

NESNELERİN ALTERNATİF HALLERİ: DÜŞSEL EVE DOğRU BİR YOLCULUK

Gizem Öztürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Mimarlık Bölümü,
gizemozturk@ticaret.edu.tr

Müzeciliğin temelini oluşturan, sergileme ve gösterme arzusu ile biriktirilen, yığılan ve bir araya getirilen nesnelerin oluşturdukları kişisel evrenler olan merak kabineleri, tasarımcısının önderliğinde bir araya gelme biçimleri, eşleşmeleri, yan yana konumlanmaları vb. kararlarla detaylı düşünölerek tasarlanırlar. Evler, sadece barınma ihtiyacını karşılayan fiziksel mekânlar olmayıp sahip oldukları anılarla, hatıralarla, duygularla ve yaşanmışlıklarla merak kabinelerinin en güzel örnekleri olarak yorumlanabilir. Bir evin iç mekânları (salon, çalışma odası vs.) içerdii tefriş elemanları (dolap, kitaplık, büfe, vitrin vs.) ile, tefriş elemanları da sahip olduğu nesnelerin bir araya gelme biçimleri ile ölçekler arası merak kabinelerini oluştururlar. Salonların ve müzelerin tasarım anlayışındaki sergileme ve gösterme dürtüsünün benzerlik göstermesi ile salonların, müzeciliğin temelini oluşturan merak kabinelerine en fazla rastlanıldığı iç mekânlar olmasını doğrular. ‘‘Müze-salon’’ kavramı üzerinden konuyu tartışmaya açan araştırmacı, ‘‘düşsel ev’’ yaklaşımı ile farklı bir bakış açısı getirir. Araştırmacı, otoetnografi yöntemi ile Bursa’daki yeni evlerinin salon mekânında tespit ettiği yedi adet merak kabinesini inceleyerek evlerin nasıl merak kabineleri olduğunu ‘‘ev-müze-düşsel ev’’ üçlemesi üzerinden araştırır. Araştırmacı gözlem yaparak Malraux’un (2020) düşsel müzesi aracılığıyla temsiller üretmiş ve nesnelerin bir araya gelme durumlarını özömlenmiştir. Böylece bildiriye okuyan herkesin erişimine açılan evin duvarları ortadan kalkarak düşsel bir eve dönüşmüştür. Mekân artık herkese aittir, herkes evi gezip görebilir, nesneleri inceleyebilir, koleksiyonları kendince tekrar yorumlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Merak kabineleri; düşsel müze; düşsel ev; müze-salon; otoetnografi

GİRİŞ

Ev ve müze kavramlarını birbirine yaklaştıran, onları ortak paydada yeniden değerlendirmesine yardımcı olan “merak kabineleri” çalışmanın çıkış noktasını oluşturur ve kavram en sade bir şekilde “merak” ve “kabin” kelimelerinin bir araya gelmesi ile oluşur. Merak, içinde duygu, anı ve hatıra barındıran kavramsal boyuta çağrışım yaparken; kabin, fiziksel olarak bir aradalıkların bulunduğu mekânsallıklar şeklinde okunabilir. Müzeciliğin kökenini oluşturan merak unsurlarının sergileme mekânları olan merak kabineleri ev gibi mahremiyeti, özelliği ve içselliği içinde barındıran kavrama alternatif bir bakış sunar. Salonların merak kabineleri başlığı altında incelenmesi ve temsillerle kamunun erişimine açılması düşsel eve doğru bir yolculuk başlatır.

ÇALIŞMANIN METODOLOJİSİ

Çalışmanın metodolojisini nitel bir araştırma yöntemi olan etnografi araştırmasının bir türü “otoetnografi” oluşturur. 1975 yılında ilk kez Heider tarafından ortaya atılan otoetnografi terimi, Ellis vd.’ye göre (2011) uzun bir süre “otobiyografik uygulamalar” anlamında kullanılmıştır. Otobiyografik deneyimleri sosyal çevreye bağlayan bir araştırma yöntemi olan ve kişisel anlatılardan beslenen otoetnografi (Güçlü, 2019), otobiyografi ve etnografya araştırmalarını birleştirerek, kişinin kendi grubuna yönelik etnografik çalışmasına, gözlem yapmasına ve etnografik göndermelerde bulunmasını sağlar (Çelik, 2013). Ellis vd. (2011) ise, kişilerin hayatlarını etkileyen önemli momentler olduğunu belirterek bu anları epifaniler olarak tanımlar ve otoetnografinin epifaniler üzerine yoğunlaşarak yaşanan değişimleri çözümler.

Bildiride araştırmacı, pandemi döneminde ailesinin İstanbul’daki evlerinde yaşadıkları mekânsal sıkıntılarından dolayı, Bursa’daki daha geniş olan ikincil konutlarına 2020 yılının ağustos ayında taşınmasıyla yaşadıkları değişime odaklanır. Mekânsal olarak yaşanan büyümeler evin tefriş elemanlarının yerleşme biçimlerini, sergilenme hallerini de değiştirir, dönüştürür ve bir araya gelme şekilleri üzerine tekrar düşündürür. Araştırmacının kendisinin ve

ebeveyni olan annesinin tasarımcı kimlikleri, evin iç mekânlarının yerleşimleri ve tefriş elemanlarının sahip oldukları nesnelere bir araya gelme biçimlerinin oluşmasında etkili rol oynar. “Evler nasıl merak kabineleridir? Evlerle müzeler arasında nasıl bir semiyotik ilişki vardır? Düşsel müzeler müzeciliği duvarlarından kurtarıırken, bu yaklaşımla ele alınan evler nasıl sınırlarını aşır ve kamulaşarak düşsel evlere dönüşür?” araştırma sorularından hareketle, araştırmacı ailesinin yeni evinde düşsel bir yolculuğa çıkmıştır. Araştırmacının yeni bir bakış açısı olarak gördüğü “düşsel ev” kavramı ile nesnelere girdikleri alternatif halleri çözümlenmiş ve evin anlamına dair getirmiş olduğu yenilikleri “ev”, “müze”, “düşsel müze”, “düşsel ev” kavramları üzerinden tartışmaya açma amacındadır.

