tükenmiş durumdadır. İMÇ’nin akıbeti de buna benzerdir.
- İMÇ’nin yıkılma kararın iki nedeni vardır: Birincisi yapıyı yaptıran kişilerin değil sonradan yapıyı kiralayan kesimin yapıyı çok kötü kullanımından ötürü öz değerlerinin yani onu yaratan ana fikirlerin kaybolmuş olmasıdır. İkincisi ise sözde bir koruma planı gereğidir. Ama bu koruma planı Süleymaniye eteklerinde eski Osmanlı mahallesinin yeniden yaşatılmasına yönelik olup, çağdaş ve kabul edilebilir bir plan değildir. Çünkü artık oradan bulvar geçirilmiş ve daha önceki mevcut doku varlığını çoktan yitirmiştir. İMÇ tasarlanırken bu iki doku yani bulvar ile mevcut eski mahalle dokusu arasında da bir geçiş ölçeği niteliği

taşınması düşünülmüş ve bu ilkeye göre tasarlanıp, uygulanmıştır. Ama yapının bu özelliği de günümüzde unutulmuştur.

- Korunması gerekli olan yapılar sadece fiziksel değerleri dolayısıyla değil, kent belleğindeki yerleri dolayısıyla da önemlidir.
- İdeolojik yaklaşımlarla alınan kararlar, sağlıklı verilebilen kararlar olmaktan çıkmış yeniden düşünülmeleri gereken kararlardır.
- Yapının yeniden kendi olabilmesi için alınacak kararlar, sadece ekonomi ile ilgili değildir. Ekonomi ile sarf arasındaki öncelik meselesi ile de ilgilidir. Bunun içinde yapıyı tanımak önceden sahip olduğu değerleri bilmek ve o halini özlemek gerekir.

Uğur Tanyeli

- 1960'larda tek defada yapılacak olan en büyük yapının içinde o dönemin en önemli sanatçılarının eserlerine, özellikle de yapının kamuya açık alanlarında yapıya takma gibi değil de yapının bir parçası olarak yer verilmiş olmaları, Türkiye'de kamusal alanda sanat için de önemli bir adımdır.
- Sanat yapıtının tarifinde esaslı biçimde değişiklikler oldu. Sanat yapıtı ile mimarlık arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir dünyadayız. Yakın zamana kadar hala 1950'lerde sanat, sanat yapıtı, mimarlık da mimarlık yapıtıydı. Bugün artık mimarlıkla sanat arasında, tasarım arasında sınırlar, çizgiler tahayyül etmenin imkanı kalmadı. Kimse kalkıp "sanat nerede biter, mimarlık nerede başlar" gibi sorular sormuyor.
- Sanat yapıtının anlamı hangi zamandan bahsettiğinize bağlı olarak sürekli değişir.
- Sanatla mimarlık arasındaki sınırın çizilebilir olduğuna ilişkin inanç ortadan kalktı.
- Her şeyi tarihsel olarak nitelendirebilirsiniz. Tarihsellik bir yapının üzerinde yok; onda içkin değil. Bir yapının neden tarihsel olduğunu o yapı tanımlamaz. O yapıya, o gerçekliğe bakan özneler tanımlar. Dolayısıyla en geniş anlamda yeryüzünde her şey tarihseldir. Niye, çünkü bir tarihsel sürecin sonunda varlar.

