

Tarihin İzini Sürmek

Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nin Tasarım Süreci

Ankara'da yeni bir özel müze açıldı. Tarihsel bir bölgede tarihsel bir yapının yeniden varedilmesiyle gerçekleştirildi. Erimtan Müzesi tasarımı tarihyografik bir etkinliğe ve tarihyografik bir etkinliği de tasarimsal bir işe dönüştürme sürecini Ayşen Savaş anlatıyor.



1 Can Aker, Ayşen Savaş ve Onur Yüncü (Fotoğraf: Duygu Tümtaş).

Ayşen Savaş ■

"Tasarım her zaman bir kuram sorunsalıdır."

Mark Wigley

Bauhaus öğretisinin uzun yıllar gündemde tuttuğu ve ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nin de aralarında bulunduğu birçok eğitim kurumunun ders programını yönlendiren, "bütüncül tasarım" yaklaşımının mimari bir "ütopya" olmadığı bilinen bir gerçek. Bruno Taut, Frank Lloyd Wright, Charles Rennie Mackintosh, Hendrik Berlage gibi dünyaca ünlü mimarlar, tasarladıkları binaları bir bütün olarak ele almışlar,

kapı tokmağından yapısal sistem detaylarına kadar hiçbir tasarım konusunu başkasının sorumluluğuna bırakmamışlardır. Mimar Cumhur Keskinok'un deyişiyle, bugün "ender rastlanan bir şans" olarak nitelendirilebilecek bu tasarım ve uygulama ortamı, Richard Wagner'in 19. yüzyıl sanatına yol göstermek üzere kurguladığı "Gesamtkunstwerk", bütüncül sanat anlayışı ile biçimlenmiş; heykeli resimle, mermeri ahşapla birlikte düşünüp detaylarını üretebilen sanatçının yerini, 20. yüzyıl başında mimar almıştır. Bauhaus'da gelişen "bütüncül mimarlık"



2 Genel görünüş
(Fotoğraf: Beril Kapusuz).

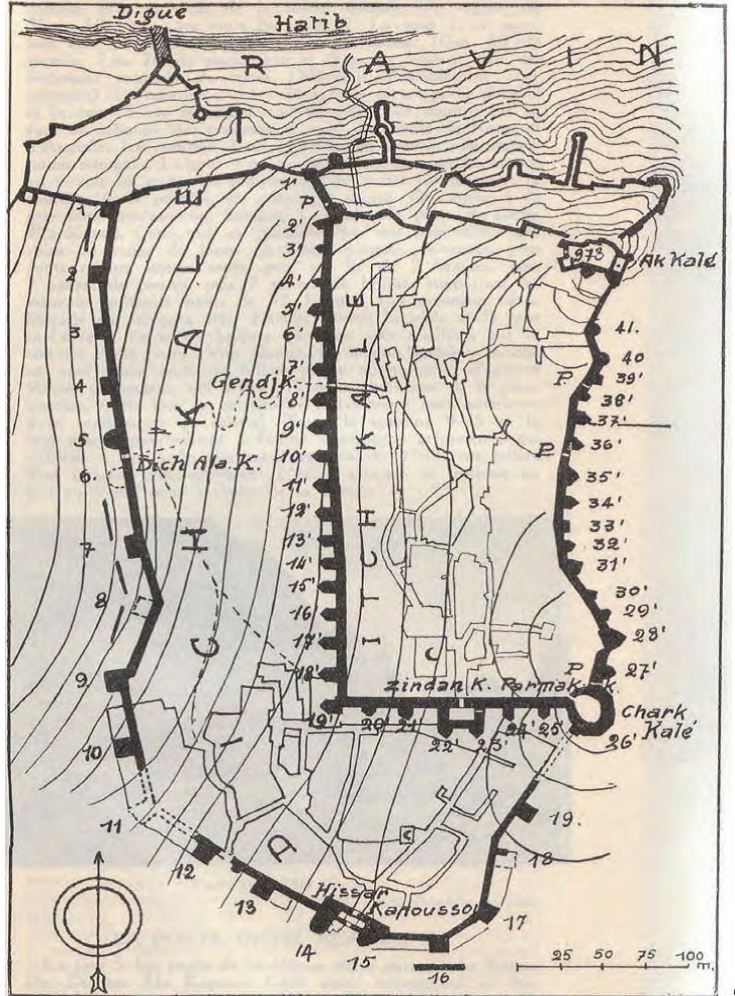
yaklaşımını Amerika'ya taşıyan Walter Gropius'un, trenden çaydanlığa kadar çeşitlenen tasarım dağarcığı; Adolf Meyer'in uçak, Rudolf Shindler'in çamaşır makinesi tasarlaması eş-zamanlı rastlantılar olarak nitelendirilemez. Mark Wigley bütünsel tasarımı konu alan yazısında, 20. yüzyılın ilk yarısında mimarların çay kaşığından kente kadar her ölçekte ürün tasarlama "arzusuna" değinir ve bu çabanın, mimarın endüstrileşmeye ve dolayısı ile seri üretime direnişi olarak yorumlanabileceğinden söz eder¹.

Türkiye mimarlığında endüstrileşmeye karşı bir tutumun bağlamsal zemininin bulunmadığı düşünüldüğünde, geriye kalan tek meşru direniş zemini, yapıyı çevreyi tüketen kötü işçilik ve kalfa detaylarına karşı geliştirilen tavır olarak görülebilir; ya da tasarımın her zaman kuramsal bir olgu olduğu varsayımından yola çıkılarak, mimarlığın söylemsel alanına yapılacak bütüncül bir katkı olarak değerlendirilebilir². Bir başka deyişle, mimari tasarım, bina üretmenin

ötesine geçmekle yükümlü bir araştırma alanı olarak genişletilebilir ve mimarlığın "yorumlu ve eleştirel bir eylem olarak" ele alınabilmesi için gerekli araçların, tasarımın her aşamasında gündeme gelmesi gerekliliği savlanabilir³.

Bu bağlamdan bakıldığında, Erimtan Müzesi'nin oluşum sürecinin, kurumun logosundan kaldırım çizgisine, sergi tasarımı duvar dokusuna kadar genişleyen bütüncül bir tasarım anlayışı ile ele alındığı söylenebilir. Yaklaşık dört yıl süren araştırmanın çıkış noktası, mimarlığın kendi içinde tutarlı ve eleştirel bir "ürün" ortaya koyabilme yetisine olan inanç olmuştur; amaçlanan, mimari ürünün tasarlanması ve yorumlanabilmesi için düşünsel bir yöntem geliştirmektir. Bu bağlamda çalışmalara, Müze'yi oluşturacak "tasarım prensiplerinin" belirlenmesi ile başlandı. Bir diğer anlatımla, tasarım kararlarından önce, karar sürecini yönlendirecek prensiplerin belirlenmesi hedeflendi. Benzer yaklaşımları yazılarına konu eden mimarlık eleştirmeni Beatriz Colomina, mimari tasarım prensiplerinin bir bütüncül içinde belirlenmesinin ancak "söylemsel araçların" netleşmesi ile mümkün olabileceğinden söz eder. Kimi