Araştırmacı ailesinin yeni evlerini fotoetnografik yöntemle inceleyerek, salonların müzelerdeki sergileme ve gösterme biçimleri ile kurdukları benzerlikleri merak kabineleri altında açmış ve salonda tespit ettiği 7 adet merak kabinesi üzerinden temsiller oluşturmuştur. Araştırmacı verileri gözlemler ile toplar ve çektiği fotoğraflar, ürettiği diyagramlar ve çizimler ile merak kabinelerini çözümlenerek var olan sınırların aşılmasına olanak tanıyarak evi düşsel bir eve dönüştürür.

MERAK KABİNELERİNDEN MÜZEYE

Nesneleri biriktirmeye olan ilgi, insanın toplayıcı ve muhafaza etme yönündeki eğiliminden kaynaklanır (Putnam, 2005). Kullanım ömrünü doldurmuş, az rastlanabilen, nadide parçaların, birbirine benzeyenlerin bir araya gelmesi, toplanması, yığılması ve biriktirilmesi ile oluşan koleksiyon, nesnelere gündelik hayatın dayattığı ve yerine getirmek zorunda oldukları işlevselliklerden ayırıp onları özgürleştirir. Gündelik hayat içerisinde fantazyaya kaçış olarak da değerlendirilen koleksiyonerliği Benjamin, devrimci bir tavır olarak nitelendirir (aktaran Ayyıldız, 2015). Koleksiyoncu, nesnelere ait oldukları zamanlardan, kullanımlardan ve var oluşlarından kurtararak yalnızca sahip oldukları anlamlar, izler ve tarihselliklerle biricikliğini ortaya çıkarır ve böylece nesnelere girdikleri alternatif hallerle ikincil

yaşamları başlar. Nesnelere kazanmış oldukları yeni anlamlarla yüklenmiş halleri, koleksiyon adı altında sergileme ve gösterme dürtüsünü de beraberinde getirir.

Sergileme ve gösterme dürtüsünün mekânsal karşılıkları olan müzelerin öncüsü olan, 14. ve 15. Yüzyıllarda Rönesans'la beraber yükselen merak kabineleri/nadire kabineleri (*cabinets of curiosities, kunstkammer, wunderkammer*) nesnelere aracılığıyla üretilen sınırsız alemlerdir (Artun, 2006) (Resim 1). Bütün zamanlar, mekânlar, canlı/cansız, doğal/yapay her şey bu koleksiyonun çekim noktalarıdır. Merak kabinelerinin koleksiyonlarının tabiat ürünlerinden, sanat ürünlerinden ve yapay nesnelere, zamanı ve mekânı kaydetmeye yarayan aletlerden, uzak toprakları hatırlatan parçalardan, sesli heykellerden, doğanın her türlü ucube veya garabetini canlandıranlardan ve son olarak kitaplardan oluşan alt kategorileri vardır (Artun, 2006). Merak kabineleri, herhangi bir sınırı olmayan, kişisel, tikel düşsel alemlerin birikildiği evrenlerdir (Bal, 2012) (Resim 1).



Resim 1. a. Kopenhag Ole Worm Müzesi (kaynak: Artun, 2006, s.38-39), b. Ulyse Aldrovandi'nin kabinesi c. Ferrante Imperto'nun nadire kabinesi (kaynak: Putnam, 2005, s.11)

Dışarıdan bakıldığı ilk anda oldukça karmaşık gibi görünen merak kabineleri, tasarımcıları için anlam ve gizem yüklüdür. Biriktirdiği nesnelere toplanmasından bir araya gelme biçimlerine kadar detaylı düşünen tasarımcılar, nesnelere ikincil anlamlarını yükleyen kişilerdir. Kendi hayal ettikleri dünyalarını o kabineler içine tasarlarlar. Bal'a göre (2012), merak kabineleri gerçek ile yalan, ölüm ile yaşam, zihin ile ruh arasında yaşanan çatışmalar üzerine kurulu olup, yaşanan dünyayı "yuva" yapan "düşsel evler"dir. Temelinde bütün tasarlanan veya hayal edilen evrenin

tek bir kutuda, dolapta, odada harikalar aracılığıyla toplanma arzusu yatar. Merak kabineleri ilk ortaya çıktığı dönemlerde bir mekân olarak yorumlanırken (Resim 1), ilerleyen zamanlarda farklı ölçeklerde merak kabineleri ortaya çıkmaya başlar (Resim 2). Örneğin Schwitters, Merzbau'daki evini mekânsal deneyleri için araç olarak kullanmış, daha sonra ev onun sanat pratiğinin mikrokosmozunu haline gelmiştir. Cornell ise, kullanılmış eşyalardan ve küçük bulunmuş nesnelere bir kutu içerisinde yarattığı assemblajlarda kişisel mikrokosmozlarını yaratır. Warhol ise, zaman kapsülleri yaratmaya başlar ve bu amaçla akla gelen her nesneyi (dergiler davetiyeler, fotoğraflar, mektuplar, giysiler vb.) takıntılı bir şekilde biriktirir, onları kendi geçmişini muhafaza eden bir depo olarak görür. Duchamp'un el yapımı bavulu örneğinde ise, sanatçı bir retrospektif düzenlemek isteyerek bavul içerisine sığacak şekilde baskıların, fotoğrafların, maketlerin minyatür hallerini yerleştirir, bu durum sürekli yeniden düzenlenme ihtimali veren seyyar bir müzeyi çağırır. Filliou, "Dondurulmuş Sergi" adı altında mukavvadan bir şapkanın içerisine yerleştirdiği küçük ölçekli retrospektifleri Paris sokaklarında dolaşarak karşılaştığı insanlara gösterir ve durağan müzelere karşı çıkarak şapka içerisine hareket eden bir müze yaratmıştır. Distel ise, "Çekmece Müzesi" adlı işinde toplam yirmi çekmece ve beş yüz bölmesi olan bir kabine içerisinde başlı başına bir modern sanat müzesi tasarlamak için çeşitli sanatçıları davet eder (Putnam, 2005) (Resim 2).

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere saraylardan galerilere, odalardan dolaplara, kutulardan valizlere, çekmecelerden şapkalara kadar farklı ölçeklerde merak kabineleri üretilebilir. Merak kabinesinde önemli olan tasarımcının kendisinin düşsel yolculuğunda nesnelere bir araya nasıl getirdiği ve onları nasıl anlamlandırdığıdır.



Resim 2. a. Schwitters 'ın Merzbau'daki evini, b. Cornell'in asemblajı, c. Warhol'un dolabı, d. Duchamp'ın valizi, e. Çekmece Müzesi, f. Dondurulmuş Sergi (kaynak: Putnam, 2005, sırasıyla s.14, 15, 30, 29, 36, 33).

