

Moment DERGI

Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi

2018, 5(2): 383-415

ISSN: 2148-970X. DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2018.2.383415>

Makaleler

KENT, KİMLİK VE SANAT: ANAFARTALAR ÇARŞISI VE KAMUSAL SANAT ÜZERİNE BİR İNCELEME

Özge Güven Akdoğan*

Öz

Son yıllarda kentsel dönüşümün yaygın olarak gerçekleştiği Ankara'da Ulus Tarihi Kent Projesi kapsamında yıkılması planlanan yerlerden biri de Anafartalar Çarşısı'dır. Bu makalede, Ulus Meydanı'nın tarihsel dönüşümü ve Anafartalar Çarşısı incelenmektedir. Ankara'da siyasal kamusal alanın yerini ticari bir kamusal alanın almasının istendiği bir dönemin ürünü olan çarşı, dönemin önde gelen sanatçılarına ait olan birçok kamusal sanat eserini barındırmaktadır. Bu anlamda çarşı, 1960'larda ortaya çıkan ve şehir mekânlarını sanatı her sınıftan bireyin etkileşimine sunacak şekilde etkin kılmayı amaçlayan kamusal sanat akımının etkisini içeren bir anlayışla tasarlanmıştır. Çarşı'da seramik sanatının Türkiye'deki öncü isimlerinin eserleri yer almaktadır. Bu çerçevede özellikle orta ve dar gelirli bireylerin ticaret alanı olarak kurgulanan Anafartalar Çarşısı'nın yıkılması, orta ve dar gelirli bireylerin ulaşabileceği nadir kamusal sanat alanlarından birinin ortadan kalkmasına neden olacaktır. Çalışmada kentsel dönüşümün bu anlamda kentsel hafızayı ve kamusal sanatı da içeren bütüncül bir yaklaşımla planlanması önerilmektedir.

Anahtar Terimler

Anafartalar Çarşısı, kent, kamusal sanat, kentsel dönüşüm

*Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, **Türkiye**, ozgeguvenakdogan@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 15/03/2018 Makalenin Kabul Tarihi: 27/09/2018

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2018. Atıf lisansı (CC BY-NC 3.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

CITY, IDENTITY AND ART: AN INVESTIGATION ON THE ANAFARTALAR BAZAAR AND THE PUBLIC ART

Abstract

Anafartalar Bazaar is one of the buildings which will be demolished within the scope of the Ulus Historical City Project in Ankara as a part of the widespread urban transformation projects in recent years. This article examines primarily the historical transformation of the publicness of the Ulus region and the Anafartalar Bazaar. The bazaar is the product of a period in Ankara when commercial publicness is desired to take the place of political publicness. It is the home for many works of public art belonging to the leading artists of the time. In this sense, the bazaar was designed under the influence of the public art movement that emerged in the 1960s, aiming interaction with all classes of society. The bazaar hosts ceramic art works of the leading Turkish artists. The demolition of the Anafartalar Bazaar, which is designed as a trade area for especially middle-income and low-income individuals in this framework, will cause one of the rare areas of public art to be abolished. In this sense, this study suggests the urban transformation projects to be planned with a inclusive approach taking into account the urban memory and the public art.

Key Terms

Anafartalar Bazaar, city, public art, urban transformation

Giriş

Henri Lefebvre kenti ve kent yaşamını ayrımcılığın dışlandığı, farklı sınıflardan gelen, farklı işlere ve varoluş biçimlerine sahip olan insanların bir araya gelebilecekleri, bireylerin ve grupların toplanabilecekleri bir yerin ve zamanın aracı olarak tanımlar; kent toplumunu, ayrımcılığı körükleyen uzlaşmaz bir çelişkinin sona ermesi temeline oturtur (1998, s. 185). Richard Sennett için kişi dışı yaşamın aracı olarak kent, farklı çağların, ırkların, sınıfların, yaşam tarzlarının ve yeteneklerin caddelerde ya da büyük binalarda birbirleriyle iç içe girebileceği bir yerdir (1999, s. 99). Kentin bu vaadi, aynı zamanda, toplumsal yaşamın karmaşıklığını yoğunlaştırmakta ve insanları birbirlerine yabancı olarak sunmaktadır (Sennett, 2002b, s. 20). David Harvey'e göre kentler, bilinmeyen yabancıların, alt sınıfın, anlaşılamayan "ötekiliğin" mekânlarıdır (2008, s. 194). Kentin kırsal baskılardan kurtulmak için güvenli bir yer olduğunu anlatmak için "kent havası insanı özgür kılar" (stadtluft macht man frei) diyen Alman atasözüne başvurulmaktadır (Bookchin 1999; Keleş 2005).

Öte yandan kentler, hegemonik kültürlerin belirtileriyle de dolu mekânlardır (Agnew vd., 2010, s. 8-9). Michel Foucault'nun iktidar kavramı, iktidarın homojen bir egemenlik olgusu anlamı taşımadığını; iktidar ilişkilerinin insan bedenine, kurumlara ve

dil içerisinde yayılmış olduğunu anlatır (2002, s. 43). Bu yaklaşıma bağlı olarak kentsel kamusal mekânlar da toplumsal düzende söz sahibi olanların iktidarının hissedildiği alanlardır.¹ Kent mimarisinde söz sahibi olan iktidarlar, kendi sembolik ifadelerini görünür kılan kamusal mekânlar aracılığıyla kent sakinlerinin kente ilişkin zihinsel haritalarını yapılandırır. Mekân ve insan arasındaki karşılıklı etkileşimde, insanların kentlerle ilgili aidiyet duyguları bu mekânlar aracılığıyla oluşurken, kentsel mekânı dönüştürme çabaları da söz konusudur.

Toplumsal ve siyasal iktidarın sergilendiği kent merkezlerinin mimari yapısı, zihinsel haritayı etkileyen heykeller, diğer kamusal sanat eserleri, cadde ve çarşı isimleri, kentsel ritüellerin gerçekleştirilmesinde önem taşımaktadır. Kentin imgesel tasarımının barındırdığı ideolojik anlamlar kentsel ritüellerle iç içe geçmiştir. Meydanın, belirli aralıklarla buluşma, toplanma ya da anma töreni mekânı olarak kullanılması toplumsal bilinci ve hatırlamayı düzenleyen bu tür kentsel ritüellerdir. Kent tasarımcıları, kurgulanan toplumsal bilince uygun mekânları yaratarak, geçmişe ait olanları yıkarak ya da isimlerini değiştirerek bireyin alışkanlıklarını ve kent ritüellerini yönlendirebilirler. Sakinlerine kentin kargaşasının ve gürültüsünün yanı sıra aidiyet hissini vererek güvenlik etkisi de yaratan mekânlar ve yapılar, kent manzarasının temel taşlarını

