


Öz


Bu yazının amacı, Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından yapılan Türkiye'nin NATO Binasına bir hediyesi olan Türk mozağının NATO Paris genel merkezinden (1954-60) Belçika'ya olan yolculuğunun mekansal ilişkilerinin izini sürmektir. Bu anlamda, yapının yaşam yolculuğunun tartışılması, onun değişen anlamını ortaya çıkarmaya çalışırken odak noktası olacaktır. NATO genel merkez binası pek çok katmanı ve çağırışını içinde barındırmaktadır. Sanat eserlerinin yapıya dahil edilmesi, birlikteki farklı kültürlerle ilişkin biçimde yapıya farklı değerleri getirmektedir. Ancak asıl amaç, mekana özgü bir eser olan Türk mozağının yeri değiştirildiğinde kazanacağı yeni anlamı irdelemektir. Dolayısıyla makale, bu eserin yolculuğunu değerlendirirken yeni bir temsil biçimine dönüşüp dönüşmediğini veya aurasını yitirip yitirmediğini anlamaya çalışacaktır. Bir sanat eseri, bir yapıya büyük oranda bağlı ve uzamsal bir imgelemin bir parçası olduğunda, yeni çevresiyle yeniden özdeşleştiği ve başka bir şeye gönderme yapabileceği iddia edilebilir. Bu bağlamda, bu çeşitli varoluş biçimleri yazıda küyerelleşme, yer duygusu, yeniden üretim ve sergileme sanatı kavramları üzerinden yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: II. Dünya Savaşı sonrası dönemde mimarlık, sanat, yer duygusu, yeniden üretim, yok-yer.

Sanat Eserinin Değişen Mekansal Bağlam Üzerinden Yeniden Üretimi: NATO Genel Merkezi'ndeki Türk Mozağının Eleştirel Bir Okuması

 Ezgi Yavuz

Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü, Kocaeli, Türkiye

 Baharak Tabı

İstanbul Okan Üniversitesi Mimarlık Bölümü, İstanbul, Türkiye

Başvuru tarihi/Received: 26.07.2021, Kabul tarihi/Final Acceptance: 01.02.2022

Extended Abstract

Postwar period can be recognized as a turning point through the introduction of new patterns and new typologies in design activities, which were actually the result of current demands. Although there was a partial commitment to the fundamental benchmarks of modernism, this period revealed to have a critical stance on modernism and it aspired for an adaptable solution for the current needs of the postwar era. In addition to these, the alleged relation of architecture with the plastic arts also began to be re-evaluated and rethought in order to go beyond the impasse, which modern architecture was encountering. Integration of arts to architecture suggested a suitable recipe against the oscillation between the local and the global. This approach was also remarkable in the sense that it brought along a public meaning to the buildings as a modern impulse of the day.

The aim of this paper is to discuss the artworks in NATO Paris headquarters (1954-60) but mainly concentrate on Turkish mosaic. The study will trace the journey of Turkish mosaic performed by Bedri Rahmi Eyüboğlu from Paris to Belgium headquarters through its spatial relations. By this means the discussion of the afterlife of this artwork will be the focal point when trying to uncover the changed meaning of it.

The building of an international institution, like NATO headquarters, is supposed to be filled up with many layers and connotations. Therefore Paris headquarters was seen as the political and administrative center of the alliance. By means of this role, the integration of the artworks brought different ethos to the structure, particular to different cultures participated in the alliance. So the study questions this new layers of meaning, where it also embodies and promotes the alliance itself. The Paris headquarters eventually became a place, as the paper argues, where the alliance of art and architecture, and of the local and the global exist.

Apart from this discussion, the main intention is to scrutinize the new meaning and/or function that a site-specific artwork Turkish mosaic would attain, when it is relocated. Bedri Rahmi Eyüboğlu, who had many collaborations with architects in Turkey, designed this mosaic panel (1959-60) for a specific location at Paris headquarters and performed the artwork in situ contrary to the other artworks donated to NATO building.

So when considering the journey of this piece, the paper will try to understand whether it evolved to a new form of representation and lost its aura as defined by Walter Benjamin, or not. When an artwork is highly attached to a structure and a part of a spatial vision, it can be argued that it is re-identified with its new surroundings, which may allude to something else. This various modes of being is interpreted and critically analyzed through the concepts of sense of place and reproduction, glocalization and art of exhibitionality.

In this example, in terms of the contextuality, when it is relocated, the artwork is situated in the non-place. And while it preserves its object-entity, the artwork-entity seems to be shattered. Thus, moving the artwork from a place where it is thematically compatible breaks off the artwork from its origin. This eventually brings the artwork a new point where it is reproduced.

Keywords: Postwar architecture, art, sense of place, reproduction, non-place.



Giriş

II. Dünya Savaşı sonrası dönemde modern mimarlığın durumuna ilişkin olarak bazı endişelerin ortaya çıktığı görülür. Modernist tutumun yabancılaşmaya yol açan ve insanların içselleştirmekten uzak kaldığı, yalıtılmış mekanlar inşa ettiği savı ön plana çıkmıştır. Bu durumun üstesinden gelebilmek adına mimarlık ortamının önerdiği çözümlerden birisi de sanatın mimarlığa dahil edilmesiyle bireylerin duygularına odaklanmaktır.¹ Bu düşünce, dönemin CIAM toplantılarında öne çıkan isimlerden mimarlık tarihçisi ve eleştirmeni Sigfried Giedion'un (1951, 35) açıklamasına da net bir şekilde yansımaktadır: "Eğer duygusal dünyanın bu ortamda var olma hakkını gerçekten kabul edersek, o zaman mimarlık ve şehir planlama kardeş sanatlarından daha fazla soyutlanmış olarak görülmez."

Joan Ockman bu dönemi, modern mimarlık kavramlarındaki önemli geçişlere ve yenilemelere değinen modernizm ve postmodernizmin arasında bir "ara dönem" (*interregnum*) olarak adlandırmaktadır. Ockman'ın (2000, 13) "daha insancıl kaygıların dâhil edilmesi ve modern öncesi ve modern karşıtı konuların gelişmesi"² biçiminde bu döneme dair yaptığı tanımlama, sanat ve mimarlığın birleşmesine bağlanan dönüşümleri de belirtmektedir.

Mimarlık, dolayısıyla, savaş sonrası dönemde özel ve kamusal binalarda diğer plastik sanatlar ile rölyef, ayaklı ve asılmış heykeller, duvar resimleri – freskler, mozaikler, seramikler – ve vitray şeklinde yeni bir iş birliği olasılığını aramıştır. Bu konular üzerindeki tutum ve savaş sonrası dönemde ortaya atılan sorular, "temel sanatların sentezi" konusunu tartışmanın tam da merkezine getiren kolektif bir eylemi öne sürmüştür. Öyle ki, bu sorunlu konuların mücadelesi üzerinden, görsel sanatların potansiyel bir çözüm şeklinde dâhil edilmesi temelde anıtsallığın yeni bir yorumunu, insancıl mekânlar düşüncesi ve sanatın kamusalılığı gibi bazı tartışmaları da doğurmuştur. Aynı doğrultuda, Christopher Pearson (2010, 20) bu döneme ilişkin olarak şunu savunmaktadır: "[...] eski neslin üyeleri teknolojik modernite ve geleneksel

insancıl değerlerin süregelen diyalektiğini uzlaştırma sorununun yeniden peşine düşmüşlerdir. Soğuk savaşın başlamasıyla, bu hedef daha acil görünür olmuş ve yeni bir birliktelik için çağrı hem sanatçılar hem bilim insanlarından gelmiştir."

Kolektiflik kavramı çağın sloganı gibi belirir ve mimarlık dünyasının bu kavrama yönelik duruşu da bazı noktalarda - sanatın kamusalılığı, insancıl mekânlar yaratma ve anıtsallık kavramının yenilenmesini şeklinde - bu ruha dâhil olur. Bu dönemde sanat, modern mimarlığın eleştirilen yönlerini aşmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle, modern mimarlığı insancılaştıracağına ve halkın duygusal gereksinimlerini de karşılayacağına inanılmıştır. Öyle ki bu yeni girişim, mekânlarda insancıl değerleri hesaba katan ve modern sanat ile modern mimarlığın yalıtılmış tutumunu önleyen, mimarlığın temel bir işlevi gibi görülmüştür.