DÜŞSEL MÜZE KAVRAMI

Fotoğrafın icadı ile kültür ve sanat dünyası derinden etkilenmiştir. Baudelaire, sanatın öldürücü düşmanı olarak fotoğrafı görür, Turner ve Delaroche gibi ressamalara gelince onlar için fotoğraf, sanatın sonu, sanatın ölümü demektir (aktaran Artun, 2017). Sanatın doğaya ve gerçekliğe olan galibiyetine kıran fotoğraf, dünyanın her yerindeki her türlü sanat eserini ait olduğu bağlamdan ve zamandan yalıtarak aynı malzeme, ölçü ve tekniklerle temsil edilmesini ortaya koyarak dünya sanat tarihinde devrim yaratır (Artun, 2017). Modern sanat tarihinin fotoğraf dönemindeki kurucuları olarak bilinen Aby Warburg (1866-1929) ve Alois Riegl (1858-1905), dayandıkları evrensel sanat fikirlerini fotoğrafla ortaya koyarlar. Warburg'un Bilderatlas projesi (1928-1929), fotoğrafın reproduksiyonundan faydalanarak, el yazmalarından popüler baskılara, takvimlere, oyun kağıtlarına, gazetelere kadar uzanan herhangi bir yorum ve açıklama bulunmayan dada kolajlarını anımsatan bir düşsel tasarımdır (Resim 3A). Riegl ise, formları fotoğrafa dayalı imgeler kurgusu oluşturarak göstergeler evrenine oturtmuştur (Artun, 2017).



Resim 3. a. Warburg'un Bilderatlas projesi, b. Malraux'un hayali müzesi (kaynak: Barker, 2016, s.236).

Fotoğrafın sanat ile olan ilişkisi kuşkusuz ki ortadadır, Andre Malraux 1935-1947 yılları arasında fotoğraf ve müze ilişkisi üzerine düşünerek “hayali müze/düşsel müze” kitabını çıkarır. Malraux (2020) kitabında sadece fotoğraflardan oluşan duvarları olmayan bir müze tasarlar, bu müzenin erişilebilirliği ve görünürlüğü ile sanat tarihi ve sanat deneyimi üzerinde yaratacağı etkilerini tartışmaya açar. Barker'e göre (2006) Malraux, 19.yy. müze deneyimine yerleşmiş olan klasik beğeni anlayışını fotoğraflarla oluşturmuş olduğu düşsel müzesiyle yıkar. Fotoğraf, eserleri bağlamdan ve zamandan kopardığı gibi onların doku, renk, boyut vb. maddi niteliklerinden de kopararak özgürleştirir ve eserleri birbirleriyle türdeş duruma indirger (Resim 3B). Benjamin (2002) bu durumu sert bir şekilde eleştirerek fotoğrafın, eserlerin biricikliğini ve tekliliğini oluşturan orijinalliğini bozduğunu, dolayısıyla eserlerin aurasının yok olmaya başladığını söyler. Eserler müzelere girmeden önce sahip oldukları temsillerini ve manevi durumlarını kaybederek yeni entelektüel bir mahiyet kazanır. Sanat eserlerinin sanat eserleri olmaktan başka bir işlevi olmadığı yerlerde yalnızca entelektüel anlamda mukayese edilebilir, bu nedenle fotoğraf aracılığıyla oluşan türdeşleşme Malraux tarafından olumsuz karşılanmaz (Artun, 2017).

Müze mekânlarındaki birçok sınırlandırmalardan dolayı bu sanat mekânlarında sergilenemeyen eserlere fotoğraflar aracılığıyla erişilmesi düşsel müzenin sınırsızlığını vurgular. Artun (2017) bu durumu reproduksiyonun müzenin yanı sıra görülmemiş enginlikte, ilk kez tüm insanlığa ait olan ayrı bir deneyim sunduğunu belirtir. Amaçları entelektüel eylemi herkese

ulaştırmak olan müzeler, istenildiği zaman eserlerin gezilip görülmesine ve incelenmesine olanak vermediği için amaçlarının dışına çıkar, ancak fiziksel meknların duvarlarıyla kısıtlı olan müzeler fotoğrafın temsilleri ile buluştuğu zaman özgürleşir, izleyici kitlesi artar çünkü herkese, her an ve sürekli açıktır.

EV-MÜZE İKİLİLİĞİNDEN MÜZE-SALON KAVRAMINA BAKIŞ VE DÜŞSEL EV İLIŐKİŐİ

Fransız Devrimi'ne kadar müzeler "merak kabineleri" olarak halkın karşısına çıkamadan, sadece asilzadelerin ve saraylıların erişebileceği konumdayken, Fransız Devrimi ile beraber artık müzeler halka ait "kamusal" olarak değerlendirebilen meknlara dönüşür. Louvre Sarayı halka açılıp mzeyeye dönüşerek müzenin kamusallaşmasında önderlik eder. Müzenin kamusallaşmasının yanında evler ise, mahremiyet kelimesi ile beraber anılır. Başkalarının erişemeyeceği, dış müdahalelerden arındırılmış kişisel alanlar olarak nitelendirilen evler De Certeau'ya göre (2008) tamamen kişisel zevke göre şekillenir. Ona göre, konukların eve davet edilmediği ya da i mekânları içerisinde görmelerini istemedikleri alanlara müdahale olan bireyler davetsiz misafirlerdir. Evin 'zel' alan ve müzenin 'kamusal' alan olarak değerlendirilmesinde 'davetsiz misafir' önemli bir ayrımdır. Kamusal olanın herkese ait olması, herkesin erişimine sunulmasında misafirlerin davetsiz olma durumu söz konusu değildir.