- Tarihsel olmayan hiçbir şey zaten üretmiyoruz.
- Tasarım şu sürede yapılır, şu sürede yapılmaz diye bir akıl yürütülemez. Hız gerekiyorsa hızlı yapılır. Bu her çağda farklı süreçlerde ve sürelerde yapılmıştır. Rönesans'ta yapıyı yavaş yavaş inşa etmeye devam ediyorlardı. Süleymaniye Camii'nin 7 yılda, Köln Katedralinin 600 yılda yapılmış olmaları bizi şaşırtmamalıdır. Çünkü ikisi de kendi koşulları ve kendi dünyaları içinde olağandır.
- Yapıların yıkılmalarına dair bugünün dünyasında en kolay bulabileceğiniz gerekçe spekülatif basınçtır. Bir alanda gerçekleştirmiş olduğunuz yapı, o alandaki mekan talebi yükseliyorsa ve elinizdeki yapı ve o alan talebini karşılamıyorsa binalarınız yıkılır, yerine daha yüksekleri yapılır.
- İMÇ'yi yıkma durumu özel bir durumdur. Buradaki durumda spekülatif basınç yoktur. Buradaki durumda aslında gerçek dışı bir talep var. Çünkü İMÇ'nin yerine kimse “daha yüksek bloklar yapacağım” demiyor. Eğer deseydi, gene karşı çıkacaktık. “Yan tarafta Süleymaniye varken 15 katlı bloklar yapmaya nasıl hakkın var”, diyecektik. Ama şimdi koca bir çarşığı ortadan kaldırıp, yerine ben Osmanlı evleri yapacağım dediğiniz zaman, bunun ne ekonomik gerçekliği var ne spekülatif gerçekliği var ne de değişimle ilgisi var. Bunun bir tek gerçekliği var. “Ben burada modern bir bina görmek istemiyorum. Benim buradaki tarih tahayyülümün içinde sadece Osmanlı'nın geç dönemlerine referans veren binalar anlamlıdır” mesajı var. Bu tamamen kültürel ve tarihselci bir saplantıdır.
- Sağlıklı demokratik bir ülkede Kültür Bakanlığı adı altında kültürel politikaları denetleyecek, yönlendirecek bir merkezi örgüt var olmamalıdır.
- Dünya çoğul değişim rotaları üzerinden dönüşüyor. Sabit bir rotaya herkesin uymak zorunda olmadığı aşıkardır. O rotaya uymayanların da kendilerine bakıp biz değişmemiz gereken biçimde değişmiyoruz, yanlış değiştik demelerinin gerekmediği ortaya çıktı.
- Modernliğin bize dışarıdan geldiğini düşünmemiz yüzünden, kendi var ettiğimiz modernliği, bir türlü bizim öz malımız olduğunu kabul edemiyoruz. Modernliği hep ithal edilmiş bir şey olarak düşünmeye başlarsanız, sonuçlarını da yabancılırsınız.

- Yerel modernlik kavramını anlamak, kuramsal bir zenginlik içinde tarihselleştirmek, tarihini yazmak ve bize ait olduğunu kabul etmek zorundayız. İMÇ ancak o zaman bizim modernliğimizin ve değişimimizin parçası olarak yazılabilir ve yabancı bir ürün olmadığı, bize ait olduğu ancak o zaman görülebilir.
- Estetik duyarlılık üretilen bir şeydir. Duyarlılık hiçbirimizin bünyesinde olan bir şey değildir. Tıpkı fiziksel çevre için olduğu gibi sanat yapıtı için de bunu üretiriz. Ama dünyanın her yerinde bu duyarlılık bir çırpıda gündeme gelmedi zaman içinde yavaş yavaş üretildiler.
- Beyoğlu'nda yapılan kamusal alana yayılan sergiler yavaş yavaş estetik duyarlılığın ülkemizde de üretilmeye başlandığını gösteriyor ama çoğunluk için hala sanat yapıtı bir meydanın ortasına yerleştirilmiş bir heykelden ibarettir.
- Bir alanda mülkiyeti ne kadar çok paylaşırsanız, o oranda da o alan için bakım yapamaz ve uzlaşamaz hale gelirsiniz.
- Bir yapı, bazen sadece sanat yapıtı gibi muamele görür, bazen de çoğunlukla insan aktivitelerini barındıran olağan yaşamın içinde bir gerçekliktir. Ender durumlarda da “pür” bir sanat yapıtıdır. Mısır piramitleri gibi.
- Sanatsal işin idealize edildiği, müzelerde olduğu gibi yüceltiildiği ve tanrısal bir yönü olan sanat anlayışını da dünya terk etmektedir.