Benzer şekilde sanat ve mimarlık arasındaki bu yeni diyalog NATO Paris Porte Dauphine genel merkezindeki mekanlar için NATO yetkililerinin gündemine gelmiştir. Bu açıdan, yapının müttefik ülkelerden gelen sanat parçaları için yeni bir sığınak haline geldiği; bu eserlerin genel merkez binasına "benzersiz bir çekicilik, nitelik ve enternasyonalizm" kattığı ifade edilir. (NATO, 2016)

Bu makalede temel amaç bu şekildeki durağan bir ilişki içinde sanat ve mimarlık arasındaki diyalogu irdelemek veya tartışmak değildir. Aksine metin, yer değiştirme ile birlikte gelen değişken ve belirsiz ilişkileri bağlamında konuyu sorgulamayı ve buna dair bir tartışma açmayı amaçlamaktadır. Özellikle, çeşitli kodların üst üste bindiği, algılanması gereken pek çok katmanın var olduğu bir binada bu yeni durum sanat eseri açısından nasıl okunabilir? Yapı ile bütünlük bir sanat eseri bulunduğu bağlamdan koparıldığında nasıl bir durumun içine düşer? Eserin varlığında, kavranışında mekanın rolü nedir? Eserin yaşam serüvenini veya sonraki yaşamını [afterlife] okuma girişimi aslında, mekanın bir bileşeni olarak sanat eserine hakkını teslim etmede önemli bir çaba olmaktadır.

1 Konuya dair daha geniş bilgi için bkz. Yavuz, E. (2020). II. Dünya Savaşı Sonrasında Türkiye'de Mimarlık-Sanat Diyalogu. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

2 Yeniden değerlendirme alınan diğer noktalar ise şöyledir: "işlevselliğin yapısalcılık, semiyoloji ve sosyoloji kuramlarıyla yer değiştirilmesi, modernizmin radikal ve eleştirel tarafının tekrar doğrulanması, ve modernist ideolojinin kesin bir reddi" (Ockman, 2000, 13).

Bütünlüğü korunarak taşınan NATO genel merkez binasındaki Türk mozaïği³ de bu sorgulamanın yapılabileceği nadir örneklerden birisidir.

Yerinden çıkarıldıktan sonra akıbeti çok net olmayan Emek iş hanında yer alan Kuzgun Acar'ın "Türkiye" rölyefi veya bütünlüğü korunamadan parçaları farklı yerlere dağılan 1958 Brüksel Uluslararası Sergisi Türkiye pavyonunda yer alan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun mozaik duvarı⁴ gibi yapılara dahil olmuş daha birçok eser yok olma tehlikesi ile karşılaşmış veya yok olmuşken, bu eserlerin özgün yerinde korunması bu yazıyı yazmadaki temel itki olmuş ve yazının temel sorunsalı haline gelmesini kaçınılmaz kılmıştır.

İstanbul'da Vakko Merter fabrikasındaki bazı eserlerin Nakkaştepe'deki merkezine taşınması, Büyük Efes Otelindeki sanat eserlerinin yapının farklı bölümlerine nakledilmesi veya Taksim Divan Otelinde pastanesindeki Füreye'nin Kuşlar adlı çalışmasının otelin alt katında bir hole yerleştirilmesi, sanat eserlerinin bütünlüğünün mümkün olduğunca korunup taşındığı az sayıdaki örneklerden bazıları arasında sayılabilir. Ancak, sanat eserinin anlatısının temelini oluşturan arşiv bilgilerinin ulaşılabilir olması ve yine Türkiye'den bir sanatçının eseri olması nedeniyle NATO genel merkez binasındaki Türk mozaïği konu olarak tercih edilmiştir. Bu anlamda yazı, daha önce Türkiye'deki yapılar üzerinden konuyu ele alan çalışmalardan da ayrılmaktadır.

NATO Paris Porte Dauphine Genel Merkez Binası ve Sanat Eserleri

NATO Paris Porte Dauphine Genel Merkez binası Jacques Carlu tarafından 1954-1960 yılları arasında tasarlanmıştır (*NATO Arşivleri, 1954*). NATO'nun Sanat Mirası (2016, 3) [NATO's Art Heritage] başlıklı sergi kitabına göre: "Jacques Carlu tarafından sanat ve mimarlık arasındaki bir birliktelik olarak tasarlanan 'Palais de l'OTAN' NATO genel merkezi olarak 1960'dan 1967'ye kadar hizmet etmiştir." Ancak her ne kadar 2016 yılında hazırlanan bu kataloğa göre söz konusu durum bir birliktelik olarak tanımlanmış olsa da, sanat eserlerinin yapıya

inşaat sürecinin bitimine yakın dönemde alınan kararlarla dahil olması bu birlikteliğin bilinçli bir seçim olma durumunun sorgulanmasına neden olmaktadır.

Yapı II. Dünya Savaşı sonrası döneminin estetik algısına uygun biçimde rasyonel ve yalın bir tutumla ele alınmıştır. V şeklinde konumlanan iki dikdörtgen blok, merkezde bir ikizkenar yamuk kütle ile birleşmektedir. Bu iki dikdörtgen blok ile sınırları çizilen giriş avlusu, hem ziyaretçileri kucaklayan hem de kontrol eden biçimde oluşturulmuştur. Cephedeki pencere düzeni aslında rasyonel kurgunun bir yansıması gibi monoton bir biçimde devam eder fakat yatay geniş bloklara dikey bir vurgu kazandırır. Paris'teki benzer nitelikte bir yapıyı, Unesco binasını, ele alan Christopher Pearson (2010, xvi) projede tercih edilen modernist tavrı "birleşmiş bir dünyanın evrensel dili" olarak yorumlamıştır. Farklı ülkelerin belirli bir amaç için bir araya gelmesini öngören NATO kurumunun binası da benzer bir alt metni içermektedir. Uygulanan yalın ve herhangi bir gönderme barındırmayan mimari dil, kurumun çok uluslu yapısına uygun niteliktedir. Temelde yapının kullanıcıları ve kullanım biçimi düşünüldüğünde bir kısım çalışan için geçici bir karakterde olduğu ve kamusal bir yapıdan ziyade girişten başlayarak farklı noktalarına ulaşım açısından hiyerarşik bir kısıtlama düzeni olduğu bilinmektedir.

NATO arşivinde yapılan araştırmaya göre, mozaik panonun hatta diğer sanat eserlerinin dahil edilmesi projede planlanan bir durum değildir. Ön projeye bakıldığında bile iddia edilenin aksine mozaik eserin yer aldığı avlunun tasarımında olmadığı görülür. NATO üye ülkeleri Fransa, Belçika, Hollanda, Birleşik Krallık, ABD, Lüksemburg, Almanya ve Danimarka yapım sürecine inşaat, malzeme temini, boya işleri, mobilyalar, döşemeler ve diğer ekipmanlar gibi farklı kademelerdeki katkılarıyla dahil olmuşlardır.

Constance Roach ve Joseph J. Wolf arasındaki 20 Ocak 1960 tarihli yazışmada Roach NATO'nun yeni binasına yerleştirilecek "Batı uygarlığının değerlerini örnekleyen" geçici ve kalıcı sergi öğelerine

3 NATO belgelerinde "Turkish Mosaic" şeklinde belirtildiği için bu ifade kullanılmıştır.

4 Mozaïğin Kıbrıs'a uzanan yolculuğu için bkz. Pillai, J. (2010). Bedri Rahmi, the Lost Mosaic Wall. Nicosia: Sidestreets.

dair bir düşüncesinden söz eder (Anonim, 2016, 8). Roach, ana lobide yer alan, ilke olarak kabul ettikleri düşünmede özgür akıl anlamına gelen “*Animus in Consulendo Liber*” yazısı dışında konseyin anlamı gösteren bir şey olmadığından yakınmaktadır. Tam bu noktada yeni binada sanat eserlerinin sergilenmesine değinir. Bu eserler ise “halklarının bağımsızlık, ortak miras ve demokrasi, bireysel özgürlük ve hukukun üstünlüğü ilkeleri üzerine kurulan uygarlığını” yansıtmalıdır (Anonim, 2016, 9).

NATO genel sekreter yardımcısı Alberico Casardi bir yazışmasında 1958 Brüksel Uluslararası Fuarında sergilenen sanat eseri veya mobilyaların yeni binada kullanılmak üzere alınabileceği yönünde bazı önerilerin ortaya atıldığından söz etmektedir (Anonim, 2016, 6). Daha sonraki bir evrede Casardi, Yunan delegesi Melas’a gönderdiği 1960 tarihli bir yazıda eserlerin konabileceği olası yerlerin fotolarını da eklemiştir (Anonim, 2016, 12). Bu durum temelde, politik ve onunla ilintili kültürel mesajların oldukça hassas olduğu yapıda, kullanıcının, hatta müşterinin, karar alma sürecine nasıl dahil olduğunun da bir göstergesidir.