Evlerde zel-kamusal ilişkinin birlikteliğine bakıldığında, salon mekânlarında misafirlerin ağırlanarak hane halkının erişimine kapatılması ile sadece kamuya açılan mekân olma düşüncesi, 20.yy. başlarında hkim bir anlayış olarak görülür. Salonların dışarıya açılma amacı ile sergilenme ve gösterme dürtüsü ile tasarlanılması, el değmemesi ve kilitli kapılar arkasında beklemesini Pamuk (2006) müze metaforu ile betimler. "Salon-müze" kavramı ile uzun süre Türk evlerinde hkim bir anlayış olarak devam eder ve Pamuk (2006) salonun yalnızca sergilenme gayesi ile oluşmasını yaşamdan çok ölümü temsil etmesiyle açıklar. 20. yy. ortalarında ise, salon özel günler için ayrılmış bir mekân olmaktan uzaklaşarak

gündelik kullanımlara uygun oturma alanına ve birden fazla aktivitelerin gerçekleştiği eylem alanına dönüşür (Cox, 1951). Nasir vd. 2020 yılında yaptıkları çalışmada salonun sergileme alanından çok işlevsel bir alan olarak kullanıldığını vurgulayarak salonda playstation oynamak, ders çalışmak, ütü yapmak, egzersiz yapmak vb. aktivitelerin yapıldığına değinir. Salonların sergileme yönleri evin yabancıların sınırlarına dahil eder ve özeline kırılmasına neden olarak modern bir sosyalleşme ağı sağlar. Salonların işlevsel yönleri ise yalnızca misafir ağırlama amacıyla kullanılmaması ve gündelik hayat içerisinde aktivite çeşitliliğine izin vermesi ile ortaya çıkar. Günümüzde salonların hem sergileme hem işlevsel yönlerinin iç içe geçtiği görülür.

Sergileme konusundaki benzerlikleri ile öne çıkan ev-müze ikililiğine Pelin Esmen yönetmenliğinde 2009 yılı yapımı “11’e 10 kala” filmi ile bakılabilir. Koleksiyonerliği ana fikre oturarak koleksiyoncunun nesnelere evinde biriktirip, onları gösterme arzusu izleyicileri düşsel yolculuklara çıkarır. Nesnelere evin iç mekânlarındaki birikme hallerine, bir araya gelme durumlarına ve konumlarına bakılarak mekân bölücülerine dönüşmeye başlaması ve bir araya geldiği diğer nesnelere girmiş olduğu diyalogların okunmaya çalışılması film aracılığıyla anlamlı olmaya başlar. Evin hikayesi film ile mahrem olma durumunu terk ederek herkese ulaşmaya başlar, herkesi davet eder (Resim 4). Ev Malraux’tan farklı olarak fotoğrafla değil filmle beraber düşsel bir eve dönüşür. Malraux’la beraber müzelerin sergileme ve gösterme tutkusu ile fotoğraflar aracılığıyla erişilmesindeki fiziksel sorunları ortadan kaldırarak algısal boyutta sonsuz birlikteliklere izin veren düşsel müze, müzeciliğe farklı bir bakış açısı kazandırır. Sahip oldukları sergileme ve gösterme dürtüsü ile oluşan salon-müze kavramının film, çizim, fotoğraf vb. temsil yöntemleriyle fiziksel sınırlarını aşarak algısal boyutta yabancılarla farklı birliktelikler, karşılaşmalar ve etkileşimler sunması, düşsel ev fikrine doğru bir yolculuğa çıkarır.



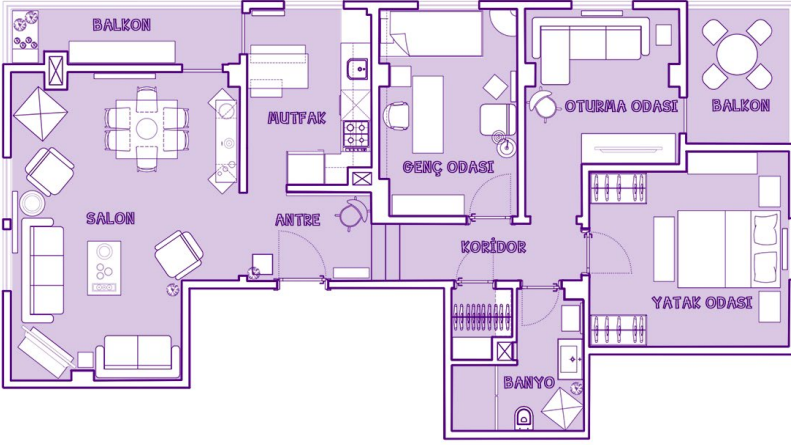
Resim 4. 11'e 10 Kala Filmi afişi ve görseli (kaynak: <https://www.novicinema.com/yazi/koleksiyon-pesinde-11e-10-kala/>)

DÜŞSEL EV YOLCULUĞU

Ev yolculuğunda, pandemi döneminde Bursa Osmangazi'ye taşınan araştırmacının kendi ailesinin yüz otuz metrekarelik evine yoğunlaştı. 1999 yılında büyük anne ve büyük baba tarafından satın alınan ve ikamet edilen bu ev, 2017-2020 yılları arasında boş kalmıştır. 2020 yılı ağustos ayından itibaren araştırmacının ebeveynleri, İstanbul'da pandemi döneminde yaşadıkları mekânsal yetersizlik sorunlarıyla karşılaşmaları ile İstanbul'daki evlerinden Bursa'ya yerleşmişlerdir. Araştırmacının kendisi ise İstanbul'dan Bursa'ya giderek sık sık ailesini ziyaret eder.

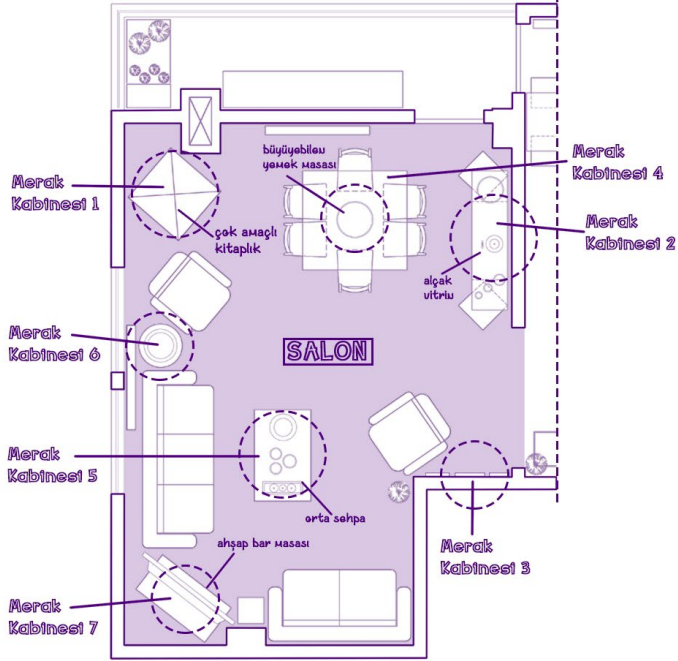
Ev içerisinde birçok anı, hatıra ve manevi duygular içeren büyük anneden, büyük babadan, büyük teyzeden 1960'lı ve 1980'li yıllardan hatıra kalmış nesnelere ya da ebeveynlerin ve araştırmacının 1990'lı ve 2000'li yıllarından itibaren saklanan ya da biriktirilen koleksiyonları barındırır. Eski evlerinde sergileme olanağı bulamayan, koliler veya kutular içerisinde depolanan nesnelere, günümüzde yeni taşındıkları evin belirli köşelerinde sergilenmeye başlamıştır. Evin iç mekân yerleşimlerinde, tefriş elemanlarının hangi öğelerle nasıl tasarlanacağına karar verilmesi aşamasında, nesnelere birliktelikleri ve yan yana eklenmeleri vb. durumlarında araştırmacının kendisinin ve ebeveyni olan annesinin tasarımcı kimlikleri etkili olur, baba geri planda kalmayı tercih eder.