zaman bu prensipler mimarlığın kendi içinden gelen kodlarla oluşturulur: Le Corbusier'in "beş tasarım aracı" ya da Kerem Yazgan'ın "yöntem diyagramları 'designography'si", gibi. Başka durumlarda ise, bağlamla ilişkili geliştirilen davranışsal ve daha kuramsal yöntemlerden de söz edilebilir: Gordon Matta-Clark'ın kesitleri, "gasmekan"ın eleştirel yazımı gibi⁴. Althusserci bir bakış açısı ile, mimari üretimde, mimarlığın içsel ve dışsal kaynaklarından beslenen kuramsal bilgi, mimari tasarım sürecini biçimlendirir ve bu süreç, karşılığında, mimarlık bilgisinin gelişmesine katkıda bulunur. Mimarlık düşüncesinin ürün olarak ele alınabilmesi, tasarımı her zaman kuramla doğrudan ilişkili kılar. Burada vazgeçilmez kaynak Diana Agrest'in "*design vs non design*/tasarım(sal)a karşı tasarım(sal) olmayan" tartışmasıdır⁵. Bu tartışmada mimarlığın sosyal bir ürün olarak ele alınması, öte yandan kendi bilgisini üretebilmesi gerekliliği üzerinde durulur. Mimarlık, yapı ile birlikte, bir eylem ve bilgi olarak kültürel bir olgu ise ve tarihsel, sosyal, ekonomik bağlamı ile sınırlıysa, tasarıma temel oluşturan yorum, ancak onun retorik (düşünceye dayalı söylemsel) araçlarının ve



prensiplerinin ortaya çıkarılması ile mümkün olabilir. K. Michael Hays'ın tanımı ile kuram, mimarlık ürünlerinin biçimsel analizi ile sosyal bağlamı arasında kurulan ilişkiler bütünüdür. Analiz sürecinin uzaması ve son ürünün ertelenmesi mimari düşüncüyü zenginleştirir⁶.

theoria: kuram, poiesis: üretim, praxis: aksion-ürün yerine süreç
Aristo

Praxis: Tasarım prensipleri

Erimtan Müzesi tasarım araştırmalarının anahtar sözcüğü olan “praksis”, yapma ile düşünce arasındaki ilişkisel süreci tanımlar. Söz edilen süreç normatif değil kurgulanmıştır; hatta kimilerine göre diyalektiktir. Güven Arif Sargın, “mekan_praxis” adı altında özgün metinlerini derlediği blogunun içeriğini tartışırken, praksisin, sosyal ilişkilerle ve toplumsallıkla bağımlı, siyasi bir süreç olduğundan söz eder; praksis diyalektik materyalizmin eleştirisinde önemli bir rol oynar, mekan üzerinden direnişin vazgeçilmez araçlarından biridir ve dolayısıyla salt bir kuram sorunsalı değildir. Bizim yorumumuzda Praksis sözcüğünün anlamı etimolojisinde gizlidir.

Kaynağı Antik Yunan'a uzanan sözcük, insana ait herhangi bir eylemde kuram ve uygulamanın birlikteliğine işaret eder. Önemli olan eylemin belirli bir amaca yönelik olması, anlam taşıması ve iyi kurgulanmış bir kuramla yönetilmesidir. “Poesis” elle tutulur somut bir sonuca yönelik üretimdir. Bundan farklı olarak “Praksis” üretim sürecinin kendisine gönderme yapar. Tasarlanan, son ürün değil tasarım sürecinin kendisidir. Örneğin “flüt tasarlamak”, nesnel ürüne yönelik bir eylem olarak *poesis* sözcüğü ile açıklanırken, praksisin karşılığı “flüt çalmaktır”. Flüt çalma eylemi amacını da üretim sürecinin içinde barındırır. Flüt çalarken kusursuz olması gereken son ürün değil, çalma eyleminin kendisidir⁷.

Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nin tasarım süreci, yukarıda söz edilen tartışmaların ışığında değerlendirilmelidir; burada amaçlanan bina yapmak değil, tasarım sürecini ve bu sürecin araçlarını doğru tasarlamaktır. Erimtan Müzesi oluşum süreci, varolan üç tarihi yapının “restore edilmesi”, “dönüştürülmesi”, “yeniden kullanıma açılması” ya da “korunması” yöntemlerinden herhangi biri seçilerek tasarlanamazdı. Bunun bir nedeni, yapıların tarihsel değerinin

3 Eski Ankara'dan...
(Kaynak: Cumhuriyetin Başkenti, ed.: Atilla Cangır, Ankara Üniversitesi Yayını, Ankara, 2007).

4 Erken 18. yüzyılda Ankara (Joseph Pitton de Tournefort, 1718).

5 Eski Ankara kale içi kesimi haritası (Ernest Mamboury, 1934).

kurumsal olarak belgelenmemiş olmasıydı⁸. Yapım ve kullanım öyküsü bilinmeyen, ancak son yıllarda barınak olarak kullanılan yapılar, geçirdikleri yangınlar ve kullanım süreçlerindeki yapısal değişiklikler nedeni ile büyük ölçekte zarar görmüştü. Ölçek ve taşıdıkları mimari değerler açısından oldukça mütevazı sayılabilecek bu üç yapının arkeoloji ve sanat nesnelerini barındıracak kamusal bir yapıya dönüşmesi sürecinin, varolan dağarcıktaki sözcükler aracılığıyla tasarlanması hemen hemen olanaksızdı. Örneğin yeniden yapılanma (*reconstruction*) sözcüğünün önerdiği yöntem ilk bakışta olası gözükse bile, eldeki veri yetersizlikleri nedeni ile uygulanamazdı. Varşova Ulusal Müzesi, Leningrad Müzesi, Prag Ulusal Müzesi gibi birçok örnek, tarihi değeri olan yapıların yıkıldıktan sonra tekrar inşa edilerek müzeye dönüştürülebildiğini



6, 7 Restorasyon
öncesi boyuna kesit
ve cephe.

8 Restorasyon
öncesi enine kesit.

gösterir. Ancak bu gibi durumlarda, yeniden inşa sürecinin mimari araçlarının ve onların dayandırıldığı bilimsel verilerin net olarak ortaya konulabilmesi zorunludur. Belge olarak elde kalan iki siyah beyaz fotoğraf dışında, hakkında hiçbir bilgiye ulaşılamayan yapıların bu kapsamda yeniden inşa edilmesi fiziksel olarak olanaksız kabul edilmelidir. Şüphesiz, fiziksel olarak bu bilgilere ulaşılsa bile, yıkılıp yeniden yapılan yapının, “eskisinin aynısı” olacağı düşünülemez. Yapıların yandığı ve özgünlüğünü zaman içinde yapılan ekler ve eksiltmelerle yitirdiği bu durumda, restorasyon öğretisinin dikte ettiği, “özgün malzemenin ve yapıım tekniklerinin korunması ve yapılan dönem eklerinin ayrışması” kuralının, yeniden ele alınması gereği ortaya çıktı. Bu yorum, yukarıda söz edilen tasarım prensipleri ile doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Onarım, koruma, işlevlendirme ve yeniden üretme gibi süreçlerin yorumu, tarihi yapıların müzeye dönüştürüldüğü durumlarda daha da karmaşılaşır. Müzebilimi, müzede barındırılan nesneler kadar, bu nesneleri barındıran yapıların da yeni işlevleri ile sürekli konum değiştireceklerini ve bağamlarını yeniden üreteceklerini savunur. “Déplacement”, zamansal, mekansal ve işlevsel olarak “yerinden edilme”, son yüzyıl müzeciliğinin tartışma konuları arasındadır. Müzebilimi kadar müzyografi de bu tartışmalardan doğrudan etkilenir ve buna ek olarak, tarih yazımı

kuramlarının gelişmesi ile kendini ve müzeleri yeniden şekillendirir⁹.