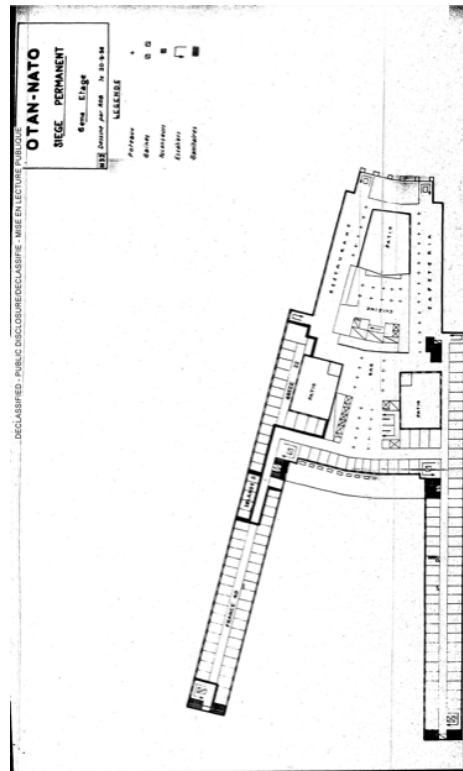
Üye ülkeler farklı boyutlarda ve niteliklerde hediyeler sunmuşlardır. Belçika, Roger Somville’in hazırladığı *Le Triomphe de la Paix* (1963) adlı bir duvar halısını; Fransa, Jean Picart le Doux’nun yaptığı Genel Sekreterin ofisinde yer alan *Le Ciel et la Terre* adlı bir duvar halısını ve sigara odasındaki bar bölümüne yerleştirilen *Les Phases de Temps* adlı büyük ebatlı bir duvar halısını; Almanya, 6. kattaki hole yerleştirilen sanatçı Yrsa von Leistner’in heykelini (1960); Yunanistan, ana toplantı salonunun girişine konumlandırılan savaşın yükünü ve barışı simgeleyen iki Yunan bas-rölyef kopyasını (1962) (Anonim, 2016, 73); İzlanda, bir tokmağı; Hollanda, Jan Steen’in bir tablosunu; Norveç, ortaçağa ait olan Baldishol duvar halısının bir kopyası ile Oseberg Viking gemisinin bir modelini armağan etmiştir.

Farklı ülkelerden edinilen eserlerle oluşturulan koleksiyona bakıldığında geleneksel ve modern yaklaşımların iç içe olduğu görülmektedir. Bu tutum, Deserno’nun belirttiği gibi “bireysel ve kolektif

olarak Birliğin niteliğini ve ideallerini ifade etmekte” (Anonim, 2016, 1) ve yapıya politik olanın yanında kültürel bir katman da eklemektedir. Dolayısıyla, üye ülkeler arasındaki birliğin temsilinin aslında sanat ve mimarlık arasındaki birlik aracılığıyla da yerini bulması amaçlanır.

Türk Mozaïği [Turkish Mosaic]

Edinilen eserler arasında en özgün niteliği olan ve mekanla bağlantı kuran Türk mozaïğidir. Eser NATO binasının 6. katında bulunan restoranın avlusu için özel olarak tasarlanmıştır. (Resim 1) Bu eserin hikayesi 3 Ekim 1958’de görevli komiteye yapılan bir öneri ile başlamaktadır. Uluslararası karargah mensuplarından biri tarafından yazılan öneri, tam o sırada Brüksel’deki sergide Türk Pavilyonunda yer alan mozaik duvarı almak için Türk hükümetine başvuru yapılabileceği yönündedir. Belgede mavi mozaik olarak geçen eser, “kesinlikle güzel” ve yeni yapılan NATO binası ile de “estetik olarak ve tematik olarak uyumlu” şeklinde nitelendirilmiştir (Anonim, 2016, 105, 106). Bu ifade oldukça öznel bir yaklaşım gibi görünse de kullanıcısı olan ve NATO



Resim: 1
NATO Paris Binası uygulama projesi (NATO Arşivleri, no: Ac_075-D_35).

Resim: 2
Mozaïğin yapım aşamasından görüntüler
(NATO Arşivleri).



binasının anlamını da iyi bilen birisinin gözünden bu tipte bir eserin ve kompozisyonunun oraya ait olma potansiyeli taşıdığını da açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Brüksel'deki Türkiye pavyonuna dair serginin resmi yayınında yazılan sunum metinleri inceleyen Pillai (2010, 51), söz konusu metinlerin tarihsel devamlılığa, hümanizme dair referanslar barındırdığını ve Türkiye'nin Avrupa için taşıdığı değere yapılan ince göndermeleri içerdiğini belirtmiştir.

Yine Pillai'e göre, sergilenen nesnelere, ama özellikle Bedri Rahmi'nin mozaik duvarı, içerikleri bağlamında Mavi Anadolu⁵ hareketinin söylemlerini yansıtmaktadır. Söz

konusu hareket, tarih boyunca Anadolu'da yaşamış uygarlıklar arasındaki kültürel benzerlikler söylemi üzerine kurulmuştur. Bu kültürel sürekliliği sadece modern Türkiye ile değil aynı zamanda Batı uygarlığı ile de ilişkilendirmişlerdir. İşte bu noktada, her ne kadar bu çalışmanın kapsamının dışında başka bir tartışmanın konusu olsa da, NATO yetkililerinin özellikle bu pavyondaki eseri istemeleri ve tematik açıdan NATO yapısı ile ilişkilendirmeleri temelde Batı'nın (veya birliğin) neyi ötekileştirdiğini ve/veya ne ile kendini ilişkilendirdiğinin bir kanıtı olarak da görülebilir.

Dönemin NATO Konseyi Türkiye daimi delegesi (1957-1960) Selim Sarper'in Casardi'ye Mayıs 1959'da verdiği yanıtta Türk hükümetinin Brüksel'deki mozaïğe dair farklı niyetleri olduğunu ve yine Bedri Rahmi Eyüboğlu tarafından özellikle yeni bina için üretilecek başka bir mozaik duvarın hibe edileceğinin planlandığı konusunda bilgi vermiştir (Anonim, 2016, 108).

Mozaïğin diğer eserlerden farkı ise yerinde uygulanan tek eser olmasıdır (Resim 2,3,4).

Eser 6. katta yer alan restoranın avlusu için özel olarak üretilmiş ve 21 Nisan 1960 yılında resmi heyetin yanı sıra sanatçısının da hazır olduğu bir etkinlikle açılışı yapılmıştır.

Basında eser, "Batı Avrupa'da türünün tek örneği" olarak tanımlanmış (Resim 5); kurumun yayınladığı basın bildirisinde ise buna ek olarak eserin yaklaşık değerinin 70.000 NF olduğu belirtilmiş ve Brüksel Sergisinindeki mozaik esere de atıfta bulunulmuştur (Anonim, 2016).

Resim: 3
Mozaïğin yapım aşamasından görüntüler
(NATO Arşivleri).

Resim: 4
Mozaïğin yapım aşamasından görüntüler
(NATO Arşivleri).





Mozaik pano geleneksel kilim motiflerini barındırmaktadır ve uzunluğu 14.5 metre, yüksekliği ise 3.6 metredir (Resim 6).

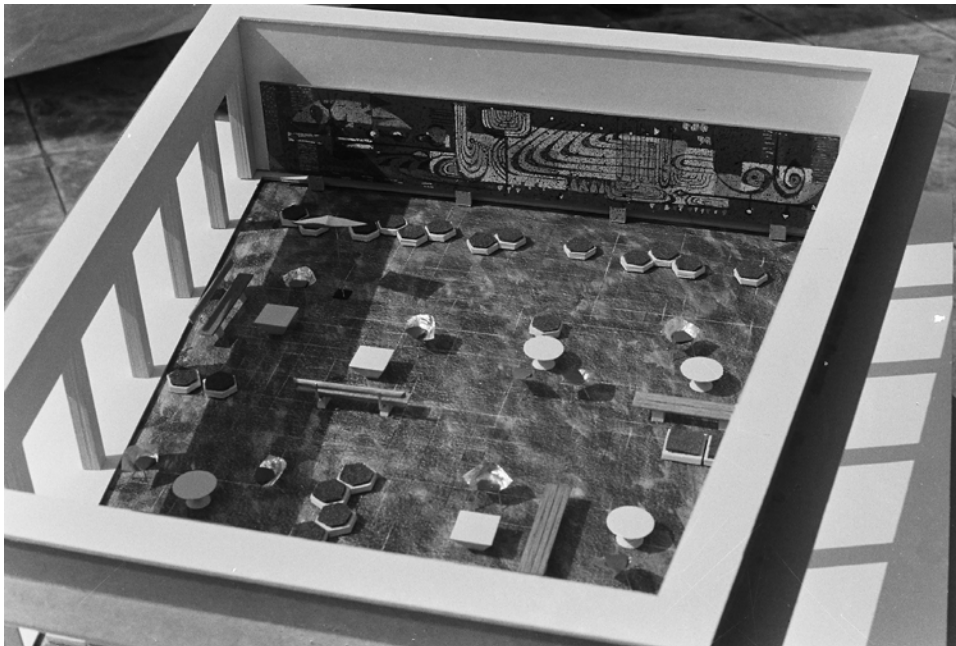
İlk renk seçimi, büyük olasılıkla Brüksel'deki pano gibi, mavi ağırlıklı bir kompozisyon olması yönüyle, sonuçta ortaya çıkan çalışmada kırmızının egemen olduğu bir renk seçimini görülmektedir. Bunun nedeni ise panonun, uygulanacağı alandaki zemin döşemesinde yer alan akuamarin (*deniz yeşili*) mermer ile uyum

sağlamasının istenmiş olmasıdır (Anonim, 1960a, 24). Mozaik duvar Brüksel'deki Türk pavyonundaki gibi kompozit bir temsiliyet sunmaktadır. Pavyondaki mozaik duvarın en önemli farklı bir rotayı da tariflemesi sebebiyle çift taraflı olmasıdır. Ancak her iki panoda da Bedri Rahmi'nin karakteristik dilini gözlemlemek mümkündür.