¹ Bu çalışmada kamusal mekân kavramı, Özbek'in (2004, s. 41) belirttiği şekilde, kamusal alan kavramının sınırlarını ve bu sınırlar içerisindeki sosyal ilişkileri, kuralları ve iletişim biçimlerini vurgulamak için kullanılmaktadır. Kamusal mekânlar, alışveriş ve gezinti gibi eylemlerin gerçekleştirildiği, herkese açık olan, kentin dokusunu ve kentteki toplumsal yaşam biçimlerini etkileyen yerlerdir. Kamusal alan kavramı ise Habermas'ın tarihsel çözümlemesinin ardından farklı alanlarda kapsamı açıklanmaya çalışılan bir kavram haline gelir. Avrupa'da burjuva kamusal alanın 18. yüzyılda yükselişi ve 19. yüzyıldan itibaren çöküşünü tarihsel bir çözümleme ile anlattığı kitabı *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* (1962/2005), kent planlamasının eleştirisi bakımından da önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Habermas'a göre, 1680 ve 1730 yılları arasında İngiltere'de ve Fransa'da ortaya çıkan kahvehaneler, burjuva entelektüelleri ile aristokratlar arasında eleştirel bilincin geliştiği yerler haline gelir. Bu yeni dönemin başlıca özelliği burjuva kamusunun, mutlakiyetçi egemenliğe karşı yasal taleplerini dile getirmesi ve kamuoyu kavramını yasal taleplerin meşru kaynağı olarak görmesidir (2005, s. 100). Kent kültürü ile kamusal ve özel alan arasındaki ilişkiyi Palais Royal (1994), *Gözün Vicdanı* (1999), *Kamusal İnsanın Çöküşü* (2002a) ve *Ten ve Taş'ta* (2002b) ele alan Richard Sennett, özel ve kamusal alan arasındaki sınırın giderek yok olmasından ve bunun sonuçlarından bahseder. Yazarın eserlerinde ortaya koyduğu tespitler, çağdaş toplumun sorunlarına odaklanmaktadır. Sennett, kamusal insanın çöküşünü kamusal yaşamın odak noktası olan kentsel yaşam içinde araştırır. Bu bağlamda incelediği kamu sözcüğünün ilk kullanımı toplumun ortak çıkarı anlamına gelir. 16. yüzyılda "genel gözleme açık ve ortada olan" biçiminde yeni bir anlam daha eklenir. 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde kamu ve özel karşıtlığı bugünkü kullanımlarına benzeyen bir biçim alır. Kamusal sözcüğü, herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken özel sözcüğü, kişinin aile ve arkadaşları ile sınırlanan bir mahfuz yaşam bölgesini tanımlar. Bu dönemde kamu sözcüğü modern anlamını kazanır. Artık sadece aile ve yakın arkadaş çevresinden farklı konumu olan bir toplumsal yaşam bölgesi değil, çok çeşitli insanları içine alan tanıdıklar ve yabancıların oluşturduğu kamusal alan anlamına gelir (2002, s. 32-42).

oluştururlar. Bu bağlamda, kent meydanlarının görsel tasarımı, kente özgü otorite duygusunun hissedilmesinde ve kent havasının bireyi özgürleştireceğine dair önermenin sorgulanmasında belirleyicidir. Nitekim yirminci yüzyılın ilk yarısında Avrupa'daki otoriter yönetimlerin, toplumsal belleğin aktarılması için anıtlar, meydanlar ve stadyumlar inşa etmeleri; gündelik hayata etki edebilecek, gücün görselleştirilmesine dayalı bir etki alanı oluşturmaya çalışmaları mimarlık alanının çalışma konularından biri olmuştur (Kulterman, 1993, s. 91-105).

Kültürün bir parçası olarak kamusal mekânlara ilişkin ritüellerin kaybolması kentsel aidiyet duygusunu da tahrip edebilmektedir. Kenti, sakinlerinin ve konuklarının haberdar oldukları bu ritüellerden koparmak, Sennett'in belirttiği gibi kentin varlığını yitirmesine neden olmaktadır (2002a, s. 399-400). Sennett'a göre toplumu ayakta tutan denge, kamusal ve özel yaşam arasındaki dengedir. Sekülerlik ve kapitalizmin ulaştığı farklı biçimler, insanların kişilik sorunlarına ve benliklerine daha fazla odaklanmalarına neden olur. Bu noktada kişi dışı anlamları kapsayan kamusal alan ve kişi dışı eylem zayıflar. Kent ve kamusal alan ilişkisinde, kent toplumsal deneyimleri içeren kişi dışı yaşamın aracıdır. Kişi dışı yaşama duyulan korku sonucu, mahrem ilişkilere biçilen değer artar. Bu süreçte, uygarlık tarihi boyunca toplumsal yaşamın merkezindeki kent, artık etkin bir mekân olmaktan uzaklaşır (2002a, s. 399-400).

John Tomlinson küreselleşme, kültür ve mekân bağlamını kurarken yersizyurtsuzlaşma kavramını kullanır. Yersizyurtsuzlaşma, küresel modernlik bağlamında yer-kültür ilişkisinde meydana gelen dönüşümleri anlamamızı sağlayan bir kavramdır. Modernlik bu dönüşümler açısından önemli bir tarihselliği ifade eder. Anthony Giddens'a göre modernlik, insanları modern öncesi toplumların yerelliklerindeki yüz yüze ilişkilerin kısıtlamalarından kurtarmış, ilişkilerin zaman ve mekân boyunca esnemesini sağlamıştır (2012, s. 24). Küreselleşmenin çekirdeğini oluşturan bu esnekliğin yanı sıra modernlik, gerçek yerellikleri "yer olmayanlar" ile değiştirmiştir. Mark Auge (1997, s. 110), "yer olmayanlar" kavramını havaalanları, bekleme salonları, yüksek hızlı trenler ve süpermarketler için kullanır. Bu mekânların özelliği, tarihsel bellekten kopuk olarak inşa edilmeleridir. Neo-kapitalist sistem, tarihsel belleğe ait yerleri yıkıp onların yerlerine tüketim odaklı ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanamayan mekânlar inşa etmektedir. Bunların karşısında da kısmen nostaljik bir bakış açısıyla tasvir edilen gerçek yerler bulunur. Auge, gerçek yerleri, kaybolan geleneksel yaşamın yitirilen dünyası olarak değil, modernliğin erken döneminin bir parçası olarak görür. Buralar dizginlenmiş, sınıflandırılmış, özgül bir konumu olan "anı

yerleri"dir (1997, s. 85). Yer olmayanlar, inşa edildikleri bölgeden kopartılmış geçiş bölgeleridir; bu nedenle kamusal açıdan insan ilişkileri yoluyla dönüştürülmeye açık yerler değildirler. Kamusal yaşama katılım anında yabancılık ve yalnızlık hissi uyandırır. Gerçek yerler ise anlamlı bir varoluş biçimini barındırırlar ve toplumsal hafızada aidiyet hissiyle bütünleşirler.

Anafartalar Çarşısı da Türkiye modernleşmesinin kentsel mekânları arasında bir "gerçek yer" olarak değerlendirilebilir. 1960'lı yıllarda endüstriyel malzemeleri dış cephede kullanan Mies Van der Rohe'nın mimari üslubunun etkisinde, Ulus'un yitmekte olan kamusal yaşamının yerine ticari etkinliği yerleştirmek için tasarlanan Çarşı, Türkiye'deki kamusal sanat mekânları arasında İstanbul'daki Manifaturacılar Çarşısı ile benzer özellikler taşımaktadır.² Sanatı kamusal alana taşıyan, böylelikle onun sınırlarını genişleten, insanlarda sanatsal pratiklere karşı ilgi uyandırmayı sağlayabilecek olan buradaki eserler, sanatsal etkileşim, iletişim ve paylaşım sürecinin odağında bulunmaktadır. Kamusal sanat kavramı,

(g)eleneksel olarak bir sanat yapıtının basitçe bir kamusal mekâna yerleştirilmesini gerektirir. Bu şekilde yerleştirilen yapıtların özel alandaki sanattan, yani galeriler arasında alınıp satılan, dolaşıma giren yapıtlardan haliyle farklılaşmaları beklenir. Kamusal sanat projeleri farklı bir izleyici kitlesini ve başka türlü izleyicilik kavramını gerçekten de zorunlu kılar (Sheilk'den aktaran Altıntaş ve Eliri, 2012, s. 69).