Re-production: Yeniden-üretim

Erimtan Müzesi ile ilgili, yaklaşık bir yıl süren ilk disiplinlerarası araştırma sürecinin sonunda ulaşılan ortak nokta, evlerle ilgili belgeleme çalışmalarının yapılması, elde kalan taş duvarların numaralanarak sökülmesi ve yapıların “yeniden üretilmesi” oldu¹⁰. Çalışmalara ODTÜ Restorasyon Programı öğretim üyeleri ve uzmanları ile hazırlanan rölöve ve dokümantasyon işlemleri ile başlandı. Söküm aşamasında dolgu malzemeleri, kilit ve köşe taşlarının montaj detayları ile ilgili bilgiler derlendi. Ahşap duvar hatıllarının doğal yıpranmalara karşı nasıl korunduğu, çatı kiremitlerinin özgünlüğü gibi bildik konular tartışılmaya açıldı. Kısacası elde kalan tek belge olan üç tarihi yapı sökülürken, yapılan değerlendirmeler süresince elde edilen bilgiler derlenmeye başlandı. Tüm söküm süreci, fiziksel katmanları özenle kaldırma ve olguları belgeleme çalışması olarak ele alındı. Sökülerek özerk elemanlar haline gelen yapı parçalarının birbirinden bağımsız olarak ele alınabilmesi, onların yeniden biraraya gelişlerindeki yöntemin de belirlenmesinde önemli bir araç oldu. Foucault’un bilginin arkeolojisi tartışmasının ışığında, katmanların kaldırılması, varolan yapıların ve yakın çevrelerinin tarihsel ve materyal (malzemeye dayalı) bilgilerinin derlenmesi için bir yöntem geliştirildi; bize göre, fiziksel özellikler ve malzeme, tuğla, harç ve taşın yanısıra yapının biçimsel, yapısal,

işlevsel, mekansal ve malzemeye dayalı özelliklerinin tümünü ele alıyor ve mimarlığın bütünselliğine değiniyordu¹¹. Öte yandan, sözü edilen “yeniden üretim”, tasarım sürecinin kendisi oldu ve belgeleme, tasarım ve uygulama aşamaları birbiri içine geçmiş süreçler olarak ele alındı. Söküm ve yeniden yapım aşamaları ile birlikte gelişen tasarım, “bir yorumlu müdahale”, Colomina’nın deyişi ile “eleştirel bir eylem” olarak geliştirildi.

“Ürünün eleştirisi, ürün üzerinde işlemsel bir sürece dönüşür.”

Manfredo Tafuri

Doubling: Metinsel kopya

Mimarlık kuramcısı ve tarihçi Manfredo Tafuri’nin 1970’li yıllarda ortaya koyduğu ve daha sonra Derrida tarafından yorumlanan yöntem, bizim yaklaşımımızın da temelini oluşturdu. Tafuri’nin söyleminde:

Her eleştirel eylem özünde, eldeki yapıyı parçalarına ayırma, ayırıştırma kısacası bir parçalanma sürecini barındırmaktadır. Böylesi bir parçalanma sürecine tabi tutulmadan, nesnenin yeniden ele alınması, hakkında bir şey söylenmesi mümkün olamaz. Eleştiri doğası gereği eserin doğmasına neden olan sürecin izlerini sürer ve bağımsız ele alınan parçalarını yeniden ve başka bir düzen içinde biraraya getirir... Eleştirel süreçte yeniden üretilen nesnenin kendisi değil “metinsel kopyasıdır” (Manfredo Tafuri, 1974).

Bu yöntemle eleştiri, bir nesnenin doğmasına neden olan süreçlerin izini sürebilir ve parçaları yeniden ve farklı bir düzen içinde biraraya getirebilme şansını sunar. Kısaca, sözü edilen eleştirel süreç nesneyi yeniden üretir. Yeniden üretilen, nesnenin kendisi değil, Gülru Mutlu’nun çevirisi ile “metinsel kopyasıdır¹²”. Mimari nesnenin tarihsel yorumu, ya da Tafuri’nin deyimi ile “eleştirel eylem”, tarih yazımına yeni bir yöntem sunar. Tafuri’ye göre eleştirel eylem için desentegrasyon- parçalarına ayırma süreci, zorunlu bir koşuldur. Son ürün ise, parçaların farklı, kimi durumda nesneden daha ileri bir bütünsellik içinde tekrar biraraya gelmesi durumudur. Hiç kuşkusuz, bu tür bir tarih-yazımsal yöntemin mimarlığa uyarlanmasına ilk itiraz edecek kişi, gene Tafuri’nin kendisi olurdu; Tafuri, indirgemeci bir yaklaşımla, tarih yazımının araçları ile mimarlığın araçlarının birbirine

karıştırılmasını onaylamazdı. Ancak burada amaçlanan iki disiplinin varolan sınırlarını ihlal etmek değil, sonuçta elde edilen düşünsel “montajın” eleştirel çıktıları anlayabilmek ve yorumlayabilmektir. Benimsenen yöntem, evlerin mimari elemanlarını gerçekte ve aynı zamanda bir metafor olarak parçalarına ayırmaktır. Böylece her parça bağlamından koparak, kendisi bir araştırma nesnesi haline gelecek ve özerkliğini ilan ederek bütünden bağımsız değerini ortaya koyabilecekti. Mimari elemanlar bir kez “otonom” olduklarında, ayrı ayrı incelenebilecek, farklı biçimlerde biraraya getirilebilecek ve bu yöntemle, özgün olan yorumlanarak eleştirel yöntem bir mimarlık sürecine dönüşebilecekti¹³.

“Tarih, her anlamı ile, bir üretim olarak ele alınır: Olayları betimleyen izlerin sürülmesi ile başlayan anlamsal bir üretim olarak... İspatlanabilir gerçeklikleri parçalarına ayırmanın bir aracı olarak...”
Manfredo Tafuri

Ascertainable realities: Tarihi izler

Tafuri tarihi eylemsel bir üretim süreci olarak tanımlar. Geçmişe ait bilginin yeniden üretilmesi ancak “anlamlandıran izlerin” (*ascertainable realities*) ortaya çıkarılması ile mümkün olur. Önemli olan tarihi izlerin elle tutulur gerçeklikler olmasıdır. “İz” sözcüğü burada takip edilmesi gereken bir yol olarak ele alındığında uygulanan yöntem: “İz sürmektir”. İz, aynı zamanda bir işarete, bir delile de gönderme yapar. İz sürerken yapılan, tarih içinde alınan mimari kararların, uygulanan tekniklerin, malzemelerin ve detayların keşfedilmesi ve belgelenmesidir. İlk bakışta çok pragmatik görünen bu yöntem, kuramsal bir araştırmanın başlangıcı olacak kadar karmaşıklıktır.

Yer çizgisi

Tarihi üç yapının söküm sürecinde belgelenen ilk iz, yapıların zeminle birleştiği çizgidir. Zemin araştırmaları sonunda ortaya çıkan gerçek, yıllar içinde yapılan yol onarımları nedeni ile evlerin ve hatta Ankara Kalesi - Hisar Meydanı çevresindeki tüm yapıların, yaklaşık 50 cm gömüldüğü oldu. Erimtan Müzesi’nin ana girişinin yönlendiği Hisar Meydanı’nı çevreleyen kale kapısı, sur duvarları, kervansaraylar ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni barındıran tarihi bedesten avlusunun gömülmesi ile ortaya çıkan yeni kentsel ölçek, incelenmeye

değer bulundu. Başka bir kentsel ortamda gözardı edilebilecek bu durum, çoğu konut, tek katlı kamusal yapılar ve sur duvarlarından oluşan bir çevre için çok önemli değerlendirildi. Zaman içinde gerçekleşen gömülme, salt kale meydanı ve onu çevreleyen yapıların ölçeğini değiştirmiyor, aynı zamanda oturdukları tarihsel zemini de yeniden üretiyor, başka bir deyişle “yerinden ediyordu”. Sözü edilen mekansal ve zamansal yerinden etme, yapıların ve barındırdıkları işlevlerin tarihsel kimliklerini de kaçınılmaz olarak dönüştürmüştü.