Bursa Osmangazi’de yer alan evin planına bakıldığında (Resim 5) hem iç mekânları hem de iç mekânlarının sahip olduğu tefriş elemanları içerdiği öğelerle, kişisel anılar, duygular, hatıralar yüklü olmasıyla merak kabineleri örneklerini oluşturur. Örneğin, oturma odasındaki büfe 1999 yılından beri evde yer alan büyük aileye ait olan bir hatıradır ve ebeveynlerin taşınmasıyla büfe yalnızca boyanarak yenilenmiştir. Evin iç mekân düzenlemesinde söz sahibi olan tasarımcıları (anne ve araştırmacının kendisi) evdeki konumu aynen bırakmayı tercih ettiler. Büfeye, anneye ait 2000’li yıllardan beri biriktirilen çeşitli süs eşyaları ve büyük teyzeden 1980’li yıllardan hatıra kalan bakır yemek takımı koleksiyonunu yerleştirdiler. Genç odasındaki tekli koltuk ve dar dolap da büyük aileden kalan hatıralar arasındadır, koltuğun kılıfını değiştirerek ve dolabı boyayarak yenilediler. Dolapta araştırmacının kendisinin İstanbul’dan getirdiği, kullanmadığı ama aynı zamanda da birine vermeye kıyamadığı giysileri saklanır. Mutfak ve banyo araştırmacının kendisinin mimar kimliği ile yenilediği alanlardır ve iç mekân planlamasında evin eski halini korumaya özen göstermiştir. Mutfak üst dolaplarında anneye ait 2000’li yıllardan itibaren biriktirilen anneye ait elli adet tekli kahve fincanı koleksiyonu yer alır. Araştırmacı mutfak dolaplarını tasarlarken koleksiyona yer bulmak için özellikle dikkat etmiştir. Evin iç mekânlarındaki tefriş elemanlarına tasarımcılarının önderliğinde anı, hatıra ve duygu yüklü koleksiyonlarının yerleşmesi, nesnelere birikmesi ile merak kabineleri oluşur. Ancak bu noktada özellikle salon mekânına ayrı bir parantez açmak gerekir. Hane halkı dışında dışarıdan tanıdıkların ya da yabancıların kullanımına izin verilen, misafirlerin ağırlandığı bir mekân olarak salonlar, sergileme ve gösterme dürtüsünün etkisiyle kişisel duygularla, anılarla ve hatıralarla oluşan merak kabinelerinin en çok bulunduğu yerlerdir.



Resim 5. Bursa Osmangazi’de yaşayan araştırmacının ailesinin yeni ev planlarının gösterimi

Merak kabinelerinin en fazla rastlanıldığı salonda; çok amaçlı kullanılan kitaplık merak kabinesi 1’i, alçak konsol merak kabinesi 2’yi, çerçevelerden oluşan duvar elemanı merak kabinesi 3’ü, yemek masası üzerindeki çanak merak kabinesi 4’ü, orta sehpa merak kabinesi 5’i, koltuklar arasında bulunun ara sehpa merak kabinesi 6’yı ve TV sehпасı ise de merak kabinesi 7’yi oluşturur (Resim 6). Merak kabinelerinin tasarımcıları (araştırmacının kendisi ve annesi) temelde nesnelere kimden hatıra olduğuna dikkat ederek tefriş elemanlarına yerleştirdiler. Örneğin, araştırmacı ve annesi, büyük anne ve büyük babadan olan hatıraları, anneyi çok duygusallaştırdığı için salondaki çok amaçlı kitaplık içerisine yerleşirken büyük teyzeden olan 1960’lı yıllara ait bakır koleksiyonu veya ebeveynlere ait gençlik koleksiyonları set halinde tefriş elemanları üzerine yerleştirerek göz önünde sergilemeyi tercih ettiler.



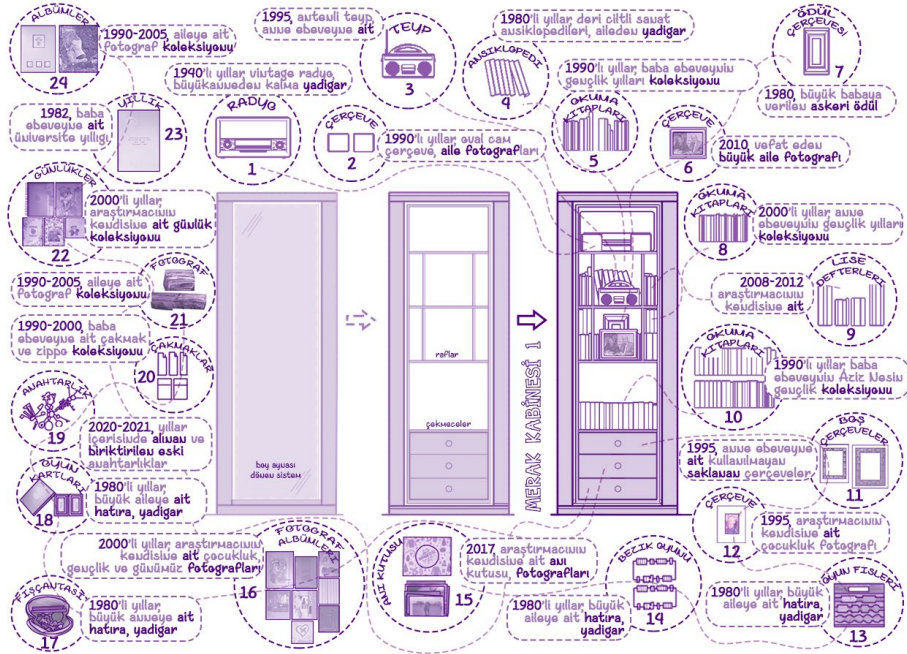
Resim 6. Salon planına yaklaşılarak merak kabinelerinin belirlenmesi ve fotoğraflanması