Bu çalışmanın amacı, Anafartalar Çarşısı'nı ve buradaki kamusal sanat alanının yapısını Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarından günümüze değin Ulus bölgesinin tarihsel ve toplumsal değişimine odaklanarak araştırmaktır. Bir kamusal mekân olarak Ulus Meydanı'ndaki değişimleri araştırmak, tarihsel olarak Çarşı'nın yapılış amacının ortaya konması bakımından önem taşımaktadır. Çarşı'daki kamusal sanat eserleri, kamusal sanata ilişkin kavramsallaştırmalara başvurularak değerlendirilmekte ve eserlerin kent hafızasındaki yerini araştırmak için Ankara'da yaşayan farklı yaş gruplarından bireyler ile görüşme yapılmaktadır. Olasılıklı olmayan örneklem alma yöntemiyle tesadüfi

² 1954 yılında İstanbul'da manifaturacıları ve kumaşçıları bir araya toplamak için kurulan meslek kooperatifinin belediye ile iş birliği yaparak inşa ettirdiği Manifaturacılar Çarşısı'nda da sanat eserleri yer almaktadır. 1968 yılında tamamlanan Unkapanı'nda yapılan Manifaturacılar Çarşısı'nın cephelerinde ve mekânda Kuzgun Acar (duvar heykeli), Füreyâ Koral (seramik pano), Bedri Rahmi Eyüboğlu (iki mozaik pano), Eren Eyüboğlu (mozaik pano), Yavuz Görey (dekoratif havuz-çeşme), Ali Teoman Germaner (duvar rölyefi), Sadi Diren (seramik pano), Nedim Günsur'un (mozaik pano) eserleri yer almaktadır. Modern mimari üslup ile yapılmaları ve kamusal sanat eserleri barındırmaları bağlamında iki çarşı birbirine benzemektedir.

biçimde seçilen bu kişilere, Anafartalar Çarşısı ve buradaki sanat eserleri ile ilgili düşüncelerini aktarmaları istenmiştir.

1947 yılında tamamlanan Belediye Başkanlığı eski binası dışında, Ulus bölgesinin ticari bir merkez olarak planlandığını gösteren tarihi kentsel yapılardan olan Ankara Hali 1937, Ulus Meydanı İş Hanı, Modern Çarşı, 100. Yıl Çarşısı ve Anafartalar Çarşısı 1954-1967 yılları arasında tamamlanmıştır. Cumhuriyet döneminde ulusal belleğin kurgulanmasında merkezi bir yeri olan bölge, 1930'lerden itibaren kentin ticari merkezi olarak da gelişmeye başlamış; Meclis binasının 1961 yılında Ulus'tan Yenışehir'e taşınması ile birlikte politik dinamikliğini kaybetmiş; salt bir ticaret alanına dönüştürülmüştür. Ulus'un bir ticaret alanı olarak yapılandırılması için inşa edilen bu çarşıların, Ankara Büyükşehir Belediye Meclisi'nde 14.10.2014 tarihinde onaylanarak kabul edilen Ulus Tarihi Kent Merkezi Projesi kapsamında yıkılması istenmektedir ("Bilgilendirme: Ulus Tarihi Kent Merkezi", 2017). Bölgede, Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü ve Anafartalar Çarşısı yıkılarak Atatürk Anıtı ile bütünleşecek bir kent meydanı oluşturulması planlanmaktadır. Belediye Meclisi'nde alınan diğer bir karar ile de Anafartalar Caddesi üzerindeki Büyükşehir Belediyesi Binası (Taş Bina), Ulus Hali ve 2003 yılında yanan Modern Çarşı bölgesine büyük bir otopark ile alışveriş merkezi oluşturulması kararı alınmıştır. Bu kararın "(...) ilk sit kararının alındığı 1980 yılından itibaren Ulus Tarihi Kent Merkezinde köklü değişim/dönüşüm sağlanamadığından mevcut dokudaki yapılar yıkılmaya, yıpranmaya yüz tutmuş, alan mezbelelik bir görünüm kazandığı, eski kent dokusunun kullanılarak yaşatılan bir tarihi merkez haline getirmek amacıyla hızlı, hayata geçebilecek güncelleştirilmiş yeni bir "Kentsel Dönüşüm ve Gelişim Proje Alanı" oluşturma ihtiyacı doğduğu" gibi gerekçelerle alındığı belirtilmektedir (14. 01. 2005 tarihli Büyükşehir Belediye Meclisi toplantısı). Böylelikle, Ankara'nın tarihsel olarak ilk kamusal merkezi dönüştürülmek istenmektedir. Bu tür kentsel dönüşüm projeleri "neoliberal kentleşme" kavramıyla açıklanmaktadır (Peck, Theodore ve Brenner, 2009). Büyük kentlerin birçok yerinde büyük inşaat şirketleri ve gayrimenkul yatırım ortaklıklarının aktörleri olduğu ekonomik bedeli yüksek yapılar yükselmektedir (Keyder, 2010). Kaynaklar ya dar gelirli dışlayarak onları kentin uzağında yaratılan mekânlara doğru uzaklaştırmakta ya da varlıkları kapalı-güvenlikli sitelerin duvarları arasına sıkıştırmaktadır (Harvey, 2008, s. 187). Bu süreçte neoliberal kentleşmenin bir özelliği olarak kentler, marka değerlerine vurgu yapılarak pazarlanmaktadır. Varlıklı kesim, kent merkezlerini terk ederken banliyölerde onlar için yapılmış ve korunaklı konutlara yerleşmektedir. Kent merkezleri ise buralara talebin

azaldığı dönemlerde bakımsız kalmakta, dar gelirliilerin yaşam ve eğlence alanı olmaktadır. Zamanla kâr elde edebilmek için kamu fonları kullanılarak merkezler de kentsel dönüşüme uğratılmakta, buradaki yapılar yıkılıp yenisi yapılarak ya da tarihi ise restore edilerek merkezin maddi değeri artırılmakta; sonuçta kent merkezi pahalı bir yer haline gelmektedir (Erman, 2016, s. 26-27). Kentsel dönüşüme dayalı inşaat odaklı böyle bir ekonomi modeli mülksüzleştirme, işsizlik, sosyal dışlanmışlık, yok edilen semtler, mahalleler, mahalle kültürü, kaybolan dayanışma ilişkileri ve mülkiyet hakkının çiğnenmesi gibi sakıncalar doğurmaktadır (Şahin, 2015, s. 65). Bu kavramsal çerçeve kapsamında çalışmada, Ulus kent meydanının tarihsel ve toplumsal değişimi araştırılmakta, Anafartalar Çarşısı'nın ve çarşıdaki kamusal sanat eserlerinin toplumsal bellekteki önemi vurgulanmaktadır.

Ulus Meydanı'nın Tarihsel Dönüşümü ve Anafartalar Çarşısı

Ulus, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme projeleri doğrultusunda inşa ettiği başkent Ankara'nın ilk kamusal mekânıdır. Siyasal ve sosyal gelişmeler, Ulus Meydanı'nı yeni ideolojilerin mücadele alanı olarak belirler. Bölge, 1930'ların ikinci yarısından sonra, bakanlık binalarının Yenişehir'e taşınmasıyla dinamizmini kaybetmiş; 1950'lerde iş merkezleriyle donatılmaya başlanmıştır. 1960'larda, Meclis'in Yenişehir Bölgesi'ne taşınması nedeniyle kentin politik ve ekonomik yaşamındaki yeri de giderek farklılaşmıştır. Tarihsel süreç içinde Ulus, siyasal yaşamın odağı olmaktan uzaklaşmıştır; orta ve dar gelir gruplarının ticaret alanı haline gelmiştir. Bu bölümde söz konusu tarihsel dönüşüm ele alınmaktadır.