Çatı çizgisi

İkinci iz, çatı çizgisi olarak belirlendi. Kaskatlanarak alçalan bu çizgi ilk bakışta üç tarihi yapıyı birarada tutuyor, görsel bir bütünlük yaratıyor, aynı zamanda domestik ölçeği ve farklı mülkiyetleri temsil ediyordu; yapıların yüksekliği kale duvarlarına saygılı, yandaki evlerden 1.5 m daha yüksek ve en yakındaki kamusal yapıdan 1 m daha alçaktı. Bu bağlamda, çatı çizgisi yıllar içinde oluşan hassas mimari ölçek farklılaşmalarının okunmasını sağlamış ve yapıların gökyüzü ile buluştuğu sınıra biçim vererek, uzaktan bir bütün olarak okunmasını kolaylaştırmıştır. Özetle, sur duvarlarından aşağıya bakıldığında tüm detayları ile görülebilen çatının, yapılara alternatif bir “beşinci cephe” oluşturduğu, değerlendirilmiştir.

Duvarlar

Üçüncü iz duvarlardı. İlk bakışta kale duvarları ile birlikte hareket eden ve onu taklit eden bu türdeş taş dokusuna yakından bakıldığında, taşların aşağıdan yukarıya doğru küçüldüğü ve evlerin yaratılan görsel yanılsama ile olduğundan daha yüksek görüldüğü fark ediliyordu. Ayrıca değişen taş dokusu, doğal, pembe-gri Ankara taşlarının işlenişindeki yöntem farklılıkları, arada kalan derz dolgularının çeşitliliği ve yığma taş sıralarını bağlayan ahşap hatılların düzensiz birlikteliği, evlerin başka mülkiyetlere ve başka zamanlara ait olduğunu belgeliyordu. Görece geniş yığma duvarlar gerektiğinde daha da genişleyerek ya da içeri çekilerek, eşik, basamak, soba bacası, su borusu, pencere denizliği gibi detayları içine alıyordu. Ahşap hatıllardan mutfak bacasına kadar farklılaşan elemanları içinde barındırabilecek kadar genişleyen duvarlar, kazandıkları fiziksel dayanıklılıkla zamana karşı durabiliyor, varlıklarını sürdürebiliyordu.



9



10

9 Doğu cephesi (Fotoğraf: Emrah Köşgeroğlu).

10 Galeriden görünüş (Fotoğraf: Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nin izniyle).

11, 12 Genişletilmiş duvarlar (Fotoğraf: Beril Kapusuz).

13 Kuzey cephesi (Fotoğraf: Duygu Tüntaş).

Açıklıklar

Dördüncü iz cephe açıklıklarıydı. Pencereler ve kapıların kesme taşlarla çevrenip, kilit taşları ile yapısal kimliklerini kazanırken, diğer açıklıkların rastlantısal bir düzenle cepheleri deldiği gözlemlendi. Zaman içinde gömülen yapıların giriş ve çıkışları hiçbir zaman “düz ayak” ilişkilere izin vermiyor, yol ve teras kotlarından koparak özgürce varolabiliyordu. Açıklıkların genişlikleri, yükseklikleri ve kaplandıkları malzemelerin de birbirine benzemediği

değerlendirildi. Kuzey cephesinde yer alan yüksek pencere, güney cephesinde tuğla ile örülmüş giriş, batı cephesinde açılmış birbirinin izini takip etmeyen küçük pencereler ve doğu cephesinde eski Ankara evlerinin izlerini okutan pencere ve kapı açıklıkları, işlev ve cephe ilişkisinin yıllar önce koptuğunun birer belgesi olarak kabul edildi.

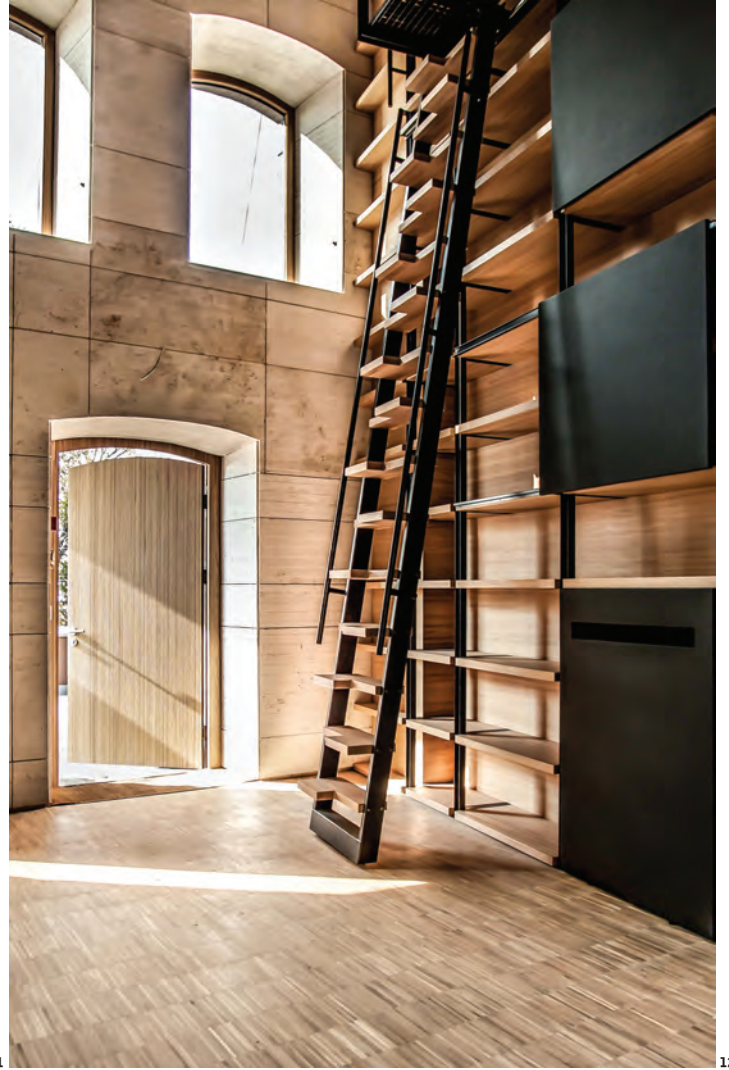
Söküm süresince mimar ve restorasyon uzmanlarının titiz çalışmaları ile belgelenen bu ve bunlar gibi diğer “izler”; pencere ve kapı derinlikleri, denizliklerin kalınlıkları, yağmur olukları, kiremitler, kaplama malzemeleri, basamaklar, basamak taşları, özerk mimari elemanlar olarak inceledikçe anlam taşımaya başladılar ve yeniden biraraya gelişlerindeki tasarım kararlarını yönlendirdiler. Şüphesiz sözü edilen izler, sadece tasarımın ilham kaynakları olarak görüldü ve geliştirilen önerilerde, fiziksel bütünlüğünü yitirmiş hiçbir mimari eleman yeniden üretilmedi; örneğin, hiç iz kalmadığında, ne iç ne de dış mekanda ispatı olmayan, belgelenemeyen tarihi gerçekliklerin yeniden üretilmesi çabasına girilmedi.