Giray (1998, 115), yüzyıl ortasında Türkiye'deki sanat çevresinin birbiriyle yarışan iki karakteristiğe sahip olduğunu savunmaktadır: birinde geleneksel kültürel kaynaklardan etkilenme anlayışı varken diğeri ise temel bir esin kaynağı olarak soyut sanatı kucaklamaktadır. Yasa Yaman (2011, 85) özellikle, kaligrafi, minyatür, nakış, oya ve kilim motiflerinin tümünün soyutlama, renk ve biçim açısından verimli alanlar olduğunu iddia etmiştir ki, böylece folklor ve İslam geleneğine karşı bir ilginin yaratıldığına da inanmaktadır. Sezer Tansuğ (1997, 179) benzer biçimde yüzyılın ortasından sonra resim konusu anlamında yerel değerlerin evrensel değerlere karşı dikkate alındığını ifade eder. Bedri Rahmi'nin yapıtlarında da benzer bir tutum egemendir ve modernizmin, yerel olanın içinde izinin sürülmesi gerektiğine inandığı belirtilir (Germaner, 2008, 7-8). Sanatçının eserlerinde halk sanatından esinlenilmiş motiflerin yüzeye egemen olduğu

Resim: 5

Daily Telegraph'ta mozaik hakkındaki haber (NATO Arşivleri).



Resim: 6

Eserin maket görünümü (NATO Arşivleri).

5 Edebiyat alanında "Mavi Anadolu" (Mavi Anadolu) adlı bir girişim, dini ve milli yaklaşımların dışında "kültürel köken" yaklaşımına dayalı yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Halikarnas Balıkcısı olarak adlandırılan Cevat Şakir, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat ve Vedat Günyol bu girişimin önde gelen katılımcılarıyla, Anadolu'da var olan tüm medeniyetlerin kökeninin bir "kültürel süreklilik" olduğunu ve hepsinin köklerinin İyonya'da olduğunu iddia etmişlerdir. Bu aydınlar, hümanizme dayalı yeni bir kimlik ve tarih teorisi oluşturmayı amaçladılar. Önerilen bu kimlik, esas olarak belirli coğrafi bölgeyle bağlantılı olan Anadolu'ydu (Belge, 1998, 277, 282, 287; Bilsel, 2007, 223).

ve böylelikle bu motiflerin anıtsallaştığı da vurgulanır (Germaner, 2008, 8). Kübist bir çizgide Anadolu'nun kırsal yaşamını yapıtlarına taşımıştır. Resimlerindeki çarpıcı renk kullanımında ve canlılığında sanatçının ilgisini çeken Matisse'in izlerini görmek mümkündür (Ersoy, 2008, 70). Bedri Rahmi'nin kompozisyonlarında figürler ön plana çıksa da bunları geometrik biçimde soyutlayarak verme çabası hem geometriyi hem de rengi kullanım biçimiyle anıtsallığa katkı koyduğunu göstermektedir.

Bu anlayışla söz konusu esere bakıldığında soyutlamanın yoğun kullanımı göze çarpmaktadır. Bu soyut dilin içinde ise yaşam alanlarından kesitlerin sunulduğu, evlerin, köylerin ve dağların işlendiği görülür. Yine kompozisyonlarında sık rastlanan öğeler olan kayıklar, ağaç ve kuşlar da burada yerini almıştır. Kompozisyonun merkezinde egemen bir biçimde konumlanan gözlerin yanı sıra, yer yer iç içe geçen çizgisel soyutlamalar akla, farklı bireylerin veya kültürlerin birlikteliğini, bir araya gelişini de getirmektedir. Böylelikle, Brüksel'deki pavyonda tasarladığı mozaik için "modern Türkiye'nin geçmiş asırlardan miras aldığı kültür ve hümanizmin kalıcılığını, bize anımsatarak sembolize ediyor" (Anonim, 1957, Pillai, 2010'den) ifadesinin bir benzerini bu mozaik panoda da okumak olasıdır.

Daily Telegraph gazetesinde yer alan bir yazıya göre eser "Batı Avrupa'da türünün tek örneği, mozaik için soyut sanat için bir araç olarak uygunluğunun ikna edici bir göstergesi" olarak tanımlanmıştır (Anonim, 1960b) (Resim 7-8). Bu açıklama sadece, çalış-

malarında evrensel ve yerel olanın bir birleşimini yaratma anlamında Türkiye'deki sanat ortamının başarısının bir teyidi gibi değil, ayrıca söz konusu ortamın dönemin mimarlığına yaptıkları katkının bir kanıtı gibi de görünmektedir.

Arşiv çalışması sırasında, projenin sonraki bir versiyonun eserin konulduğu çatı katındaki restoranla çevrili avluyu içerdiği görülmüştür. Dolayısıyla, mozaik panonun binaya görece rastlantısal olan bir karar sonucu daha sonraki aşamalarda dahil edildiği ifade edilebilir. Ancak inşaat süresince mimar Jacques Carlu'nun hem dekorasyon hem de mobilyalar ve döşemeler konusunda danışman olarak hizmet vermeye devam ettiği bilinmektedir (NATO Arşivleri, 1954). Bu bilgiye de dayanarak, yapıdaki herhangi bir eklemenin yol açabileceği olası düzenlemelerin mimar tarafından onaylanmış olmasının gerekliliği; ve inşaat komitesinin aldığı kararlara dayanarak sadece mimarın onayı ile bu türden değişikliklerin gerçekleştirilebileceği oldukça açıktır.

Mekan ve Sanat Eseri Arasındaki Diyalog

İnsanlarla bir diyalog kurma potansiyeli taşıyan araçlara sahip mekanlar insancıl mekanlara dönüşebilir. Duvar resminin, resim sanatına tuvalden öte bir çerçeve, "bir istikamet, bir sığınak" sunduğu ve "modernizmin yersizliğine bir çare olduğu" savunulmaktadır (Golan, 2002, 186). Benzer bir düşünceye Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1952 yılında mimarlığın resme kalıcılık anlamında sağladığı katkıya değindiği "Mozaik Hakkında" isimli köşe yazısında da rastlanmaktadır. Mimarlığı, resme "en

Resim: 7
Mozaik eserin açılışı (NATO Arşivleri).

Resim: 8
Mozaik eserin açılışı (NATO Arşivleri).



iyi ışık, en uzun ömür ve en büyük seyirci kalabalığını” veren şey olarak kabul eder. Bu da resme yaşamın içine girme olanağını sunmaktadır. Bedri Rahmi’ye göre mimarlığın yardımı olmaz ise resim sanatı göçebe bir yaşam sürecektir (*Eyüboğlu, 1952, 3*).

Burada ise, hiç kuşkusuz, bu eserlere bir yer yurt sağlayan yapı, bu sayede, farklı bir anlam katmanına daha sahip olmaktadır. Diğer bağışlanan eserlere bakıldığında seçilen sanatçıların genellikle yerel ve modern olanı uzlaştırmaya çalıştıkları çizgileri göze çarpmaktadır. Eserlerin niteliği yeniden gözden geçirildiğinde, yapıya - çok uluslu hatta belki çok kültürlü olma durumunu anlatmak için kullanıldığı düşünülen - enternasyonalist bir karakteri de kazandırdığı görülmektedir.

Sosyolog Roland Robertson (*1995, 33*), Japon iş dünyasında kullanılan bir terim olan “küyerelleştirme” [*glocalization*] kavramını yerel olanın aslında evrensel olanın içine dahil olduğu görüşünü tanımlamak için önermektedir. Stuart Hall (*1993:33*) da benzer şekilde bu yerel tavrı, modernitenin kaçınılmaz bir yanı olarak insanların küreselleşmeye maruz kaldıklarında verdikleri doğal bir tepki olarak betimlemiştir. Sonuçta NATO genel merkez yapısının bu noktada geldiği durum, yani yerel tınları barındıran eserlerin oldukça rasyonel çizgideki bir yapıya eklenmesi, bu iki terimin kaynaştırılmış haliyle de tarif edilebilir.

Öyle ki, sanat eserlerinin dahil edildiği mekanlar, modern mimarlıkta eksikliği görülen, duygusal dışavurumları açığa çıkaran çalışmaları içererek toplumların temsiliyetine doğru yönelmektedir. Dolayısıyla, bu tip bir mekân insanların istekleri ve beklentileriyle şekillenirken, kurulan diyalog sayesinde de toplumun farklı tabakalarını kucaklayarak yalıtılmışlığın üstesinden gelinebilecektir. Böylelikle bu küyerel ortam, demokratik bir mekân özelliğini ve eserle birlikte yeni bir kimliği kazanacaktır.