Ulus Meydanı'nın oluşum süreci, Osmanlı İmparatorluğu'nun reform hareketlerinin kentsel mekânın yapısında değişiklikler yapmaya başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren incelenebilir. Toplumsal belleğin mekânlar yoluyla yeniden tanımlandığı Batılılaşma dönemi olarak adlandırılan bu dönemde, siyasal ve sosyal alandaki dönüşümler beraberinde Anadolu kentlerinin yeniden kurgulanmasını getirmiştir. Batının kültür, ekonomi ve eğitim alanında ilerlemelerini alırken kendi geleneksel değerlerinden de kopmayacak bir sentez içinde kurgulanan yeni toplumsal kimlik, temsilini, genişlemekte olan bir kent imgesinde bulur (Yalım, 2002, s. 171).

1890'larda şehirdeki son han olan Taşhan'ın yapılması ile birlikte meydan ilk ismini Taşhan Meydanı olarak alır. Reform hareketleri doğrultusunda inşa edilen resmî kurumlarla birlikte Taşhan Meydanı'nın üst kısmında resmi binaların olduğu bir merkez oluşur. Yeni binalar ve yollar modernleşmenin ve ilerlemenin göstergeleridir. Resmi

merkez ile Karaoğlan Çarşısı'nın kesiştiği bölge, 1893'te şehre demiryolunun gelmesiyle kentsel bir mekân olarak okunur (Yalım, 2002, s. 173).

II. Meşrutiyet döneminde Taşhan Meydanı'na İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kulüp binasının yapılması, şehirde yaşayanların belleklerine Türk kimliğinin ve ulus bilincinin hatırlatılmasını işletecek bir mimari gelişmedir. Meydan, politik alandaki stratejik özelliğini Millî Mücadele döneminde de korur; çünkü İstanbul'da dağılan meclisin yeniden toplandığı yer Ankara Ulus'taki İttihat Terakki Kulübü olarak seçilir. İstanbul'dan gelen vekiller, bürokratlar, askerler, memurlar ve gazeteciler Ankara'da yeni bir sınıf oluştururlar.

Ulus'ta 1917 yılında çıkan yangın nedeniyle bölgedeki iş alanları zarar görse de, 1919 yılında Samanpazarı ve çevresinin kentin en kalabalık yeri, en canlı alışveriş merkezinin ise daha batıda kalan Karaoğlan Çarşısı olduğu belirtilmektedir (Aktüre, 2001). İstasyon Caddesi'nin kente bağlandığı noktada bu tarihten kısa zaman önce yapılmış Taşhan, onun batısında sonradan Birinci Türkiye Büyük Millet Meclisi binası olarak kullanılacak olan İttihat ve Terakki Kulübü, şimdiki Ulus İşhanı'nın bulunduğu yerde Darülmüallimin, yani Öğretmen Okulu yine 1919 yılı Ankara'sında Karaoğlan Caddesi ve yakın çevresinde yer alan önemli yapılardır (Aktüre, 2001).

1920'de Meclis'in açılmasının ardından, Ulus Meydanı'nda resmî tören geleneği oluşmaya başlar. Ulus-devlet bilincini geliştirmeyi amaçlayan bu törenler, toplumsal belleğin aktarım ritüelleri haline gelir. Yalım'ın (2002, s. 179) belirttiği gibi meclisin açılışının birinci ve ikinci yıldönümü kutlamaları, savaştan gelen işgal haberlerini protesto gösterileri, geri kazanılan şehirler için yapılan kutlamalar, yürüyüşler, toplantılar, orduyu cepheye gönderirken yapılan törenler, Büyük Zafer'in kutlamaları hep Taşhan Meydanı'nda yer alır. Böylelikle, toplumsal belleğin önemli aktarım biçimlerinden biri olan anma törenlerinin ulus-devlet çerçevesinde uygulanmasının temelleri atılır. Bu bağlamda, Ankara'da ulus-devlet bilincini geliştirmeyi amaçlayan yeni bir bellek ve kimlik oluşturulmaya başlanır.

Ankara, Cumhuriyet'in ilanından sonra da modernleşme ve Batılılaşma hedefi doğrultusunda bir kentleşme politikası izlenerek inşa edilir (Cantek, 2003, s. 42). Ulusal kimliğin oluşumunda modern ulus devlet imgesinin sergilenmesi ilk on yıl içinde Hâkimiyet-i Milliye olarak anılan Ulus Meydanı etrafında gerçekleşir. Cumhuriyet'in başkentinin mekânsal omurgasını, Atatürk Bulvarı ve Ulus'ta Zafer Anıtı'nın etrafında tasarlanan bir meydan oluşturur. Meydan, özellikle Meclis'e gelenlerin ya da Ankara

Palas'a girip çıkan yeni burjuvazinin sergilendiği bir sahneye dönüşür (Batuman, 2001, s. 49).



Fotoğraf 1. Fotoğrafta, Zafer Anıtı Ulus Meydanı'na yerleştiriliyor. 1925 tarihli anıt yarışmasını Avusturyalı heykeltıraş Heninrich Krippel'in çalışması kazanır. 24 Kasım 1927 tarihinde Zafer Anıtı'nın açılışı yapılır. Kaidenin etrafındaki iki asker düşmanı gözetlemekte arka tarafta bir kadın ise sırtında top mermisi taşımaktadır. Maarif Vekâleti'nin 1947 yılında yanmasından sonra bölge ile ilgili proje kapsamında anıt, eski yerinden güneye doğru kaydırılarak bugünkü yerine yerleştirilir (VEKAM Arşivi).

Cumhuriyetin ilanının ve Ankara'nın başkent olmasının ardından Anafartalar Caddesi, o dönemdeki adıyla Karaoğlan Caddesi, kente gelenlerin konakladıkları, alışveriş yaptıkları etkin bir cadde olur. Karaoğlan adının, caddede bulunan ve 19. yüzyıl sonlarında ve 20. yüzyıl başlarında ticari hayatın merkezlerinden olan Karaoğlan Çarşısı'ndan geldiği düşünülebilir (Işın, 2009, s. 185-186). Cadde, kaldırımlar boyunca uzanan tenteli dükkânlar, kırtasiyeden kolonyaya, ayakkabıdan elbiseye her türlü ihtiyacı karşılayacak zenginlikte olması nedeniyle şehrin ana damarı olarak tanımlanır (Işın, 2009).

Zafer Anıtı'nın Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'na 1927'de yerleştirilmesi ile ulusun ve kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün gücünü toplumsal mekânda yeniden üretecek bir yapı görünür kılınır. Anıtın yapımı için yapılacak yarışmanın fikri ve maddi desteği, ulus-devlet kimliğinin inşasını kültürel, siyasal ve ekonomik alanda gerçekleştirmek isteyen devlet yetkilileri tarafından değil Yunus Nadi'nin yürüttüğü bir kampanya sayesinde Ankaralılar ve kurulan yurttaş komitesi tarafından sağlanır (Yalım, 2002, s. 197). Anıt, yeni kurulan ulus devletin geçmişiyle kuracağı ilişkide askeri kahramanlığı ve halkın savaşa verdiği desteği önemli birer hatırlatma aracı olarak görmek istediğinin sembolüdür. Yalım'a göre anıtın yurttaş komitesi inisiyatifi gibi sivil bir oluşum

tarafından yaptırılmış olması meydanda sivil bir kamusal yaşamın özlemini dile getirir (Yalım, 2002, s. 203).