Merak kabinesi 1 ön yüzü ayna ile kaplı olan, arka yüzü ise dört raftan ve üç çekmecedan oluşan çok amaçlı kullanılan bir tefriş elemanıdır. Salon iç mekânında gündelik hayat içerisinde daha çok

ayna ile kaplı olan tarafı dönük bir şekilde kullanılır ve aslında gizemli olması da buradan kaynaklanır. Dönerek açılan bir sistemde kurgulanan kitaplık içerisinde öğelerin yerleşmesinde annenin rolü fazladır, araştırmacı tasarım aşamasında yer yer dahil olmuştur. Raflarında ebeveynlere ait 1995-2005 yılları arasında oluşturan okuma kitapları koleksiyonlarına yerleştiren anne, araştırmacının küçüklüğünde de bu kitapların başında saatler geçirerek ilk okuma çalışmalarını bu kitaplar aracılığıyla yaptığını hatırlatır. Büyük teyzeden yadigâr olan 1980'li yıllarda satın alınan sanat ansiklopedi koleksiyonunu araştırmacıya hediye olarak vermiş ve araştırmacı özellikle mimarlık lisans eğitiminde bu koleksiyonu sıklıkla okumuştur. Anne koleksiyonu yerleştirirken erişilmesi kolay ve en görülen rafta konumlanmasına dikkat eder. 2000'li yıllara ait aile fotoğraflarının bulunduğu fotoğraf çerçevelerini anne kırılmaması için onları en üst raflara yerleştirir. 1980 yılında büyük babaya verilen askeri ödül, aile halkını büyük babanın sürekli bıkmadan askerlik yıllarında anlattığı hikayelere götürür. Ödül biraz aşınmış olduğu için anne onu büyük baba ve büyük annenin fotoğraf çerçevesi arkasına gizler. 1940'lı yıllara ait bugün çok zor bulunan büyük babadan kalma radyoyu anne, erişim ihtiyacı duyulmadığını belirterek en üst rafta sergiler. 1995 yılında satın alınan anneye ait olan teyp, günümüzde hala ev içinde kullanılır. Araştırmacı küçüklüğünde bu teyp ile dans ederek büyüdüğünü gülerek anlatan anne için teyp duygusal çağrışımlar yapar.

Kitaplık yaklaşık altmış cm genişliğinde olması, raflardaki nesnelere arkalı ve önlü konumlanmasına izin vererek tasarlanmasına olanak tanır. Böylece aşınan, zarar gören nesnelere daha arka sıralara iten anne, anıları korumaya almaya çalışır. Kitaplıkta yer alan üç adet çekmecelerde normale göre derin olması, büyük ebatlı albümlerin girmesine olanak sağlar. Anne çekmecelere 1980'li yıllardan büyük aileden hatıra kalan oyun fişlerini, kâğıt oyunlarını ve bezik oyununu, 1995 yılından beri anne tarafından biriktirilen ama kullanılmayan boş çerçeveleri, ebeveynlere ait 1980'den günümüze kadar olan zamanda çekilen fotoğrafların albümlere sığmadığı desteleri, albümleri ve fotoğraf kutularını yerleştirir. Alt çekmecelere de 2000'li yıllarında

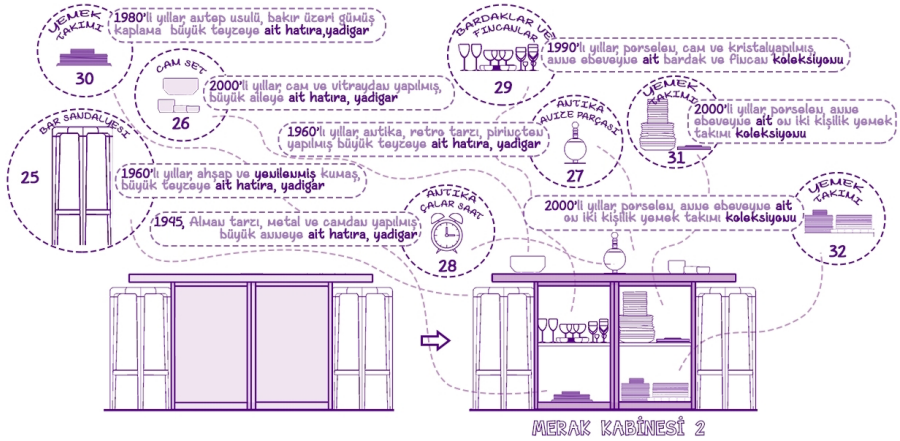
araştırmacının tutmuş olduğu günlükleri, 1990-2000 yılları arasında biriktirilen anahtarlık ve çakmak koleksiyonlarını, 1982 yılında babaya ait üniversite yıllığını yerleştirir. Anne, çekmecelerin nispeten zor açılmalarından dolayı gündelik hayat içerisinde kullanılmayan hatıraların burada yer almasını uygun görür (Resim 7).



Resim 7. Merak kabinesi 1'i oluşturan çok amaçlı kitaplığın nesnelere yerleştirilmesi

Merak kabinesi 2'yi oluşturan alçak konsol salonda vitrin görevi görerek, 4 raf ve 2 kapaktan oluşur ve öğelerin yerleştirilmesinde yalnızca annenin rolü vardır. Konsolun iki yanında bulunan bar sandalyeleri 1960'lı yıllardan büyük teyzeyle ait hatıralar olup, oturma yüzleri yenilenmiş ve salonun giriş kısmında konsolun havada kalan kollarının altına araştırmacının kendisi yerleştirmiş ve oturma elemanı fonksiyonundan çok sergileme elemanı olarak işlev görmeye başlamıştır. Konsolun üzerine 1960'lı yıllara ait Retro tarzında pirinçten yapılmış büyük teyze yadigarı antika avize