Praksis ve araçları:

Praksis tanımı gereği, mimari elemanların semantiğine –anlamına ve temsili



11



12



13



14



15

14 Batı cephesi
(Fotoğraf: Oğuz
Karakütük).

15 Güney cephesi
(Fotoğraf: Oğuz
Karakütük).

karakterlerine değinir ve kuramı olmayan uygulama süreçlerini reddeder. Müzenin tasarımında kullanılan mimari elemanlar belgelenip incelendikçe, katman-katman malzemeye dayalı, kavramsal ve kuramsal yorumları açığa çıkarmışlardır; bu süreç sonunda, tüm yapısal ve mekansal izler bütüncül bir anlamsal varlığa dönüşmüştür. Geliştirilen parçalarına ayırma yöntemi, evlerin tarihsel ve materyal izlerinin yorumlanmasına araç oluştururken, yukarıda sözü edilen Tafuriyan montajın uygulanmasına da yardımcı olmuştur.

I Kiriş

Montajın ilk aracı, evlerin “yer” ile birleştiği çizgiyi yeniden üreten I kirişlerdir. Bu ağır metalden üretilmiş kent ölçeğindeki çizgi, taş duvarları yerden koparmanın aracı olarak ele alınmıştır. Yerden kopuşun amacı, birarada duran ancak birbirlerine sadece değen üç yapıyı bir bütün olarak tanımlayabilmek ve yerle kurdukları ilişkiyi bir daha değişmemek üzere yoruma açmaktır. Bir başka deyişle, bu çizgi, evleri yeni konumlarına sabitlemenin ve gömülerek zaman içinde yok olmalarını engellemek amacıyla kullanıldı. Bu son ve bütüncül deplasmandan sonra müze dönüştürülen yapıları [yeniden] yerine oturtan çizginin, bir kez daha yorumlanması ya da gelecekte yeniden üretilmesi, kaçınılmaz olarak salt müzenin değil yerin de sembolik varlığını dönüştürecek.

Çatı Kirişleri

Üretimin ikinci aracı, çatıyı taşıyan yapısal sistemin elemanlarıdır; ilk bakışta aynı görünen parametrik kirişler, yapıyı dışarıdan üç ayrı kütle olarak okuturken, iç mekanın algısını bütüncül kılmak ve yaratılan perspektifin kaçış çizgisine doğru küçülerek, sonsuzluk hissini pekiştirmek amacı ile tasarlanmıştır. Aynı kaçış çizgisine yönelen beton çatının ahşap kalıp izleri ise, perspektifin derinliğini artırmak amacı ile vurgulandı.

Benzer bir yorumla duvarların çatıdan koparılması ve çatı girişlerinin görsel sürekliliğinin kesilmemesi, bilinçli bir tasarım kararıdır.

Genişletilmiş Duvarlar

Tasarım süreci içinde yorumlanan üçüncü iz yapıların yangına ve yıkımlara dayanabilen dış duvarlarıydı. Elde kalan ender fiziksel verilerin izlerini taşıyan taş duvarlar, müze mekanını yeniden tanımlamak ve işlev değişikliğinin zorunlu kıldığı teknik altyapıyı barındırmak üzere genişletildi. Tasarım süreci içinde “genişletme/expansion” sözcüğü bir fiziksel gereklilik ve kuramsal bir metafor olarak ele alındı. Mimarlıkla müze nesnesinin, arkeoloji ile sanatın, yeni ile eskinin, bilgi ile beğenin gerilimli biraradalıkları, mekan yaratmanın araçları olarak yorumlandı. Aralarında giriş holü, hediye dükkanı, vestiyer ve düşey dolaşımın da yer aldığı müze destek işlevleri ve teknik altyapı, güney cephe duvarı içinde konumlandırıldı; giriş katından aşağıya inildikçe aynı duvar içine servis mutfağı, depo mekanları ve ıslak hacimler yerleştirildi. Genişletilen doğu ve batı cephe duvarları sergi nişlerini barındırırken, kuzey duvarı iki kat boyunca uzanan arkeoloji kitaplığı olarak tasarlandı.

Cepheler

Anadolu Medeniyetleri Müzesi’ni Erimtan Müzesi’ne bağlayan dik yokuş üzerinde yer alan kuzey cephesi, duvar kalınlığını hissettiren taş dokusu, duvar boyunca uzanan “müze” yazısı ve onun üzerinde yer alan büst, arkasında kamusal bir yapı barındırdığının ipuçlarını verecek şekilde yeniden yorumlandı: Duvar yükseldikçe küçülen taş dokusu ve yokuşun yarattığı görsel yanılsama, yapıyı olduğundan daha büyük göstermenin, pencere-kapı açıklıkları ile, duvar derinliğini açıkça okutmanın mimari araçları oldular. İç mekana doğru genişleyen kuzey duvarında ise, kendine özgü merdiveni ve mekansal bölünmeleri ile, kullanım alanını tanımlayan arkeoloji kütüphanesi konumlandırıldı.

Doğu cephesi varolan sur duvarlarının mütevazı ölçeğini güçlendirirken, yapısal özelliklerini de yansıtabilecek detaylarla tasarlandı. Ölçek ve doku olarak sur duvarları ile yarışmaktan kaçınan müze cephelerinde, kale yapılarının taş dokusu yorumlanırken, özgün pencere ve kapı açıklıkları korundu. Varolan cephe



16



17

açıklıkları farklı bakış açıları ile tarihi saat kulesine yönlendirildi. Yokuştan çıkarken algılanmayan cam yüzeyler, iç mekanla bağlam arasındaki ilişkiyi sürekli kılma amacı ile açıldırıldılar. Hiç şüphesiz ki, Ankara Kalesi’ni çevreleyen sur duvarlarının en önemli özelliklerinden biri, tarihin çeşitli dönemlerinden ödünç alınarak kullanılmış devşirme taşlar, *spolia*’lardır. Türkiye müzeciliğinin başlangıcı olarak yorumlanan ve arkeolojik nesnelerin korunarak sergilendiği sur duvarları, dolayısıyla, müze duvarlarının da esin kaynağı oldu¹⁴. Bu yaklaşımla ilk bakışta algılanamayan beton pencere söveleri açıldırılarak tarihi yapıları yönlendirildi. Bu müzyografik yaklaşımda, zamanın biriktirdiği ve günümüze taşıdığı değerlere farklı bakış açıları geliştirildiği gerçeğinin

16 Giriş saçakları
(Fotoğraf: Oğuz Karakütük).

17 Çok katmanlı
duvarlar, duvar nişleri
(Fotoğraf: Ahmet Oktay).



18

19



18 İç mekan (Fotoğraf: Duygu Tüntaş).

19 İç mekan (Fotoğraf: Beril Kapusuz).

20,21 Çıplak beton duvar ayrıntısı (Fotoğraf: Oğuz Karakütük).

vurgulanması amaçlanmıştır. Batı cephesi özgün açıklıkları, pencere ve sergileme mekanları olarak yorumlanırken, eski ve yeni arasındaki kesin ayırım beton ve taş duvar dokusu arasında kalan yapısal çizgi ile vurgulandı. Yapılardan ikisinin temellerini gizleyen dolgu toprağın kaldırılması ile ortaya çıkan yapısal detayların yorumlanarak üretilmesinin aracı ise, betonarme oldu; ahşap kalıp

çizgileri ile ölçeklenen masif beton duvar, tarihi yapıların temelini yeniden üretirken, cepheye gömülen bakır yağmur boruları ve suyun izini takip eden teras çizgileri, üç eski yapının sınır çizgilerini okutmak amacı ile taşa oyuldu. Kütüphane, *café* ve çok amaçlı salonun girişlerini barındıran terasın açıldığı yeşil kentsel alanla, bugüne kadar varlığı farkedilmemiş Ankara manzarası çerçevelendi ve Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Erimtan Müzesi ve Koç Müzesi'ni birleştiren heykel bahçesi olarak tasarlandı.