Nancy Atakan, Volkan Aslan

- İMÇ 5533’’te mekanı yani İMÇ’nin ilk yapıldığı yıllardaki dükkanın mimarisini korumak ve kullanmak istedik. İMÇ 5533’ün bu hareketi, mekanın hafızasını koruma ve devam ettirme düşüncelerine dayanmaktadır.
- İMÇ 5533’ün kurucularından sanatçı Nancy Atakan dükkanının konumundan şöyle söz etmektedir: “Aslında İMÇ5533’ü açmadan evvel orada çalışmayı itici buluyordum. Ama orada çalışmaya başlayınca o iticiliği tamamıyla kayboldu. Ve kendi dükkanımın konumundan çok memnunum. Bir kere yüksek bir gökdelen değil. İki katlı. Önü açık giriş kısmı adeta içerden bakıldığında balkon gibi. Dükkanın önü ağaçlara bakıyor. Gittiğinizde kasvetli değil. Orada çalışmak sıkıcı gelmiyor.”

- İMÇ'nin hem mimarisi hem de içindeki hayat çok sistemli işliyor.
- İMÇ'de intim bir şey var.
- İMÇ, direkt hayatın ve üretimin içinden gelen bir fabrika gibi işliyor.
- Ürettiğimiz işlerde mekanla iletişim halinde düzenlemeler ve yerleştirmeler yapmaya çalışıyoruz. İki seçenek var: Ya elindeki mevcut işi mekana uyarlayacaksın ya da yeni bir şeyi o mekanda hazırlayacaksın. Üçüncü seçenek ise hazır bir şeyi taşıyıp getirip asmak ama bizde genelde böyle bir şey olmuyor. Biz ilk iki şeyi tercih ediyoruz ya uyarlama ya da mekan için üretme.
- Mekanın projeyi dönüştürmesi gibi bazen üretilen işlerle de mekan dönüştürülebiliyor.
- İMÇ içinde yer alacak sanat eserleri için o günkü Türkiye'de önemli sanatçıları seçmişler ve onların eserlerini sergilemişler. Bu, o dönem için de çok önemli bir harekettir. Kesinlikle korunmaları gerektiğini düşünüyorum.
- Sanatçıların o mekan için tasarladıkları eserlerinin kendi mekanlarında süreklilikleri sağlanmalıdır.
- Yerinden edilen her şey, bağlamından koparıldığında anlamını yitirir ve bambaşka bir şeye dönüşür.
- İMÇ 5533 olarak orada çalışan insanların katılımlarını sağlayarak da işler üretiyoruz.
- İMÇ 5533'te yapılan işlerde sanatçılar olarak sorumluluk alıyoruz. Çünkü biz orada geçici olarak bulunmuyoruz. Mekanı açmaktan, yaratmaktan ziyade o mekanın işlevsel olabilmesi, iş üretmesi ile kalıcılık söz konusu olabilir. Bu, mekanın sürdürülebilirliği açısından da önemli bir noktadır.
- İMÇ içinde biz de bir bellek oluşturuyoruz. Çünkü her yaptığımızı belgeliyoruz. Orada sanatçı işlerini arşivliyoruz, fotoğraflıyoruz, not tutuyoruz aslında bir bellek oluşturuyoruz.
- İMÇ'nin mimarisi kullanılabilen rahat bir mimariye sahip ve önemli bir mimarlık yapıtı, sanat eseridir. Bu hali onarılabılır, temizlenebilir. Bu işlerin yapılması doğru olur.

- İMÇ gibi bir mekanın yıkılması çok saçma olur. Emek kaybı, sermaye kaybı, oradaki insanlar için iş kaybı, tamamen kayıp başka bir şey değildir.