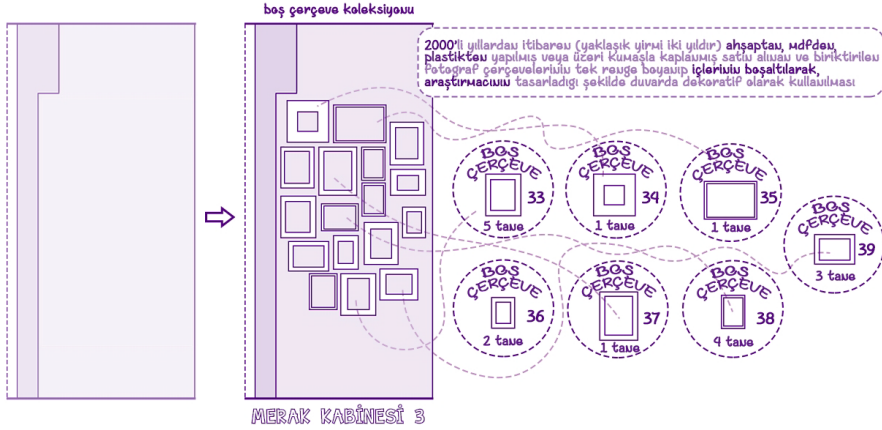
parçası, 2000’li yıllara ait büyük anne yadigarı olan dörtlü cam set ve 1945 yılından kalma büyük anneye ait küçük çalar saati yerleştirir. Avize parçasının hikayesi ilginçtir çünkü avizenin taşınma sırasında parçalanmasının ardından anne onu atmaya kıyamayarak salonunda Alman tarzı metal ve camdan yapılmış çalar saatin arkasında renk ve doku uyumunu da düşünerek dekoratif olarak sergileme kararı alır. Alçak konsolun iç rafları ise, ebeveyne ait 2000’li yıllarda alınan on iki parça yemek takımından, 1990’lı yıllarda oluşturulan bardak ve fincan koleksiyonundan ve 1980’li yıllarda oluşturulan bardak ve fincan koleksiyonundan ve 1980’li yıllarda büyük teyzeden yadigâr Antep usulü bakır tabak koleksiyonundan oluşur. Anne alçak vitrinin yemek masası ile ilişkisini düşünerek, yemek takımlarını ihtiyaç duyulduğu zaman masaya çıkarmanın kolay olması için bu koleksiyonuna burada özellikle yer verdiğini belirtir (Resim 8).



Resim 8. Merak kabinesi 2'yi oluşturan alçak konsolun nesnelерinin çözümlenerek araştırmacı için anlamlarının ve önemlerinin ifade edilmesi

Merak kabinesi 3'ü oluşturan duvar yüzeyinin tasarımı araştırmacının kendisine aittir. 2000'li yılların başından beri alınan ve biriktirilen irili ufaklı ahşap, metal ve MDF malzemelerinden oluşan on sekiz adet çerçevelerin içlerinde fotoğraflar yer alırken evde bunları sergileyecek uygun alan bulamayınca, araştırmacı hepsini tek bir renge boyayıp iç camı ve fotoğrafları da çıkartarak duvarda dekoratif bir ürüne dönüşmesini ve böylelikle

sergilenmesini olanaklı kılar. Duvara her baktığında içindeki fotoğraflarla beraber de anımsadığını belirten anne ise, çerçevelerin içlerinin boşaltılması ile eve gelen yabancılara karşı farkındalık uyandırdığını, hikayesini dinlemek için can atıklarını ve aynı zamanda merak ettiklerini belirtir (Resim 9).



Resim 9. Merak kabinesi 3'ü oluşturan duvarın üzerindeki nesnelerin çözümlenerek araştırmacı için anlamlarının ve önemlerinin ifade edilmesi

Merak kabinesi 4'ü oluşturan anne, büyüyüp küçülebilen yemek masası üzerindeki 1980'li yıllara ait büyük teyzeden kalan hatıra bakır tepsi içerisinde, kendisinin 1980'li yıllarındaki gençlik döneminden beri biriktirdiği ve sokakta oynadığı cam bilye koleksiyonu yemek masası üzerinde dekoratif bir nesne olarak sergiler. Eve küçük yaşta misafirler geldiğinde ilgilerinin bu bilyelere kayması, masaya tırmanarak bilyeleri alması ve salonda oynamaya başlaması ile annenin geçmiş duygularını canlandırdığını belirtir (Resim 10). Merak kabinesi 5'i oluşturan orta sehpanın kendisi 2000'li yıllara ait büyük aileden kalan bir hatıradır. Eve taşındıkları sırasında sehpanın boyanarak yenilenmesine karar veren anne için orta sehpa duygusal olarak yoğun bir tefriş elemanı olup, onu salonda oturma düzeninin tam merkezine yerleştirir. Sehpa üzerinde sergilenen dörtlü kristal cam küllük, vazö ve kaseler anneye ait 1997 yılında almış olduğu bir set olup, onları özellikle sehpa üzerinde konumlandırın anne sehpanın

da üzerindeki cam detayları ile bütünleşmesini ister. Anne, salondaki merkezi konumu ile sehpanın aile yadigarı olması ile kendi gençliğinde almış olduğu cam seti bir arada tasarlamasının ona iyi geldiğini ifade eder. Bu setin yanında sergilenen üçlü cam şekerlik büyük aileden kalan 2008 yılına ait hatıradır. Üçlü cam setin altında yer alan 1980'li yıllara ait bakır tepsi ise büyük teyzenin hatıra bakır koleksiyonunun bir parçasıdır (Resim 10). Merak kabinesi 6'yı oluşturan cam ara sehpa üzerindeki cam şamdan ve cam küllükler ebeveynin 1997 yılında almış olduğu orta sehpadaki setin devamıdır. Üçlü setin üzerinde durduğu bakır tepsi ve bakır kepece 1980'li yıllara ait büyük teyzenin hatıra bakır koleksiyonunun parçalarıdır. Anne özellikle bakır koleksiyonu ve cam koleksiyonunu sergileme konusunda merakı olduğunu belirtir (Resim 10).

Merak kabini 7'yi oluşturan ahşap TV sehpası tek raftan oluşan açık bir sistem olup İstanbul'dan taşınması sırasında yıpranmış ve bu yüzden boyanarak yenilenmiştir. Büyük ailenin ve büyük teyzenin 1960'lı ve 1980'li yıllarda biriktirilen cam şişe koleksiyonu, çarpıp kırılmaları engellemek için göz önünde ama erişilemeyen alan olarak nitelendirdiği TV ünitesi altında sergiler. Kristal cam kâse de şişe koleksiyonuna eşlik eden 1980'li yıllara ait büyük teyze yadigarıdır (Resim 11).