Müze girişinin yer aldığı güney cephesinde Hisar Meydanı'na katkıda bulunmak amacı ile özgün pencere açıklıkları şeffaflıkları ile korundu. İç mekanda hediye dükkanı sergi nişlerine dönüşen pencereler ve müzenin açık olduğunu vurgulayan giriş kapısı, iç-dış ilişkisinin sürekliliğini sağlamanın araçları olarak değerlendirildi. Metin rölyefle üretilen bakır kapı, müzenin varlık nedeninin temsili olarak tasarlandı. Müzede metin üretmek, bir başka deyişle etiketlemek, müze nesnesini bağlamına oturtmak için uygulanan çok bildik bir yöntemdir; bu yöntem aynı zamanda nesnenin en kısıtlayıcı yorumunu da içerir ve



20



21

kaçınılmaz olarak ilk algıyı yönlendirir. “Etiket” bakmaya ve kişisel yoruma fırsat tanımadan bilgiyi dikte eder. Bundan kaçınmanın yöntemleri araştırılırken, üretilen mimari araçlardan ilki, giriş kapısı oldu; bir metin-rölyef olarak tasarlanan bakır kapı, Roma duvarlarında görülen duvar yazılarına ve Kale’de izleri duran yazılı spolia’lara gönderme yaparak, müzenin adını koyan bir aracıya dönüştürüldü.

Arkeoloji nesnelerden metinler üretir, müze duvarları içinde antik tabletler gibi metinsel nesnelerin bile anlamları tam anlamıyla yakalanamaz, ıskalanır.

Yapısal elemanlar kadar, iç mekan tasarımı da benzer bir yorumla geliştirildi. İç mekanın, daha doğru bir tanımla, sergi mekanının tasarımı yönlendiren en önemli araçlardan biri, metinlerdi. Sergi ortamları müze mekanının tarihle ilişkisini sürekli olarak sorgular ve test eder; eserleri bağlamlarına oturtmayı amaçlayan etiketler ve betimleyici yazılar, bilgiyi kalıcı kılmayı amaçlar –ancak müzeden çıkıldıktan sonra ilk unutulunanlar da, onlardır. Erimtan Müzesi’nde yazıyı kalıcı kılmak için araçları araştırılmış ve onu görselleştirmenin hatta nesneleştirmenin yöntemleri aranmıştır. Duvara anamorfik olarak yazılan metinler, deriye işlenen harfler, gölge ile yazılan yazılar, ışıkla iletilen notlar, imge ile yazı arasındaki geçici ilişkiyi kalıcı kılmayı amaçlamıştır.

Müze giriş kapısı ve kütüphane girişinin üzerinde yer alan geniş saçakların amacı,

iç ve dış mekan arasında gölgeli bir ara-mekan tanımlamak ve müze ziyaretçilerinin gözlerini sergi mekanının görece karanlık aydınlatma kurgusuna hazırlamaktır. Dışarıdan üç ayrı yapının birleşimi olarak okunan Müze yapısının, içeriden tek bir mekan olarak algılanması hedeflendi. Girişten arkeoloji kütüphanesine kadar uzanan ve tarihin derinliğine işaret eden perspektifin kaçış noktası, tüm yapısal elemanların yatay çizgilerindeki süreklilikle desteklendi. Tarihi üç yapı, büyükten küçüğe doğru sıralandığı için doğal olarak küçülen girişler, sergi yolu, parapet, taş dokusunun derz çizgileri ve aydınlatma elemanlarının yerleşim düzeni, perspektifin etkisini artırmak amacıyla işlevsel kılındı. Müzenin inşaatı sırasında heykel sanatçısı Osman Dinç’in duvara kendi elleri ile yerleştirildiği “Sonsuzluğu Çizmek” adlı eser, yaratılmak istenen mekansal ve sembolik sonsuzluğun en değerli temsili olmuştur.

Nişlerle genişletilmiş yapı duvarları ve birbirine paralel yerleştirilmiş çok katmanlı sergi yüzeyleri, mekanın derinliğini başka boyutlarda da artıran mimari elemanlar olarak değerlendirildi. Yapısal sınırların görsel algısını zorlaştıran bu mimari yaklaşım, Barok mimariye gönderme yaparken, süpürgelik ve tavan birleşimleri siyah boşluklar olarak geri çekildi. Bu yöntemle de, yapısal sınırların karanlıkta kalarak görülmez kılınması amaçlanmıştır. Açılış sergisinin temasını oluşturan “ziyafet sofrası ve gündelik yaşam” nesneleri, genişletilmiş duvarların iç mekana uzanan katmanları olarak ele

alınan şeffaf yüzeylerin arasında sergilendi ve yöntemle mekanın mutlak algısının sorgulanması amaçlandı. 2000’li yıllarda tasarladığımız Sabancı Müzesi’nin tasarım kararlarının da temelinde yatan, mekanların zemin kotundan aşağıya inildikçe giderek aydınlanması ve genişlemesi olmuştur.

Hyper-Architecture: Hipermimarlık

Jonathan Crary’nin 2011-13 yılları arasında kaleme aldığı, “24/4 Geç Kapitalizm ve Uykunun Sonu” başlıklı kitabında, mekansal ve zamansal “geçicilik” ve teknoloji ile desteklenen amnezik durum, alaycı bir dille eleştirilir –günümüz müzelerinin teknoloji ve tüketim ekonomisi ile ilişkisini anlamak, hiç şüphesiz ki, büyük bir çaba gerektirmez. Bu bağlamda, Erimtan Müzesi sergi mekanlarında kullanılan sabit duvar-resimlerinin içine gömülmüş etkileşimli yüzeyler, kalıcı vitrinlerinin camlarını oluşturan şeffaf ekranlar ve kulağınıza fısıldayan sözlü anlatımlar, hem mekanı teknoloji aracılığı ile genişletmeyi amaçlamış ve hem de Erimtan Müzesi “geçiciliği” ile yüzleşmeye zorlamıştır.

Benzer biçimde tasarım prensiplerini yönlendiren tüm düşünsel söylem, onu mimarlık eleştirisinin nesnesi haline getirecektir; eleştiriyi geliştirmenin mutlak koşulu olarak kabul gören mimarlığımızda amaçlanan, yaratılan ürünün buna değer bulunmasını sağlamaktır. Kaldırım çizgisinden sergileme ortamlarının tasarımına kadar genişleyen bu mimari yaklaşım,



22 İç mekan (Fotoğraf: Oğuz Karakütük).

23 Doğu cephesinden ayrıntı (Fotoğraf: Emrah Köşgeroğlu).

yukarıda belirtildiği gibi, bir “şans” olarak nitelendirilebilir. Ancak gerçekte elde edilmek istenen, ürünün mimarlık eleştirisinin ve söyleminin parçası olmasıdır.

Sonuçta “bütüncül tasarım” önermesi büyük ölçüde yanıltıcıdır. Tasarım ya tasarımdır ya değildir, eskiden hamileliğin olduğu gibi. Bütüncül olmayan tasarım diye bir şey yoktur. Bütün tasarımlar bütüncüldür.