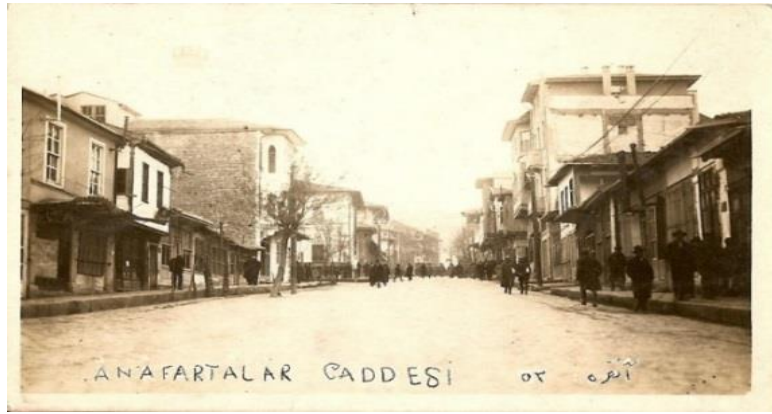
Fotoğraf 2. Hâkimiyet-i Milliye (Ulus) Meydanı, 1932 sonrası. Önde, Zafer Abidesi. Sağda özel idare dükkânları. Anafartalar Caddesi'nin o günkü adıyla Karaoğlan Caddesi'nin girişi (Turan Tanyer Koleksiyonu).

Hâkimiyet-i Milliye Meydanı, 1930'larda Türk Dil Kurumu'nun Türkçeleştirme çabaları sonucunda Ulus Meydanı olarak anılır. Meydan bu yıllarda, şehrin ticari merkezi olarak gelişmeye başlar. Açılan sinemalar, yapılan çeşitli konserler ve törenler Ulus'u şehrin kültürel merkezi haline de getirir (Yalım, s. 192). Toplumsal kimliğin inşası ve yeniden üretimi bu eylemler yoluyla gerçekleşir. Ticari yaşamın da canlı olduğu bölgede bu yıllarda Anafartalar Caddesi'nde görece makul fiyatlı mobilya ve mefruşat mağazaları yer alır (Cantek, 2003, s. 252). 1935 yılında Taşhan yıkılır ve yerine 1938 yılında Sümerbank binası inşa edilir. Devlet yatırımlarına kredi sağlamak üzere kurulan bankanın adı da Türk kimliğinin Osmanlı ve İslam öncesindeki varlığına gönderme yapar. Mimari özellikleri bakımından daha yüksek olan bölümü uluslararası modern mimarlık özelliklerini, küçük olan kısmı ise ulusal kimlik yorumunun yansıdığı özellikleri barındırır (Yalım, 2002, s. 207).



Fotoğraf 3. 1937 yılı, Anafartalar Caddesi olmadan önce Karaoğlan Caddesi. Zafer Anıtı arkadan görünüyor (VEKAM Arşivi).

Ulus 1940'lerde, kentin en dinamik yeri olma özelliğini taşıyamaz ancak 1950'lerde bölgede ticaret merkezleri yapılmaya başlanır. Orhan Bozkurt, Orhan Bolak ve Gazanfer Beken'in tasarladığı, yapımına 1954 yılında başlanan Ulus İş Hanı da Ulus Meydanı'nın yeni sembollerinden olur. Emekli Sandığı'nca yapımı üstlenilen bina, bir ofis kulesi ve onu tamamlayan alçak beş ayrı yapının birleşiminden oluşur (Sargın, 2012, s. 164). Bakanlık binalarının Kızılay Bölgesi'ne taşınmasıyla Kızılay Meydanı, Güvenpark ve Kızılay Binası kentin önemli merkezleri haline gelir. 1961 yılında Meclis binasının Yenışehir'e taşınması ile Ulus, kentin politik, ekonomik ve gündelik hayatındaki o dinamik karakterini kaybeder. Ulus'ta kaybolan kamusal alanın yeri, bölgenin alt gelir grubu ticaret merkezine dönüştürülmesi ile doldurulmaya çalışılır (Yalın, 2002, s. 208). Ticaret yerlerinden biri de 1965-1967 yılları arasında yapılan 100. Yıl İş Hanı'dır. Binanın eski Millet Bahçesi'nin üzerine yapılmasıyla, Ulus Meydanı'nın ait olduğu siyasal bütünselliğin yok olduğu belirtilmektedir (Yalın, 2001, s. 212).



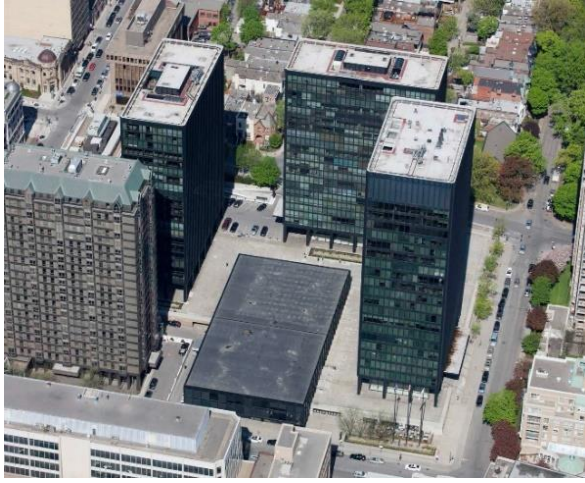
Fotoğraf 4. Hâkimiyet-i Milliye Meydanı'nı Samanpazarı'na bağlayan Anafartalar Caddesi. Sol tarafta Zincirli Cami. Tarih belirtilmemiş (VEKAM Arşivi).

Anafartalar Caddesinin bulunduğu güzergâh, ilk önce Karaoğlan Caddesi, ardından Tahtakale Çarşısı, Balıkpazarı Caddesi ve son olarak da Anafartalar Caddesi ismini almıştır (Yüksel, 2013, s. 23). Cadde isimleri yarattıkları çağrışımlar yoluyla toplumsal belleği etkiler. İsim değişiklikleri, zaman ve olayları belirli bir kurguya oturtarak yeni bir söylem yaratmak için kullanılır. Toplumsal bilinci ve hatırlamayı etkileyen bu değişiklikler, ilişki kurulan geçmişin ya da geleceğin imgelerini sahneler. Mustafa Kemal Atatürk'ün Çanakkale Savaşları (1915) sırasında Anafartalar Grubu komutanı olması nedeniyle de caddeye son olarak bu ismin verildiği düşünülebilir (Dinçer, 2014, s. 42). Bu da aslında meydana bütünüyle kurgulanan söylemle uyumlu bir gelişmedir.

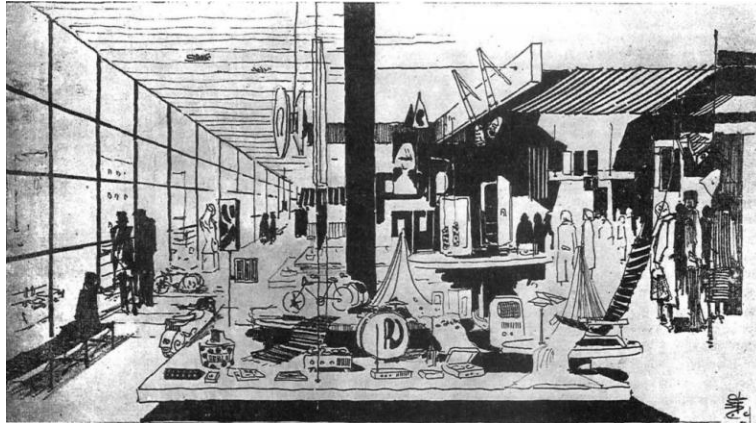
Ulus'ta ve Anafartalar Caddesi'nde resmî kurumların olması, bu bölgedeki ticari yaşamı etkin kılmıştır (Tunçer, 2014). Bölge, resmi bürokrasinin merkezi olmaktan çıktığında ise iş ve alışveriş merkezleri ile donatılmıştır. İşte, bu kapsamda inşa edilen, 1967 yılında açılan Anafartalar Çarşısı, Ulus'u Ankara'nın kenar semtlerine bağlayan dolmuşlardan inenlerin ticaret merkezi olur. Çarşının üzerinde bulunduğu Anafartalar Caddesi, Meydan'dan Ulus Hali'ne, camilere, Ankara Kalesi'ne ya da bu civardaki kuyumculara gidenlerin kullandığı bir caddedir.