Ali Kazma

- Dünyada, Küreselleşme ve Yerelleşme kavramlarının ikisi de aynı anda ve paralel olarak gerçekleşmektedir. Küreselleşme, hangi yerden ve kime bakıldığına bağlı olarak, karşılaşacağın sonuçlara göre değerli olmakta dolayısıyla yaşanan gerçeklik ile ilişki kurmaya başlamaktadır. Bu anlamda İMÇ, küreselleşme ve yerelleşmenin aynı anda ifade bulduğu bir yer (*yere modern*) olarak önem kazanmaktadır.
- Sanat, var olan fiziksel çevre içinde ne şekilde, nasıl var olduğumuz ve insanların bu var oluş süreci içinde hayatlarına nasıl öneriler getirdikleri ve dönüştürdükleri ile ilgilenmektedir.
- Merkezi büyük kapital sahipleri dünyayı biraz birbirine benzetiyor. Kapitalin, tüketim toplumunun isteklerini, tekdüze bir şekilde körüklediği kesin. Dolayısıyla küreselleşmenin kaçınılmaz sonuçlarından biri de tekdüzeliktir.
- İMÇ'deki bienal işlerimde olduğu gibi farklı videoları değişik kombinasyonlarda gösterdiğim zaman birbirleriyle olan iletişimleri, yarattıkları dinamik değişiyor.
- Küreselleşmenin de kendi içinde çok karmaşık bir yapısı vardır.
- Sanat, her zaman farklı bir şeydir. Tasarım denen şey ne kadar sanat alanlarına girmek için çabalarsa çabalasın, sanatın kimseye hesap vermeyen avangard, gerçekten dönüştürücü bir gücü vardır. Tasarım gibi kapitalizm ve üretim ile barışık olmak zorunda değildir. Aslında hiç kimse ve hiçbir şeyle barışık olmak zorunda değildir. Buna başka türlü bakılabileceğine de inanmıyorum.
- Kapitalizm, sanat üzerinde çok fazla baskı oluşturdu. Bu sayede de sanat, var olan düzeni onaylayan bir şeye dönüştürülme çabası içindedir. Var olanı onaylayan sanat da biraz tasarıma yaklaşıyor. Tasarım da o zaman sanata yaklaşıyor. İki tarafta birbirine yaklaşmış oluyor.
- Sanat, dönüştüren ve yeni değerler yaratan bir şeydir. Sanat, yeni hayat önerisi getirir. En azından buna çabalar, var olanı onaylamaz.

Ali Tekcan

- Mimariye ait olan bellek, episodik(anısal) bellek ile ilgilidir.
- Mimariyi deneyimle yoluyla oluşturulan bellekte “Şema Kuramı” en etkili yöntemdir.
- Belleğin hemen hemen hiç kullanılmamaya başlandığı, tamamen dokümante edilen bir dünyada, gelecek yüzyıllarda belleğin evrim geçirerek fonksiyonlarında bir azalma olması beklenebilir.
- Görsellik, yazılı olana göre üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin daha çabuk hatırlanmaktadır.
- Kendi deneyimlediğiniz bir şeyi hatırlamak istediğinizde bunun en önemli bileşeni görsel imgedir. Özellikle binaları bu bağlamda değerlendirdiğimizde bellekte son derece kalıcı olmaları söz konusudur.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı, Soyadı : Sena ÖZEREN
Doğum Tarihi : 06 Mart 1977
Doğum Yeri : İstanbul
Telefon (gsm) : +90 532 6701832
E-posta : sena.ozeren@gmail.com

Eğitim:

Derece	Eğitim	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Bölümü	2008
Lisans	Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Bölümü	1998
Lise	Bakırköy Lisesi	1994

İş Deneyimi:

Yıl	Şirket Adı	Görev
1999- Devam	Tekeli-Sisa Mimarlık Ortaklığı	Proje Mimarı

Yabancı Dil: İngilizce