Örneğin, tüm bu “bütüncül tasarım” çabası, sonunda, müzeyi bir “hipermimarlık” okumasının eleştirel nesnesi haline getirebilir¹⁵. Mark Wigley tasarım ve mimarlık sözcüklerinin birbirini yerine kullanıldığı durumların altını çizerek, tasarımın bütüncülü ya da tekili olmaz der; ona göre, “tasarım, eski hamilelikler” gibidir. Bu sonuca varmadan önce mimarın her şeyi ve hatta hem el emeğini hem de endüstriyel üretimi denetleme çabasını eleştirir ve bütüncül tasarım/total design yaklaşımını iki başlık altında sorgular: İç patlayan/implosive ve (dışa) patlayan/explosive tasarım. İç patlayan tasarımdan kastedilen, iç mekana ait kapı, halı, duvar kağıdı, aydınlatma elemanı, sandalye gibi tüm yüzey ve detayların mimar tarafından tasarlanması, kontrol edilmesi ve bu

konuda hiçbir açık bırakılmaması arzusudur. Widler bu tasarımları, gene ironik bir tonlama ile “hiper-içmekanlar” (hyper-interiors) olarak betimler. Patlayan [explosive] tasarım daha da ileri giderek, başlangıçta da belirttiğimiz gibi, çay kaşığından kent tasarımına kadar genişleyen bir spektrumu kapsar. Mimarın bilgisi Vitruvius’un tanımındaki gibi, her ikisinin birbirini kapsadığı genişletilmiş bir alana yayılır. Önemli olan bu alana yayılırken sığ kalmamak ve kuramsal düşünebilmektir. Zemin kaplamasının kapı eşiği ile, eşiğin kaldırımıyla, kaldırımın meydanla, meydanın terasla, terasın Ankara’yla kurduğu ilişkinin yansıması, müzenin kültürle, kültürün toplumla ilişkisini de dert eden mimarın, Wigley’in değimi ile, “saplantılı bir hayalci / an obsessive dreamer” olma durumu kayda değer bir açılım ifade etmektedir.

Sonuç olarak dört yıl süren araştırmada amaçlanan, bulundukları durum özgün olarak kabul edilebilirse, üç tarihi eve ait ölçek, malzeme, mekan kalitesi, yapım tekniği ve detay bilgilerinin derlendiği belgelik/arşiv olarak yorumlanabilecek bir yapının tasarımıdır. Önemli olan, tasarlanan mimari elemanların evlerin geçmişe ait izlerinin deneyimlerini örtmeyecek kadar gizlenmiş, ancak tümüyle gözden kaybolmayacak kadar da görünür olmalarıdır. Tümüyle görünmez olmaları özgün olanla ilgili yanılsamalara neden olabilir; dolayısıyla aslında gizlenen, müzecilikte ve hatta mimarlık eğitiminde hiç gündeme getirmediğimiz ama hep varlığını hissettiğimiz estetik ve



beğeniye ait seçimlerin öncelikli kılınmasıdır. Bu yolla estetik, tarih içinde kaybolmuş mimari bütünlüğün yeniden elde edilebilmesinin yöntemi olmuştur. Tüm bunları üretirken, yaptığımızın çok küçük ölçekte bile olsa, belgeleri anıta dönüştürmek olduğunun farkında idik¹⁶. Bu farkındalık, özgün olanın belgelendiği bir yeniden üretime izin verirken, bir yandan da, haklarını tarihe karşı savunabilen bir tür mimarlık yorumunun olanaklı olduğunu da bizlere göstermiştir.

“Saplantılı bir hayalci olarak mimar.”

■ Ayşen Savaş, Prof.Dr.,
ODTÜ Mimarlık Bölümü

Notlar:

- 1 Mark Wigley, “What Happened to Total Design?”, *Harvard Design Magazine*, No.5, Temmuz 1998, s.1-14.
- 2 Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October*, Sayı: 8, Bahar 1979, s. 30-44. (Yeniden basım: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1985, s. 276-290).
- 3 Beatriz Colomina, *Architectureproduction*, The Princeton University Press, New York, 1988, s.7.
- 4 Güven A. Sargin, “mekan_praxis”: [<https://gasmekan.wordpress.com>]. Benzer bir tartışma Kemer Burgaz Üniversitesi’nde düzenlenen panel’de gündeme getirilmiştir. Bkz. Ayşen Savaş, “Bir Araştırma Yöntemi Olarak Praxis”, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, “Mimarlık Eğitiminde Pedagoji ve Pratik Arasında Var Olmak,” 4-5 Aralık 2014. Ayrıca Meltem Al, *Praxis in Architecture: The Dialectical Relationship Between “Thinking” and “Making”*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ Temmuz 2013.
- 5 Diana Agrest, “Design versus Non-Design,” *Oppositions*, vol. 6, 1976, s. 1-17. (Yeniden basım: *Oppositions Reader*, 1999, s. 331-354).
- 6 K. Michael Hays, “Critical Architecture: Between Culture and Form,” *Perspecta*, vol.21, 1984, s. 14-29.
- 7 a.g.e. Ayşen Savaş, 2014.
- 8 Bu mimari araştırma benzer bir tartışma ile 9-11

A large, textured wall sculpture made of copper plates. The wall is covered in a grid of raised, embossed text. The text is repeated in a pattern of English and Turkish. The English text reads "ARCHAEOLOGY AND ARTS MUSEUM" and the Turkish text reads "MÜZESİ ARKEOLOJİ VE SANAT MÜZESİ". The copper has a warm, reddish-brown patina. The lighting is soft, highlighting the texture of the metal and the relief of the letters. The wall is part of a larger architectural structure, with a concrete floor visible at the bottom.



24

25



24 Genel iç görünüş (Fotoğraf: Beril Kapsuz).

25 Cepheden ayrıntı (Fotoğraf: Oğuz Karakütük).

Ekim 2014 tarihleri arasında düzenlenen ICOM-Demhist/ARRE Sempozyum'unda "Reconstructing Authenticity: Erimtan Archeology and Arts Museum in the Ankara Citadel" başlığı altında sunulmuştur.

9 *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*, ed.: Thordis Arrhenius, Marl Lending, Wallis Miller, Jérémie Michael McGowan, Lars Müller Publishers, Oslo, 2014.

10 Ön sunumu Alişan Çirakoğlu ile birlikte hazırlanan Erimtan Müzesi mimari projesi, Can Aker ve Onur Yüncü ile birlikte geliştirildi.

11 Meral Cana Dai, "Processing Materiality through Architectural Information", *What's the Matter? Materiality and Materialism at the Age of Computation*, ed.: Maria Voyatzaki, ENHSA, Barcelona, 2014, s. 703-715.

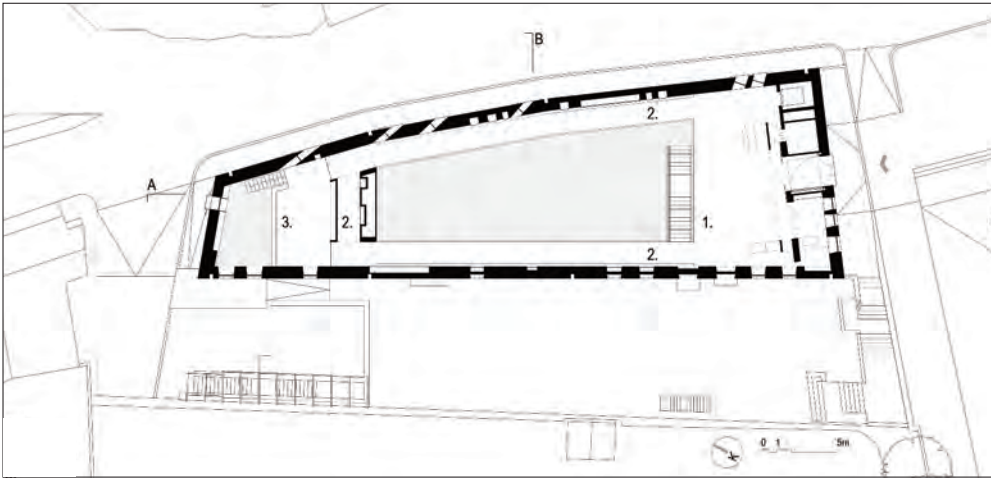
12 Gülrü Mutlu "doktora çalışmaları benzer bir yöntem izlemiş ve Dublin" kavramını Türkçe'ye "metinsel kopya" olarak çevirmiştir. Bkz. "Doubling: Italy, The New Domestic Landscape as a Historical Project, ODTÜ Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009.