Çarşı'nın projesi, Ankara İmar ve Emlak İşletmesi T.A.Ş. tarafından düzenlenen mimari proje yarışmasına katılan Ferzan Baydar, Affan Kırmılı, Tayfur Şahbaz'a aittir. Anafartalar Çarşısı ile Emek İşhanı büro binasının yalın ve kübik özellikleri, yeni bir uygulama olan alüminyum giydirme cephe malzeme ve teknolojileri ile yapıldığı dönemin tasarım anlayışını yansıtır. Anafartalar Çarşısı 20. yüzyılın mimari anlayışında yer edinmiş Ludwig Mies Van der Rohe'nin mimari üslubunun özelliklerini taşır. Tasarımlarında endüstriyel çelik ve plaka cam gibi modern malzemeleri kullanan Mies Van der Rohe, modern mimarinin ayrıntılardan uzak anlayışını benimsemiştir (Cohen, 1996). II. Dünya Savaşı sonrası detaylara odaklanmış mimari yapılar, yerlerini insanlık durumunun çirkin ve acımasız gerçeklerini ifade etmesi beklenen yapılara bırakır. Bu nedenle bir yapının çirkin olarak tanımlanması artık hakaret olarak kabul edilmez. Bu çirkinlik aslında savaş sonrası yaşamın çirkinliğini anlatmakta ve insanlığın geldiği duruma vurgu yapmaktadır (Rennix ve Robinson, 2017). Mies'in bu süreçte "az çoktur" biçiminde tanımlanan modern mimari üslubu (Kuran, 1958, s. 156), neo klasik formlar yerine basit dikdörtgen formları tercih etmesi, Türkiye'deki mimarlar tarafından da benimsenmiştir. Yapının biçim sorunlarıyla uğraşmayı reddeden fakat malzeme türü ve iç sorunlarını çözmek için uğraşan bu üslup, mimarlıkta rasyonalizm olarak adlandırılmaktadır (Kortan, 1996, s. 54-63). Baydar, Kırmılı ve Şahbaz'ın tasarladığı

Anafartalar Çarşısı'nın yanı sıra Doğan Tekeli'nin mimarı olduğu İstanbul Manifaturacılar Çarşısı da bu akımın etkisinde yapılmıştır. Alüminyum levha ile kaplanmış bir dikdörtgen prizmaya benzeyen Anafartalar Çarşısı, eğimli bir arazide konumlanmaktadır. Kuzeyde iki güneyde de iki giriş kapısı bulunmakta, dikdörtgen formlu pencereler her katta yerden tavana değin uzanmaktadır. Kat aralarının kuzey ve güney cephesi dışarıyı tabandan tavana görecekle şekilde tasarlanmıştır. Çarşı'nın eğimli arazideki konumu ve çok sayıda giriş kapısının bulunması, ona, Ulus Meydanı'ndan Ankara Kalesi'ne giden yolda bir uğrak olma niteliği kazandırmaktadır.



Fotoğraf 5 (solda). (Primecorp & JLL Complete Sale of Iconic Westmount Squareü, 2015). Ludwig Van der Rohe'nin mimarı olduğu 1967 tarihli Montreal, Kanada'daki Westmount Square. Bu yapının Anafartalar Çarşısı ile benzerliği dikkat çekicidir. Dikey dikdörtgen prizma şeklindeki binaların yanında yatay dikdörtgen prizma şeklindeki bir başka bina yer almaktadır. **Fotoğraf 6** (sağda). Anafartalar Çarşısı, Gümrük Bakanlığı'na ait bina ve Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü Binası. Temmuz 2018 itibariyle Gümrük Bakanlığı'na ait binanın yıkımı başladı.



Fotoğraf 7. Anafartalar Çarşısı'nın dekorasyonu için yüksek mimar Ruşen Dora tarafından yapılan bir çizim. (Anafartalar Çarşısı Tefriş Projesi Yarışması Şartlaşma Tasarısı, 1963 s. 110).

Çarşı'nın iç tasarımı için de bir proje yarışması düzenlenmiştir. Bu yarışma şartlarını anlatan tasarıda (Anafartalar Çarşısı Tefriş Projesi Yarışması Şartlaşma Tasarısı, 1963) çarşı katlarının açık stantlar halinde kiraya verilerek bir bedesten anlayışı içinde kullanılması ve katların bütünlüğünün bozulmaması istenmektedir. Alışıl gelmiş çarşı yapıları yerine ürünlerle müşteriler arasındaki her türlü engelin kaldırılarak ürünlerin alıcılarla doğrudan temasının sağlanması beklenmektedir. Mobilya, halı, manifatura, ayakkabı, gazete, elbise, oyuncak, bakkaliye gibi farklı tesislerin olacağı bildirilmektedir. Yarışmaya katılmak isteyenlerin öncelikle yapıyı incelemeleri önerilmektedir. Projeden beklenen "dükkanların dışında dolaşarak alışveriş yapılması fikri yerine bizzat bu panoramanın içinde de olmak, bir koridordan hemen dışarı atılmak yerine müşterinin merakını uyandırmak (...)"tır (Anafartalar Çarşısı Tefriş Projesi Yarışması Şartlaşma Tasarısı, 1963, s.110). Yarışmayı kazanan yüksek mimar Ruşen Dora'nın projesinde Çarşı'nın iç orta bölümünün "(...) çarşı pazar yeri yani bedesten hava ve atmosferinin çekiciliği içinde kalabalığı hazmeden ve içinde toplayan ve aynı karakteri ihtiva eden yan hacimleriyle kopmayan bir devamlılık" (Anafartalar Çarşısı Tefriş Projesi Yarışması Şartlaşma Tasarısı, 1963, s. 110) içinde yer aldığı ifade edilmektedir.

Anafartalar Çarşısı içinde, Ankara'nın ilk yürüyen merdivenli süpermarketi olan Gima Mağazaları yer alır. Çarşı, bu anlamda Ankara'nın ilk alışveriş merkezlerinden biridir (Tunçer, 2013, s. 25). Otobüsler ve dolmuşlar kentin kenar semtlerinden doğrudan hatla bu alışverişin gerçekleşmesini ve sonrasında kentin sakinlerinin kenar mahallelerdeki yaşamlarına geri dönmelerini sağlar. Kuruluşundan itibaren faaliyet gösteren gelinlik mağazalarının ve saatçilerin günümüzde, geçmişe oranla çok daha az ziyaretçisinin olduğu çarşı esnafı tarafından belirtilmektedir (Çarşı esnafından H.K. ve A. K. ile 25.01.2018 tarihli görüşme). Manifaturacılar ekonomik krize dayanamayıp kapanmış, yerlerine oyuncak ve cep telefonu mağazaları açılmıştır.



Fotoğraf 8. Anafartalar Çarşısı'nın karşıdan görünümü. Caddeye bakan tarafta kumaşçı, telefoncu ve kuruyemişçi dükkânları yer alıyor.