Duvar resmine dair öne çıkan çalışmalarını gerçekleştiren Meksikalı sanatçıların da “Toplumsal, Politik ve Estetik İlkeler Deklerasyonu” adlı manifestolarında bu

daha kitlesel ve demokratik olma durumunu şöyle açıkladıkları belirtilir: “Şövale resmini tanımlıyoruz... çünkü şövale resmi soylular içindir. Biz anıtsal sanatın tüm çeşitlerini övgüyle destekliyoruz, çünkü onlar kamuya aittir... Artık sanat bugün olduğu gibi bireysel tatmine yönelik kalmamalı, herkes için savaşmalı ve eğitim amaçlı olmalıdır.” (*Clark, 2004, 51*)

Bu anlamda, duvar resimlerinin “ilk ve her şeyden çok söylemsel bir araç olarak hizmet ettiği” aktarılır (*Golan, 2002, 205*). Söz konusu mozaik eserin de söylemsel bir araç olarak rol oynama potansiyeli - genel anlamda yapıya eklenen eserler için yukarıda sözü edilen - yapıya “özgün bir nitelik katması”, müttefik ülkelerin uygarlığını sergilemesi ve yapıda çok kültürlülüğü ifade eden bir katman oluşturması ile doğrulanabilir.

Tabi ki Türk mozaığını diğer eserlerden ayıran, yerinde oluşturulup/tamamlanıp tamamen mekandaki bir duvara - bir mimari öğeye - dönüşmüş olmasıdır. Aslında eser mekânın kendisine dönüşür ve eser artık mekandır. Bu yüzden kaçınılmaz olarak fiziksel ortama katkı koyan bir yanı oluşur. Hem söylemsel etkisi hem de bulunduğu çevredeki fiziksel katkısının boyutu düşünüldüğünde, eserin salt mekanda değil belleklerde de bir yer edindiği, devamında da kullanıcılarda yer duygusu yarattığı varsayılabilir. Yer duygusu insanların yerlerle olan ilişkilerine ve bağlılıklarına ilişkindir (*Arefi, 1999, 180*). Heidegger’e göre yerin gerçekliğini ve duygusal açıdan bizim için ne anlama geldiğini deneyim üzerinden kavrarız. Hatırlanan şey görsel bir imge değil yaşanan deneyimdir (*Sharr, 2010, 65*).

Bu yapı özelinde ve mozaik panoyla yaşanılacak sınırlı ve dönüşümlü deneyimler düşünülecek olunursa, Coğrafyacı ve mimarlık kuramcısı Edward Relph’in sınıflandırması üzerinden ele alındığında, kullanıcıların bu yapıya dair kurabileceği bağlılık biçimi iki farklı şekilde olabilmektedir: nadiren faydalanılan kuruluş yeri olarak, bir ziyaretçi konumunda “tesadüfi yabancılık” [*incidental outsidersness*] ve faydacıl, edimsel mevcudiyet olarak “davranışsal dahil olma durumu” [*behavioural*



Resim: 9
Vinç kazası (NATO Arşivleri).

Resim: 10
Mozağin taşınması (NATO Arşivleri).



insiderness] (Relph, 1976, Sandin, 2003,74'den). Rastlantısal, sınırlı veya rutinin bir parçası olarak yaşanan deneyimler içinde farklı seviyelerde kavranan ve mekanın bir bileşeni olan mozaik, oldukça evrensel bir dile sahip yapıda yer duygusunu yaratan yegane öğelerden birisi olma potansiyeli taşımaktadır.

Sanat Eseri Bir Krizin İçinde Mi?

Paris'teki yapı Kuzey Atlantik Konseyi için son ikametgah olmamıştır. 7 Kasım 1966 tarihli belge konseyin genel merkezi Brüksel'e taşıma kararını göstermektedir (Anonim, tarih belirtilmemiş, 66). Bu noktada da karargahın taşınmasının yanında sanat eserlerinden Türk mozağının taşınması çözülmesi gereken ciddi bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. 11 Ağustos 1967 tarihli diğer bir belge mozağın nakliyesinin 16 Ağustos günü olacağını bildirmektedir. Güvenlik gerekçesiyle önden duyurdukları bu işlemde, mozağın teras katından büyük bir vinç yardımıyla taşınması planlanmıştır (Anonim, 2016, 119).

Brüksel'e taşınma⁶ sırasında panonun yerinden çıkarılması bazı teknik sorunlardan dolayı zorlu bir iş haline gelir. (Resim 9, 10) Aslında, ilk başta nakil işleminin bir helikopter ile yapılması düşünülmüş ancak daha sonra Fransa'nın en büyük vincinin

bu iş uygun olacağına karar verilmiş (Anonim, 1967). Ne yazık ki, işlem sırasında vinç çöker ve mozağın taşınması problematik ve maliyetli bir konu durumuna dönüşür.

Mozaik sonrasında - kuruluşundan itibaren NATO'nun üçüncü yeri olan - Brüksel'deki genel merkezin giriş avlusuna, merkeze gelen ziyaretçilerin ve tüm çalışanların yanından geçip gideceği kampüsteki nizamiyenin yakınına konumlandırılır.⁷ (Resim 11)

Mozağın taşınma öyküsü ile birlikte gelinen noktadaki temel soru şu şekilde yöneltilebilir: sanat eseri özgün yerinden taşındığında nasıl bir krizin içine atılmış olur? Bu eser mekansal bir bileşen gibi davranan, anıtsal ve çok katmanlı bir yapının - onu anlamlandıran - bir elemanıysa, durumun eser açısından oldukça sofistike bir hal alması kaçınılmazdır. Eserin yeniden üretildiği söylenebilir mi? Mimari yapıyla beraber var olan eserin, bulunduğu bağlamdan bağımsız varlığını sürdürmesi, sanat eserleri açısından ürünün yeniden üretilmesi anlamına mı gelir? Bir başka deyişle, eserin taşınması, yani onun ait olduğu "yer"den koparılması, onun üzerinde etkisi olan diğer mekansal bileşenlerden yoksun kalmasına, ve dolayısıyla mevcut anlamlarından soyutlanıp mekansızlaştırılmasına ve "yok-yer"in içine atılmasına

⁶ Fransız hükümeti 1966'da NATO karargahının Fransız topraklarından kaldırılmasını talep etmiştir. Belçika hükümeti de buna iki aşamalı bir çözüm önermiştir. İlk olarak, hızla geçici bir yerleşim yeri düzenlenecek ve Heysel'de beş yıl içinde daimi bir karargah inşa edilecektir. Haren'deki "SHAPE" adlı geçici karargah, mimari abartılardan arındırılmış, mütevazı bir tasarımla inşa edilmiş ve 16 Ekim 1967'de resmi açılış yapılmıştır. Ama sonunda bu yerleşim kalıcı bir yerleşim olmuştur (Le Blévenec, 2007).

⁷ İlk olarak Basın Servisi'nin (NATO Karargahı Nb bölümü) önüne kurulmuştur. Ardından Brüksel'de NATO'nun 20. yıldönümü dolayısıyla, bu makalenin konu edindiği şekilde, ana girişin hemen içinde yer almıştır (Anonim, 2016, 123). 2018'de NATO'nun son evine taşınması nedeniyle yeni inşa edilen komplekse yerleştirilmiştir.



Resim: 11
Mozaik eser, NATO Brüksel genel merkezi
(NATO Arşivleri).

mı neden olur? Yerle varlığını sürdüren ürünün, yer olmadan varlığını sürdürmesi eserin kimliğinin zedelenmesi adına bir kriz ortamı mı oluşturur?

Bu noktada ilk olarak mekan kavramı üzerinden gidilirse eser ve mekan ilişkisi üzerine bir varsayım yapmak olasıdır. Lefebvre'ye (2016, 24) göre mekan, şeyi ya da nesneyi değil, bunlar arasındaki bir ilişkiler bütününe belirtmektedir. Böyle bir bütüncüllüğün içinde mekan kavramı, düşünsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbiriyle ilişkilendirmektedir (Lefebvre, 2016, 25). Norberg-Schulz da benzer bir biçimde mekan kavramını salt matematiksel bir terim olmaktan öteye taşıyarak varoluşsal bir boyut olarak ele almaktadır. Kavrayış, imgeler, davranışlar ve deneyimlerle ilgili olan bu boyut, Norberg-Schulz'un (2013, 276-277) daha kapsayıcı bir kavram olarak ileri sürdüğü "yaşanan mekan" [lived space] kavramını kurmaktadır.

Bu örnek özelinde söz konusu ilişkiler bütünü, kullanıcılar açısından özellikle kavranan mekanın imgesel nitelikleri ve yaşanan deneyimler üzerinden düşünüldüğünde, yer duygusu yaratma potansiyeli olan, sanat eseri-mekan ilişkisi içinde insancıl bir ortam sunan ve bulunduğu mekana politik bir anlam dahi kazandıran girift bir örüntüyü tariflemektedir.