Evin içindeki kullanıcılara ait kişisel dünyalar olması, onlara özel yaşama mekânlarına dönüşmesi, tamamen öznel duygulardan, düşüncelerden anılardan ve hatıralardan beslenmesi, her evi diğer evlerden ayıran biricik kılan özellikleridir. Yaratılan içsel dünyaların bilinçli sergilenmeye başlanıldığı noktada evlerin kendisi de iç mekânları da iç mekânları içerisindeki tefriş elemanları da ayrı ayrı merak kabineleridir. Başka bir evde de rahatlıkla görülen kitaplığın, alçak konsolun, yemek masasının, orta sehpanın, ara sehpanın ve TV sehpasının araştırmacı tarafından merak kabinesi olarak kabul edilmesinde, beraber tasarlanmış olduğu nesnelere hikayelerinin hane halkı için biricik, anlamlı, duyguyu yüklü ve önemli olması gerçeği yatar.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Salonun geçmişten günümüze kadar evlerin misafirlerin ağırlandığı ve karşılandığı ana mekân olması, hane halkının, tanıdıkların ya da yabancıların erişimine açılabilmesi ile nesnelere sergilenme ve gösterilme iç güdüsünü doğurur. Müzeler ile kurduğu bu semiyotik ilişki üzerinden evlerdeki merak kabinelerinin en çok olduğu salon mekânı, üretilen temsillerle fiziksel sınırları aşarak algısal boyutta kamusallaşmaya başlar. Kişisel evrenler olan merak kabineleri içerisinde yer alan nesnelere detaylı envanterleri araştırmacı tarafından çıkartılmış ve araştırmacı için anlamlarına ve önemlerine değinilmiştir. Sahip oldukları nesnelere ile iç mekânda açık, kapalı, yarı açık tefriş elemanları olabileceği gibi yüzey elemanı olarak da görülmüştür. Tefriş elemanlarının üzerlerinde ya da içinde yer alan nesnelere aileden kalan yadigarlar olmaları ve ebeveynler, araştırmacının kendisinin biriktirmiş olduğu koleksiyonlarla donatılmış olmaları, onlara yüklenmiş olan manevi değerlerini arttırmış, nesnelere bir başka evlerde karşılaşılabileceğimiz sıradan tefriş elemanları olmasının ötesine geçerek merak kabineleri olarak değerlendirilmesini olanaklı kılmıştır. Tıpkı Warhol'un dolabında, Duchamp'ın valizinde, Distel'in çekmecelerinde, Filliou'nun şapkasında olduğu gibi eş benzeri başka herhangi bir yerde bulunabilen dolap, valiz, çekmece ya da şapka vb. nesnelere, tasarımcılarının önderliğinde beraber kurgulandıkları nesnelere birliktelikleri ve anlamları ile Warhol'a, Duchamp'a, Distel'a ya da Filliou'ya ait olarak kişisel merak kabinelerine dönüşür.

Müzeciliğin temeli kabul edilen merak kabinelerinin kişisel, düşsel evrenler olması onların üretilme biçimlerindeki özneliğini destekler. Merak kabineleri yalnızca kamusal alanlar olarak değerlendirilen müzelere ait bir kavram olmadığını, toplumda en mahrem en özel yerler olarak bilinen ve aynı zamanda yaşama mekânları olan evler üzerinden de okunmaya çalışılması ile evlerin nasıl merak kabineleri oldukları çözümlenerek evlere farklı bir perspektif getirilir. Bu çalışmada evin mahremiyeti, kişiselliği ve özneliğini yıkararak ev ve kamusal ilişkisine üretilen temsillerle başta bu bildiriye okuyan misafirlerin erişimine istenildiği anda,

istenildiği yerde ve istenildiği durumlarda açılmasıyla mimarlık disiplinine “düşsel ev” kavramı ile ayrı bir boyut kazandırdığı düşünülmektedir.

TEŞEKKÜR

Bu bildiri İTÜ Endüstriyel Tasarım Doktora Programı 2021-2022 Eğitim Öğretim Yılı Güz Dönemi’nde Prof. Dr. Şebnem Timur tarafından yürütülen “EUT613E Cultural Approaches to Design” dersi kapsamında hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

Artun, A. (2006). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik* (1.baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Neler Gösteriyor?* (1.baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ayyıldız, E. (2015). Geçmişin Yıkıntılarından Kurtarılan Nesnelere ve Daha İyi Bir Hayatı Düşlemek: Koleksiyoneri Tarihsel Materyalist Olarak Düşünmek. *Marmara İletişim Dergisi*, 23, 37-48.

Bal, B. (2012). *Rönesans’ın Nadire Kabinelerinden Çağımızın Tüketim Kabinelerine: "Mutluluk Fabrikaları" Sergisi*

Barker, E. (2006). Teşhir Kültürleri. A. Artun (Ed.). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce* (1.baskı) içinde (235-258). İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2002). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı. *Pasajlar*. A. Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cox, I. (1951). *The South Bank Exhibition: A Guide to the Story it Tells*. s. 72. London: HMO.

Çelik, H. (2013). Kültür ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi, *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, 6.

De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi*, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Ellis, C., Adams, T. ve Bochner, A., (2011). Autoethnography: An Overview, *(FQS) Forum: Qualitative Social Research*, 12 (1).

Akdeniz, K., N., Esmer, T., Esmer, P. (Yapımcılar), Esmer, P. (Yönetmen). (2009). *11’e 10 Kala* (Film). İstanbul: Sinefilm.

Güçlü, İ. (2019). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri: Teknik, Yaklaşım, Uygulama*, Ankara: Nikay Yayınevi.

Malraux, A. (2020). *Düşsel Müze*, İstanbul: Everest Yayınları

Nasir, E., Timur Ş. ve Gürel, M. (2020). Living Rooms Occupied: Narratives on the Recontextualization of the “Museum-Salon” Practice in Modern Turkish Domesticity, *Home Cultures*, s.1-31.

Pamuk, O. (2006). *İstanbul Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Putnam, J. (2005). Kutuyu Aç. A. Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri* (1.baskı) içinde (9-65). İstanbul: İletişim Yayınları.

<https://www.novicinema.com/yazi/koleksiyon-pesinde-11e-10-kala/> 31.01.2022 tarihinde URL adresinden erişildi.