Kuzeydeki ikinci girişte binanın Emekli Sandığı'na ait olduğuna ilişkin bir plaka asılıdır (Fotoğraf 9). Oysa Ulus semtinde Sosyal Güvenlik Kurumu'nun sahibi olduğu Anafartalar Çarşısı, Ulus İşhanı, Hal, Gümrük Müsteşarlığı, Ulus Atatürk Heykeli'nin de bulunduğu arazi ile Gençlik ve Spor Bakanlığı'na bağlı birimlerin bulunduğu bina 2014 yılında Büyükşehir Belediyesi'ne devredilmiştir (Boyacıoğlu, 2014). Bu durum, plakanın burada unutulduğunu akla getirmektedir.



Fotoğraf 9. Binanın bir zamanlar Emekli Sandığı'na ait olduğunu gösteren levha. Emekli Sandığı, SSK ve Bağkur'un birleştirilmesiyle binanın sahipliği Sosyal Güvenlik Kurumu'na geçiyor. Sosyal Güvenlik Kurumu da Milli Emlak Genel Müdürlüğüne devrediyor ('Anafartalar Çarşısı satışa çıkıyor', Hürriyet, 25.06.2007).



Fotoğraf 10. Çarşı'nın ikinci katındaki, yerden tavana kadar cam uygulanmış koridor kenarı.

Anafartalar Çarşısı, kentsel hafızada kültürel bir varlık olarak yer almaktadır. Ancak, Çarşı'nın kültür varlığı olarak tescil edilmesine ilişkin Mimarlar Odası Ankara Şubesi'nin 13.01.2005 gün ve 07-48 sayılı talebi, Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 9.12.2005 tarih ve 1111 sayılı kararı ile reddedilmiştir.³ Davacı taraf olan Türkiye Mimarlar ve Mühendisler Odası Başkanlığı Ankara Şubesi, Çarşı'nın tescil edilmesi istemlerinin reddine ilişkin, verilen kararın iptali ve öncelikle yürütmenin durdurulmasını talep etmiştir. Yürütmenin durdurulması istemi reddedilmiştir ancak mahkeme davayı kabul etmiştir. Davalı taraf olan Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın kararı temyiz etmesi ile 2009 yılında karar bozulmuştur. Bu karara karşı davacı taraf, karar düzeltme yoluna başvurmuş, ancak talebi reddedilmiştir.⁴



Fotoğraf 11 ve Fotoğraf 12. Çarşı'da yer alan gelin damat kıyafet ve aksesuarları satan mağazalar, iki geniş koridor üzerinde sıralanıyor.

³ 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nun 6. maddesinde korunması gerekli taşınmaz kültür varlıkları belirlenmiş ve 8. maddede ise; "yedinci maddeye göre tescil edilen korunması gerekli kültür ve tabiat varlıklarının koruma alanlarının tespiti ve bu alanlar içinde inşaat ve tesisat yapıp yapılamayacağı konusunda karar alma yetkisi Koruma Kurullarına aittir" denilerek bu konuda yetkili kurum belirlenmiştir.

⁴ mimarlarodasiankara.org/index.php?Did=7382

Ankara 1970'lere değin görece türdeş bir elit kültürüne sahip memurların egemen olduğu bir kenttir. Zamanla iç göçlerle hızlı bir değişim gösteren kent, hem eski bürokrat hem de yeni yönetici ve girişimci orta sınıf sakinlerinin nezdindeki eski cazibesini büyük ölçüde yitirir (Ayata, 2005, s. 42). Bu durum kent merkezinin uzağındaki site yaşamının başlamasına neden olur. Yaşamsal gelişim noktalarının merkezden uzağıya kaymasıyla merkez de gittikçe daha az değerli hale gelir. Kentsel tasarımın bu yönde biçimlenişi, merkezdeki farklılıkların/karşılaşmaların da azalmasına neden olmaktadır. Böylelikle toplumsal sınıflar birbirlerinden yalıtılmakta, Ulus ve Kızılay Meydanı gibi alanların kamusalılığı azalmakta, insanların mekâna yönelik aidiyet duygusu zedelenmektedir. Mekân ve aidiyet duygusu ile ilgili Sennett şunları belirtir: "Kent mekânı içinde hareket eden bireylerin bedenleri yavaş yavaş içinde hareket ettikleri mekândan ve mekânın içindeki insanlardan koptu. Mekân, hareket yüzünden değerini yitirirken bireyler başkalarıyla ortak bir kaderi paylaştıkları hissini yavaş yavaş yitirdiler" (2002a, s. 289). Kent merkeziyle kurulan ilişkinin bütünlük duygusunun bozulmasında anti sosyal bina tasarımlarının da payı büyüktür. Bu tasarım hem kent dışı sitelerde hem de iş yerlerinde egemen olmaya başlar. "Pasiflik ve geri çekilmenin dayatıldığı bir toplumda sıradan insanları toplumsal gerçekler üzerine konuşmaya teşvik etme"nin (Sennett, 1999, s. 108) kentsel tasarım ve kamusal alandaki sanat yapıtı ile nasıl bir ilişkisi olabilir? Bu bağlantı kentin dokusu, kimlik ve aidiyet duygusu arasında kurulacak düşünce köprüsünde aranmalıdır. Kamusal mekânları bellek ile ilişkilendiren Rossi'ye göre, kent orada yaşayanların kolektif belleğidir; yapıların biçimsel özellikleri şehrin tarihine dairedir; bireylerin o mekânlarla kurdukları ilişki ise kolektif bellektir (2006, s. 125). Bu düşünce bağlamında kolektif belleğin sürekliliğinin sağlanamaması, yani Anafartalar Çarşısı'nın yıkılması, kent sakinlerinin aidiyet hissini yara almasına neden olacaktır. Ayrıca kentteki kamusal sanatın insanlarda sağladığı görsel doyum ve mekân kimliğine ilişkin haritalama yapma gibi özellikleri tahrip edilecek bu da yukarıda sorunsallaştırılan ilişkide bireyleri daha da pasifleştirebilecektir. Nitekim Helle'nin belirttiği gibi "kentlinin kendini kentle özdeşleştirememesi çoğu kez sembolik ilişkinin eksikliğinden kaynaklanan bir olgudur" (1996, s. 77).

Karşılaşmalar alanı olarak düşünülmesiyle kentin "somut mekânları" önem kazanmaktadır. Kent meydanları, sokaklar, parklar, anıt çevreleri karşılaşmaların paylaşım değerinin yüksek olması beklenen yerleridir. Kamusal bir meydanın doğası, insanları ve çeşitli etkinlikleri kaynaştırma arzusu iken var olan mimari, meydanların

ticari fonksiyonlarını ön plana çıkarmıştır. Modernizm ve kapitalizmin mimari simgeleri olarak gökdelenler, şehir meydanlarını kaplamıştır. Bu bağlamda Ulus'ta insanların toplanabileceği, etkileşimde bulunabileceği canlı kamusal mekânlardan söz etmek zordur. Bununla birlikte Ulus Meydanı'nın bir parçası olarak düşünülebilen Anafartalar Çarşısı, nostaljik bir imge olarak tarihsel belleği canlı tutmaktadır. Kentleri bütünlüklü bir doku içinde gruplandırılan alanlar olarak tanımlayan ve kent mekânlarının okunabilir olduğunu vurgulayan Lynch'e göre kent sakinlerinin kente ilişkin zihinlerinde belirledikleri haritanın sürdürülebilir olması buradaki yaşamın verimliliğini sağlar. Kentteki yapılarla oluşan zihinsel harita, yol bulma gibi pratik uygulamaların yanında duygusal aidiyet gibi özel alana ilişkin bir konuda da önem taşır (2013, s. 4). Kentsel kamusal alanların kolektif bellek ve kentsel kimlik açısından önemini vurgulayan Christine Boyer (1996) hızla değişen dünyada hatırlamanın önemine değinir. Dar ve orta gelirli hitap eden Çarşı'daki ticaret alanı, kentsel belleğin sürekliliğini sağlamaktadır.