Yer değişimi, ilk olarak, insancıl mekan sunma potansiyellerinin sarsılması üzerinden ele alınırsa konuya dair Pearson'ın savına değinmek yerinde olabilir. Bu ilişki ağında, Pearson (2010, xiv) sanatların birleşiminin anlamını, mimarlığı insancıl hale getirmeyi, Hegel diyalektiği üzerinden açıklamaktadır. Bu bakış açısına göre, senteze ulaşabilmek için bir tez ve anti-tez öne sürülmelidir. Diğer bir deyişle bu sava göre, sanat ve mimarlık olarak ifade edilen söz konusu karşıt taraflar diyalektik bir bağ üzerinden sentezin içinde olmalıdır. Öyle ki, "daha geniş olan sanat ve bilim diyalektiğinin sadece bir dışavurumu vardır ve bu yüzden sanatların bir sentezinin, bütünüyle teknolojik olan mimarlığı insancıl hale getirilmesinin, amacı daha derin bir sembolik öneme sahiptir." (Pearson, 2010, 26) Dönemin ana akımına koşut olarak oldukça modernist bir tutumla ele alınan evrensel nitelikte mekanlara sahip NATO binası da sanat eserleriyle, ancak daha da özünde yerel motifler içeren öğelerle, harmanlanmakta ve dolayısıyla mekanlar hislere seslenen, insancıl karakter kazanan ve içselleştirilme potansiyeli yüksek olan bir düzeye erişmektedir. Gelinek noktada yine mozaik eser özelinde düşünülecek olursa, eserin yeri değişince yapı ve eser arasındaki sözü geçen diyalektik ilişki kopmaktadır.

Öte yandan, Paris binasının evrensel biçimi onu herhangi bir ulusa veya geçmiş referans vermesini olanaklı kılmazken, üyesi olan ülkelerden gelen yerel özellikleri yankılayan eserlerle ortaya çıkan bu diyalektik ilişki önceden de değinildiği üzere küyerellik kavramı üzerinden de yorumlanabilmektedir. Çünkü bu yaklaşım özünde kurumsal kimliğe de referans veren bir yan anlam taşımaktadır. Mekansal bir bileşen olmaktan ve yapının entegre bir parçası olmaktan çıkarılınca Paris binasıyla tematik açıdan uygun bulunan bu eser, yapı ile arasındaki diyalogun diğer bir okuma biçimi olabilecek küyerellik durumunun bir parçası olmaktan da çıkmaktadır.

Sadece sanat perspektifinden yaklaşırsa, Heidegger'in sanat yapıtına dair söylemleri konuya daha derin bir ışık tutabilir. Heidegger'e (2004, 116) göre "sanat yapıtı yapılan bir şeydir elbet, ama o, salt şeyin kendisinden başka bir şey anlatır, *allogoreuei*." Yapıtı bir simge olarak gören bu görüş belki de en çok duvar resmi ve yapı ile kurduğu ilişkide kendini gösterir. Mekanla birlikte var olan sanat yapıtı, o mekanda bir şey söyleyen, oraya bir anlam katan ve orada bir anlam kazanan durumu vardır. Belki de, yeri değıştiğinde bu katkı üzerinden kazandığı anlamın sarsılmaya başladığı söylenebilir. Tam bu noktada, eser farklı bir kimlikle yeniden üretilme/yeniden varoluş sürecine girer. Heidegger'e (2004, 138) göre, sanat yapıtını özgün yerinden çıkarıp başka bir yere taşımak, her ne kadar iyi korunursa korunsun, söz konusu yapıtın dünyasını yıkıp yok eder. Hatta bir adım ötesinde bu durumda yapıtın nesne-varlığı korunurken yapıt-varlığına artık ulaşamaz (Heidegger, 2004, 139).

Bu durumun somut bir örneğini heykeltıraş Serra'nın bir açıklamasında da görmek mümkündür. Bir kamusal alanda tasarladığı, alanı ikiye bölen büyük boyutlu heykeline ilişkin olarak, eserin kaldırılması gündeme geldiğinde Serra'nın, "eserinin mekana özel olduğunu ve yeri değıştirildiği takdirde hiçbir anlamının kalmayacağını" belirttiği aktarılır (Shiner, 2004, 442). Mimarlık ve plastik sanatların sentezi konusunda

aktif çalışmaları olan Le Corbusier'ye (2014a, 25) göre de "mimarlık, heykel ve resim, tabiatları gereği, mekana bağımlıdır; ..., bütün ortam, insan iradesinin işareti olan bir sanat eserinin bulunduğu bu mekana ağırlığını koyar, ona kendi derinliklerini ya da çıkıntılarını, kendi katı ya da yumuşak yoğunluklarını, şiddetini ya da uysallığını kabul ettirir." Mekan eseri algılamada ona boyut kazandırmada nasıl etki ediyorsa, eserin de mekanı dönüştürdüğü ve ona farklı bir derinlik kazandırdığı aktarılmaktadır.

Bu karşılıklı ilişkinin çözünmesiyle birlikte, eser sunduğu anlatımından ve anlamından da uzaklaşmaya başlamaktadır. Mahyar Arefi (1999, 183) anlam kaybının, [*loss of meaning*] kişilerin yere bağlılık algısının zaman içinde nasıl dönüştüğünü yansıttığı savunur. Dolayısıyla, kullanıcılar için yere bağlılık oluşturma potansiyeli taşıyan *in situ* eserin, sahip olduğu bu potansiyelden sıyrılınca da anlam kaybına uğrayacağı varsayılabilir.

Öte yandan bir eserin mekandaki varlığı, içinde bulunduğu yapının/mekanın fiziksel özellikleriyle bazen örtük bazen ise apaçık bir bağdaşım biçimi de sunar. Eserin belirli bir mekan için yapılmış olması, onun oranına, ölçüsüne uyum sağlaması ve onun kodlarını referans almış olması dahi o mekan ile var olduğunu ve günün sonunda o "yer"i imlediğini gösterebilir. Bir mimari eleman gibi davranan Türk mozaïği özelinde, eser bu denli mekânlaşmış ise, mekânın yok oluşu halinde, mimari öge salt bir estetik üründen öteye gidemez olur. Bu durumda şöyle bir sav öne sürülebilir: mekân için üretilen sanat eserini diğer sanat yapıtlarından ayıran temel nokta, eserin o denli özerk olmayışıdır.

Seramik sanatçısı Beril Anılanmert, mekânla bütünleşen çalışmaların sanatçı açısından tam anlamıyla bir özgürlüğü çağırıştırmadığını çünkü mimari projenin yok sayılmayacağını belirterek, yaratım sürecini mekânsal parametrelere ilişkin olarak tanımlar. Bu parametreler mekândaki rengi, ışık kaynağını, dolaşım hattını, hacmin boyutlarını ve algılama mesafesini içermektedir.⁸

8 Beril, Anılanmert, Görüşme tarihi: 22.05.2013, İstanbul.

Sanat eseri ve mekan ilişkisini ele alan diğer bir filozof Lefebvre ilk etapta bakanın ressamın istediği etkiye kapıldığından söz etmektedir. Ancak bu sadece bir tuval resmi ise bakan kişi onu sınırlayan çerçevenin farkındadır ve onu nesne olarak görür. Bu anlamda “resim mekanı içinde algıladığı şeyden bu mekandan kavradığı şeye geçiş yapar” (Lefebvre, 2016, 137). Lefebvre (2016, 137) bunların hep sanatçı tarafından kasıtlı oluşturulan etkiler olduğunu belirtmektedir. Buradaki mozaik eser ise bir kaynağa [origin] sahiptir. Bir mekanda belirli bir yer için tasarlanmıştır. Bu noktada şu soru gündeme gelebilir: yeni koşullar eserin yapıt-varlığını tehlikeye atar mı? Aslında burada Lefebvre’nin sözünü ettiği çerçeve, Türk mozaigi için mekânın kendisidir. Mekânla bütünleşik olduğu için sınırları diğer mekânsal öğelerle çizilir; yolculuğunun başlangıç noktasını oluşturan da yine bu öğelerdir. Ne var ki, eserin yeri değiştiğinde ise ressamın vermek istediği etki, yani bakılan mekândan kavranan şey sarsılmış olur. Bilinçli oluşan çerçeve (ki burada mekandır) ortadan kalktığında, eseri sınırsız/tanımsız bir yeniden üretim sürecine sokar ve bu da sanat eserinin kriz durumunu açıklar.

Nasıl ki bir sanat eseri yapıda konumlanırken bu şekilde mekânsal referansları dikkate alıyorsa, oluşumunda etken olan bu bileşenler aslında günün sonunda onu oraya bağlayan o yere ait kılan öğeler haline gelmektedir. Onlardan yoksun olmasının da eserin aurasında bir çözülmeye yol açacağı savunulabilir. Benjamin sanat eserlerinin kopyalanmasının eserde var olan auraya zarar verdiğinden söz eder. Bunu yer değiştiren bir eser için de düşünmek mümkündür. Çünkü belli bir yere özel eserin beş duyu ile algılanan özellikleri değişime uğramaktadır.