13 Tafuri bu yöneme "işlevsel-operasyonel eleştiri" diyor.

14 Wendy Shaw, *Osmanlı Müzeciliği: Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

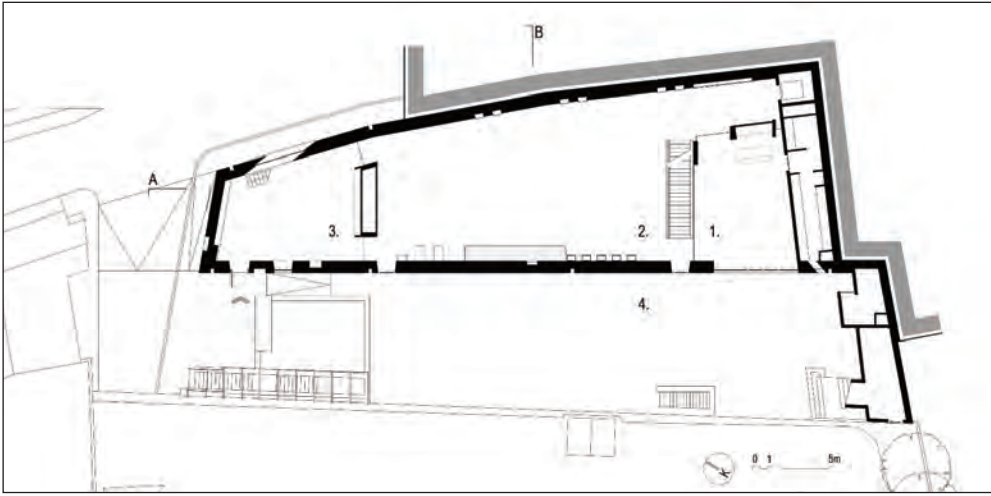
15 Mark Wigley, s. 9-11. Silvia Lavin'in "süper mimarlığı" mimarlığın alışılmış sınırlarını zorlayan kültürel bir proje olarak ele alan yazısı da benzer bir eleştirinin kaynağı olabilir (Silvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton, New Jersey, 2011).

16 Ayşen Savaş, *Anıt ve Belge Arasında: Mimari Kurumlar Çağında Mimarlık Nesnesi (Between Document and Monument: Architectural Artifact in the Age of Architectural Institutions)*, Cambridge Mass., MIT Doktora Tezi, 1994.



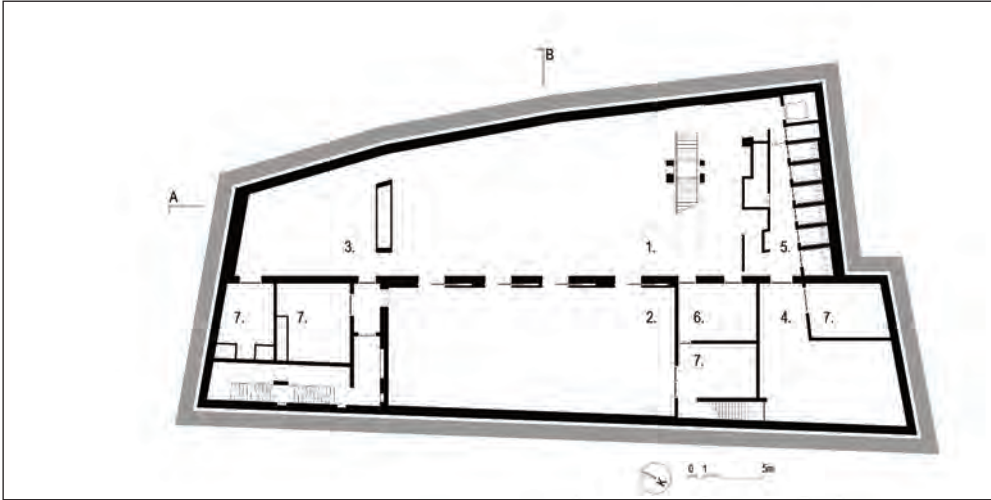
Zemin kat

- 1 Giriş Holü
- 2 Sergi Holü
- 3 Ofis



1. Bodrum

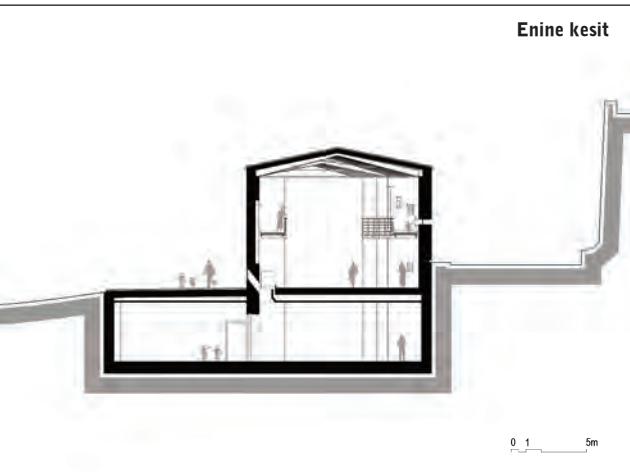
- 1 Kafe
- 2 Sergi Holü
- 3 Kütüphane
- 4 Teras



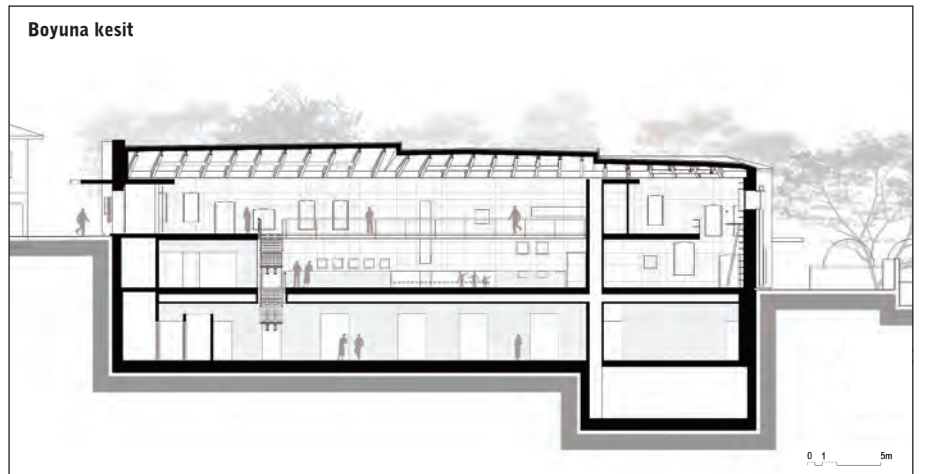
2. Bodrum

- 1 Sergi Holü
- 2 Çok Amaçlı Salon
- 3 Özel Sergi Alanı
- 4 Atölye
- 5 WC
- 6 Vestiyer
- 7 Depo

Enine kesit



Boyuna kesit



Kaynak: "Tarihin İzini Sürmek: Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi'nin Tasarım Süreci", Arredamento Mimarlık, Haziran 2015/291, s. 63-77.