Benjamin (2008, 96) eserin kopyalanması ile maddi varlığın üzerine temellenen tarihsel tanıklığının sarsıldığını ve bu nedenle asıl sarsılanın nesnenin otoritesi olduğundan söz eder. Bunun yanı sıra kopyalama ile birlikte nesneye yığınsal bir varoluş getirdiğini vurgular (Benjamin, 2008, 96). Buradaki mozaik eserde ise gelenek alanından ayrı-

ma söz konusu değildir ve eser hala biricikliğini korumaktadır. Ancak bağlamından kopması mekânsal varoluş/mekânsallığı ve mimarlıkla kurduğu diyalogu sarsmaktadır. Daha en başından mimarlıkla kurduğu ilişki ile var olduğu ve yolculuğunun başlangıç noktası olduğu düşünülürse bu durum onun sadece maddeselliğine ilişkin değil aynı zamanda tarihselliğine ilişkin bir katmanın da varlığından söz edilmesine neden olur. Bu durumda bu katmanın kaybolduğu varsayılabilir.

Mekânsal varoluşa dair karşıt bir savı, ya da diğer bir deyişle, eserler portatif olabilir mi sorgusunu, Le Corbusier’in “mural nomad” düşüncesinde bulmak mümkündür. Aslında burada Le Corbusier gezici olmayı baştan vadeden bir formül sunmaktadır. Ancak bu düşüncüyü 1956’da Şandigar Yarğıtay binasındaki Aubusson duvar kilimini tasarlama öyküsü üzerinden örneklemesi, konuyu sadece duvar kilimi özelindeki işlerle sınırlandırması bakımından dikkat çekicidir (Le Corbusier, 2014b, 284).

Mekânsal varoluşun bir diğer ayağı olan -mekân kavramı içerisinde de vurgulanan -mekânsal kavrayış bağlamından konuya yaklaştığımızda ise, Read’in bireysel ve toplumsal olan arasındaki gerilimli ilişkinin ürünü olarak açıkladığı sanat kavramına bakmak önemli olmaktadır. Read, bireysel bir süreç olan ve toplum tarafından kavranışının ardından daha karmaşık ve toplumsal bir alanı doğuran sanat eserinin üretimine vurgu yapmaktadır. Ancak öte yandan sanat eserinin aslında her koşulda bir bireyin yaratımı olduğunu da belirtmektedir (Read, 1967, 17). Sonuçta sanatın içinde barındırdığının altını çizdiği iki karşıt kutbu, bireysel ve evrensel karakteri, Read (1967, 18) şöyle özetlemektedir: “Burada insan varlığının en temel ikilemelerinden biri yatmaktadır: Sanat, uyumun kişisel ve toplumsal süreçlerinin karmaşık bir etkileşiminde gelişen bir modelidir.” Read’in daha sofistike olarak tanımladığı sanatın alımlanma biçimi onun varoluşuna katkı koyan, sanatçının elinden çıktıktan sonra onu dönüştüren bir olgudur. Buna dayanarak eserin alımlanması ve kavranışı değiştiğinde farklı karakterler edinerek

dönüşmeye ve yeniden üretilmeye devam ettiği savunulabilir.

Yapı ile olan etkileşimli ilişkiye yeniden dönecek olursak, özellikle yapıyla bütünleşik büyük boyutlu eserlerin doğaları gereği sahip oldukları anıtsal etkiyi yapılara da ilettikleri ifade edilmektedir. Sanat tarihçisi Romy Golan (2002, 196), bu tür eserlerin, kompozisyon dili soyut veya figüratif, yaklaşımı modern veya antik dönemi çağrıştırır olsa da, mimarlığın sabitliğini ve anıtsallığını ortaya koyan bir 'duvar resmi etkisini' aktardıklarını öne sürmektedir. NATO yapısında da mozaik eserle birlikte sanatın sabitlendiği bir yer oluşturulduğu için eser, böyle bir amaca da hizmet etmeye başlamaktadır. Yapının durağanlığına ve anıtsallığına katkı koyarak hep kalıcı olacağı izlenimini destekler hale gelir. Bu, binada kurumun değerlerini sembolize eden, vermek istediği mesaj ve yaratmak istediği algı açısından uygun düşen söylemsel bir tarafı da işaret eder. Öte yandan Türk mozağının biçimsel dili ve Mavi Anadolu düşüncesini yansıtan içeriği yeniden anımsanacak olunursa, NATO yetkililerinin ısrarla yerel motifleri eserlerinde barındıran Bedri Rahmi'nin bir işini talep etmeleri, durumun sadece estetik bir tercih mi yoksa söz konusu "söylem" içinde Türkiye'nin kendi kimliğini ifade etme biçimine yapılan bir müdahale var mı sorusunu da zihinlerde oluşturur.

Yukarıda sözü edilen, mekan için üretilen sanat eseri ile diğer eserlerin özerklik bağlamında ayrışıyor olduğu savının benzerini ve hatta belki daha açık bir sınıflandırmasını Benjamin'in ifadelerinde okumak mümkündür. Benjamin (2008, 100) sanat eserlerinin alımlanışı bakımından iki farklı vurgunun varlığından söz eder: aurayla nitelenme durumu (*tapınç değerine dayanan sanat*) ve sergilenebilirlik durumu (*sergilenme değerine dayanan sanat*). Bu sınıflandırma baz almırsa, bir yere sabitlenen, yüzeyine gömülü olan Türk mozaği de başlangıçta aurayla nitelenen sanat sınıfına dahil olmaktadır.

Bu savı destekler biçimde, Bedri Rahmi de sanat ve mimarlık arasındaki iki taraflı etkiye de değinirken bir galeriye yerleşti-

rilen ile bir yapı için özel olarak tasarlanan resmi birbirinden ayırır. Buradaki ayırım, iş birliğindeki karşılıklı etki üzerinden varlık bulur. Bedri Rahmi'ye (1943, 3) göre yapıya dahil edilen sanat eseri mimarlık bağlamında fark yaratmasının ötesinde, eser iş birliği aracılığıyla tamamen ışık ve yapı ile çevrelenebilir. Bu çevreneme, eserin sınırlarına ve algılanışına etki etmekte ve eseri "aurayla nitelenen sanat" konumuna sokmaktadır. Ancak yeri değiştiğinde aslında eser yeniden üretilir ve bu ayrıma göre sergilenme değeri üzerinden nitelenen bir sanata dönüşür.

Yine Benjamin'den yola çıkarak mozağın ilk kullanım değerine sahip olduğu mekan içinde temellendiği kabul edilirse, bu durumda yeni yer'inde daha muğlak bir noktadaki varoluşuna tanık olunur. Bu da aslında nesnenin yeniden üretildiği düşüncesini desteklemektedir. Nesnenin alımlanma biçimi ve tüm mekânsal parametreleri değişmiştir. NATO kompleksine giriş bölümünde bahçede gelenleri karşılar şekilde konumlanır. Yeni yeri, farklı iki alanı birbirine bağlayan ve ayıran, muğlak ve nötrleştirici bir mekanı temsil eden bir bölge olarak tanımlanan bir eşik noktasıdır. (Van Gennep 1909/1981, Rosseli, 2006, 54'den). Heidegger'in yer tanımı ve deneyim ile ilişkisi yeniden hatırlandığında, eser açısından, eserin bir etkinliğe dahil olamaması gelip geçici bir konuma yerleşmesi aslında onu yok-yer'in içine atmaktadır. Eserin mekanıyla kurduğu ilişki zayıflamakta ve belirsizleşmektedir. Eser etkileşime daha az açık hale gelmekte ve olası deneyimlere dahil olma potansiyeli azalmaktadır.

Burada kullanıcıların yer duygusu oluşturabileceği bir durumundan uzak, mekanla bütünleşip onun bir bileşeni olmaksızın peyzajda tek başına yükselmektedir. Komplekse gelen ziyaretçilerin yürürken belki bir bakışla fark edebileceği bir konumdadır. Benjamin, sanat eserini iki farklı biçimde alımlanmasından söz eder. "Dokunsal ve optik olarak" yaptığı ayırmada optik alımlamayı "geçici bir fark ediş biçiminde gerçekleştirdiğini" belirtir (Benjamin, 2008, 119). Burada da sanat eseri optik alımlama derecesinde geçici bir fark

ediş noktasındadır. Daha önce sözü edilen, kullanıcıların eserle kuracağı ilişki ve onun varlığı ile oluşabilecek yer duygusu yaratma durumu da bu doğrultuda salt “tesadüfi yabancılık” seviyesindedir.

Bir yandan merkezin hiyerarşik düzeni düşünüldüğünde eski yerine göre daha kamusal bir noktaya konumlandığı düşünülebilir. Ancak özellikle yer duygusu özelinde düşünüldüğünde, eser daha muğlak bir noktada ve belki de böyle mekansal nitelikte bir eser için, eserin bağlamsal durumu açısından, yok-yer’in içine konumlanmaktadır. Auge’ye (1995, 77-78) göre “bir yer ilişkisel, tarihsel ve kimlikle ilgili olarak tanımlanabiliyorsa, o zaman ilişkisel veya tarihsel olarak tanımlanamayan ya da kimlikle ilgili olmayan bir mekan yok-yer olacaktır.” Auge’nin (1999, 94) antropolojik yerler tanımının tam tersi aslında yok-yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu “yok-yer mekanı” ilişki kurmaz ve aksine “tek başıma olma” [*solitude*] durumunu karşımıza çıkarır (Auge, 1999, 103). Eser açısından baktığımızda, yeni konumunda etrafıyla durağan ve dengeli bir ilişki kurması olanaksız, alanda yalnız başına yükselen bir noktadadır. Belki de tam bu noktada, sanat eseri bağlamında bir “yok-yer”den söz etmek olasıdır. Çünkü aynı zamanda eser, yapıt-varlığından uzaklaşarak sadece eser-varlığı ile muğlak bir yerde durmaktadır. Özgün mekanı ile kurduğu ilişkiler bütünü okunamaz hale gelir.

Sonuç

Farklı bir kültürün yerel kodlarının evrensel bir dille inşa edilen bir yapıya sanat eseri aracılığıyla dahil edilmesi kuşkusuz yapıya yeni bir katmanın ve anlamın eklendiğini göstermektedir. Sanat açısından baktığımızda ise, belirli bir mekana bağlı üretilen sanatın da temsil alanından deneyim alanına geçer nitelikte olması, sonraki yerinde nasıl bir deneyimin içinde dahil olduğunun sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. İncelenen örnekte eserin bağlamsal durumu açısından, yeri değiştiğinde yok-yer’in içine konumlandığı ve eserin nesne-varlığı korunurken yapıt-varlığının sarsıldığı düşüncelerini doğurmaktadır. Bu nedenle, tematik açıdan da uyumlu olduğu

yapıdan farklı bir yere taşınan eserin temellendiği yerden kopuşu onu yeniden üretildiği bir noktaya getirmektedir.

Bu doğrultuda bir sergileme sanatına dönüşen eserin toplumsal ölçekteki alınma biçimleri de dönüşmektedir. Türk mozaigi de rastlantısal bir biçimde gelip geçenlerin fark edebileceği bir konuma yerleşmiş ve kullanıcılarla kurulabileceği bağ zayıflamıştır. İnsanların mekan duygusunu pekiştirme potansiyeli olan bir eserden bambaşka bir seviyeye geçmiştir. Mekanıyla birlikte tanımlanan eser, insanların mekan duygusunu destekleyen bir konumdaysa yaşamın içine daha çok nüfuz edebilir veya bu örnekte gelinen noktada tersini söylemek de mümkündür. Bunu desteklemek adına Bedri Rahmi’nin bir ifadesini hatırlamak önemlidir. Bedri Rahmi mimarlığın, resme “en iyi ışık, en uzun ömür ve en büyük seyirci kalabalığını” veren şey olduğunu belirtmiştir. Daha da kesin bir ifade ile, Bedri Rahmi’ye (1952, 3) göre mimarlığın yardımı olmaz ise resim sanatı göçebe bir yaşam sürecektir. Ve yine bu düşünceye bir göndermeyle şu soruyu sorarak yazıyı bitirmek belki de uygun olacaktır: Sanatı göçebelikten kurtarmak gerçekten mümkün müdür?●

Kaynakça

- Anonim. (tarih belirtilmemiş). *On the move, NATO's homes*. Brüksel: NATO.
- Anonim. (1957). La Turquie. *Objectif 58: Bulletin officiel de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles* 1958, 32.
- Anonim. (1960a). NATO'nun Paris'de inşa edilen yeni merkez binası. *Arkitekt*, 299, 68-75.
- Anonim. (1960b, 23 Nisan). Turkish mosaic. *Daily Telegraph*, NATO Arşivleri, Brüksel.
- Anonim. (1967, 21 Ağustos). Danger, mosaic overhead. *Daily Telegraph*, NATO Arşivleri, Brüksel.
- Anonim. (2016). *NATO's art heritage: the National gifts for the first new NATO HQ. Exhibition Book*. Brüksel: NATO.
- Arefi, M. (1999). Non-place and placelessness as narratives of loss: Rethinking the notion of place. *Journal of Urban Design*, 4 (2), 179-193.
- Auge, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Londra: Verso.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat üzerine yazılar*. İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2008). Teknik olarak kopyalanabildiği çağda sanat yapıtı". A. Artun. (Der.). *Sanat siyaset: Kültür çağından sanat ve kültürel politika* (ss. 91-130). İstanbul: İletişim.
- Bilsel, C. S. M. (2007). 'Our Anatolia': Organicism and the making of humanist culture in Turkey. *Muqarnas, Harvard University Journal of Islamic Architecture*, 24.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge*. (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ersoy, A. (2008). *Turkish plastic arts*. Ankara: Ministry of Culture and Tourism.
- Eyüboğlu, B. R. (1943, 1. Teşrin). *Yapı ve Resim. Ülkü*, 49, 1-3.
- Eyüboğlu, B. R. (1952, 13 Mart). Mozaik Hakkında. *Cumhuriyet*, 3.
- Germaner, S. (2008). Modernization of Turkish Art 1950-1990/ Türk sanatının modernleşme süreci 1950-1990. F. Erdemci, S. Germaner & O. Koçak. (Der.). *Modern ve Ötesi: 1950-2000/Modern and Beyond: 1950-2000* (ss. 1-31). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Giedion, S. (1951). *A Decade of new architecture*. Zurich: Girsberger.
- Giray, K. (1998). Turkish plastic arts turkish painting and sculpture through 75 years of the Republic. I. Çiftçioğlu & T. Kantürk (Der.). *Türk plastik sanatları/Turkish plastic arts* (ss. 101-122). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Golan, R. (2002). From monument to muralnomad: the Mural in modern European architecture. K. Koehler (Der.). *The Built surface volume 2* (ss. 186-208). Aldershot, Hants; Burlington: Ashgate.
- Hall, S. (1993). The local and the global. A. King. (Der.). *Culture, globalization and the world system*. Londra: Macmillan.
- Heidegger, M. (2004). Sanat yapıtının kökeni. M. Yılmaz (Der.). (N.Özüaydın, Çev.). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Le Blévenec, F. (2007, Yaz). History, the Big Move. *NATO Review*. 15 Eylül 2013 tarihinde, <http://www.nato.int/docu/review/2007/issue2/english/history.html> adresinden erişildi
- Le Corbusier. (2014a). *Modular*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Le Corbusier. (2014b). *Modular 2*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- NATO Arşivleri. (1954, 9 Ağustos). Committee on NATO Permanent Headquarters, Draft Contract with the Architect. (Belge no: Ac-075-D_04)
- NATO Arşivleri. (1956, 20 Eylül). NATO Paris Binası uygulama projesi. (Belge no: Ac-075-D_35.)
- NATO. (2016) The NATO Archives revisits the Alliance's international arts heritage. 27 Ağustos 2020 tarihinde, https://www.nato.int/cps/en/natohq/news_134258.htm?selectedLocale=en adresinden erişildi.
- Norberg-Schulz, C. (2013). The Phenomenon of place. M. Larice, E. Macdonald (Der.). *The Urban design reader* (ss. 272-284). New York: Routledge.
- Ockman, J. (2000). *Architecture culture 1943-1968*. New York: Colombia Books of Architecture/Rizzoli.
- Pearson, C. E. M. (2010). *Designing UNESCO*. Farnham: Ashgate.
- Pillai, J. (2010). *Bedri Rahmi: the Lost mosaic wall*. Nicosia: Sidestreets.
- Read, H. (1967). *Art and alienation: the Role of the artist in society*. New York: Horizon Press.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. London: Pion Limited.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. M. Featherstone, S.Lash & R.Robertson. (Der.). *Global modernities* (ss. 25-44). London: Sage.
- Rosselin, C. (2006). The ins and outs of the hall: A Parisian example. I. Cieraad. (Der.). *At Home: Anthropology of domestic space (space, place and society)* (ss. 53-59). New York: Syracuse University Press.
- Sandin, G. (2003). Dealing with Non-place in Exploitation, Belonging and Drifting. *Nordisk Arkitekturforskning*, 2, 67-85.
- Sharr, A. (2010). *Mimarlar için Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi*. (İ.Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş türk sanatında temel yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage*. Paris: Editions Picard. (Orijinal eserin yayın tarihi 1909).
- Yasa Yaman, Z. (2011). 'Siyasi/Estetik Gösterge' Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. *METU JFA*, 28, 69-98.