Ulus Meydanı'ndaki kamusal alanın ticaret bağlamında da olsa oluşmasını sağlayan Çarşı'nın girişinde 22 Mayıs 2007'de canlı bomba saldırısıyla meydana gelen patlamada sekiz kişi hayatını kaybetmiş, 102 kişi yaralanmıştır. Çarşı esnafı ile yapılan görüşmelerde ticari faaliyetlerin bu dönemden sonra daha da zayıfladığı belirtilmiştir (Çarşı esnafından H.K. ve A. K. ile 25.01.2018 tarihli görüşme). Yine de bugün hâlâ dar ve orta gelirli alışıveriş yaptığı gelinlik ve oyuncak mağazaları kolektif belleğin parçalarıdır. En üst katta yer alan Gümrük Bakanlığı'na ait üç Tasiş Mağazası'nda gümrükte unutulmuş veya bir gerekçe ile el konulan malların satışı yapılmaktadır. Mağazalar, öğle arasında yaşlı kent sakinlerinin ve Ulus civarındaki memurların uğrak yerlerindedir. Bu bağlamda, mekânda üretilen sosyal ilişkiler kent belleğini her an yeniden üretebilmektedir.

Anafartalar Çarşısı'ndaki Kamusal Sanat Eserleri

Kent, kimlik, hafıza ve sanat üzerinden kentsel aidiyet konusu ele alındığında kentte sanat yapıtının neler ifade edebileceğine ilişkin tartışmalar kamusal sanat kavramı çerçevesinde şekillenmektedir. Kamusal sanat kavramı cadde, park, meydan ve bina gibi kamusal alanlarda yer alan çalışmalarını tanımlamak için kullanılmaktadır. Kamusal sanat, halkın harici göstergelerin sınırlandırıcı unsurları olmadan erişebileceği, toplumsal katılımın kolayca sağlanabileceği alanlarda gerçekleştirilir. Bu bağlamda daha geniş bir izleyici kitlesi için sergilenmektedir.

Modern kentler müzeler, galeriler ve kamusal mekânlardaki anıt ve heykellerle donatılan ve bunların özenle korunduğu yerlerdir. Müze ya da galeri gibi mekânlar belirli bir zaman ve yerde, sanat ve tasarımın varlığını işaret eden harici göstergelerle doludur.⁵ Ancak müze ya da sanat galerisini gösteren harici göstergeler var olmasa da, sanat tanımına giren çalışmalar vardır. 1960'ların ve 1970'lerin gösteri sanatı ve kavramsal sanat eserleri buna örnek gösterilebilir (Barnard, 2010, s. 175-179). Bunları kapsayacak biçimde kamusal sanat, çok farklı malzeme ve performans biçiminin kamusal alanlarda sergilenmesini ifade etmektedir.

Kamusal sanat, kamusal farkındalığı artırma olanağı sunmakta; Berman'ın ifadesiyle "(...) giderek daha da yıpranan ve tehlikeli hale gelen kamu yaşamına özel bir zenginlik ve hareketlilik" kazandırmaktadır (1994, s. 411). Kamusal sanat etkinlikleri, 20. yüzyılın başında avangart hareketlerin insanların yaşamlarını etkileme amacıyla başlattıkları tartışmalar ve bu tartışmaların devamında müze ve galerilere tepki olarak geliştirdikleri etkinlikler ile başlar (Knight, 2008). Kamusal sanat, görsel sanatın müze, galeri gibi kapalı ortamlar yerine günlük hayatın içinde, herkesin ulaşabileceği mekânlarda, izleyiciyi katılımcıya dönüştürerek deneyimlemesine olanak veren bir sanat türüdür. Galerilerde sergilenen sanattan farklı olarak yapıldığı alana özgüdür ve izleyicisi ile birlikte etkileşim içinde bir anlam oluşturur.

1960'lı ve 1970'li yıllarda görsel kültürü etkileyen söylemler arasında, mekân ve yer kavramını sosyal bir pratik içinde ele almak; mekânları etkin kılmak ve mekânları eleştirel bir yaklaşımla kolektif biçimde var olan sistemlere karşı tekrar üretmeye çalışmak yer almaktadır (Tan'dan aktaran Ardahan, 2009, s. 34). Müze ve galerilere karşı söylem geliştiren, manifestolar yayımlayan sanatçıların geliştirdiği bu düşünceler

⁵ Barnard'ın vurguladığı gibi (2010, s. 175-179) sanat galerisindeki harici gösterge sistemleri, açılış zamanlarının duyurulması, duvarlarda resimlerin ya da kaideler üzerinde heykellerin sunulması, odaların ve koridorların dizilişleri ve iplerle diğer sınırlayıcı araçların düzenlenişlerinden oluşur. Bu tür unsurlar kişiye sanatsal bir alanın içinde olduğunu gösterir, belirlenen bir sırada ilerlemesi gerektiğini ve çalışmalara çok yaklaşmaması gerektiğini ifade eder. Barnard'a göre aslında bu birçok açıdan lüks mobilya mağazalarındaki uygulamalardan farklı değildir. Ancak kredi kartı ödemelerinin varlığı, buranın bir müze değil, bir mağaza olduğunu açıkça gösterir. Öte yandan, harici göstergelerle yaratılan farklı beklentileri kasten karıştıran sanatçılar da vardır. Bu birçok şekilde yapılabilir. İlk olarak sıradan, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere galerilerde sergilenebilir. Bu, Carl Andre ve Marcel Duchamp gibi sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Andre, 1976 yılında Tate galerisinde, yüz yirmi adet yangın tuğlasını, Equivalent VIII adlı bir heykel olarak sergilemesiyle ün kazanmıştır. Duchamp ise, ondan altmış yıl önce, bir pisuarı New York'ta Çeşme adı altında sergileyerek benzer bir şöhrete ulaşmıştır. İkinci yol ise, geleneksel olarak "sanatsal" kabul edilen nesnelere ya da çalışmaların, sanat galerisi olmayan yerlerde sergilenmesidir. Genellikle kar, buz, çim ya da diğer doğal malzemeleri kullanarak yaptığı çalışmaları, ormanlar ya da açık arazilerde sergileyen sanatçıların çalışmaları bu tür bir yönetime örnek verilebilirler.

çerçevesinde, sanat eserinin meta olmaması için uğraşan, sanatın nesnesini alışagelmış ortamından kopartarak sergilemeyi amaçlayan sanatçılar olmuştur. 20. yüzyılın başında fütürizm, dadaizm ve gerçeküstücülük gibi avangart sanat akımlarının başlattığı tartışmalar sanat eserinin sergilenme biçimini ve yerini değiştirmiştir. Böylelikle kamusal mekânlarda toplumla karşılaştırılan sanat, farklı bir iletişim yöntemi olarak var olmuştur. Bu kapsamda, insanların yaşam deneyimine yönelik düşünselliklerini artırmak ve kenti etkin biçimde deneyimlemelerini sağlamak için kamusal sanat eserleri ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarında ulusal sembolizmin bir ifade olarak kullanılan kamusal heykellerden farklı olarak, duvar resimleri, duvar seramikleri ve soyut heykeller kamusal mekânlara yerleştirilmiştir. Bu eserler, resmi ulusal tarihin görselleştirilmesinin ötesinde bir konum edinmekte ve çok sayıdaki sanatçıya geniş alanlar sunabilmektedir. İngiltere’de ve Amerika’da kamusal sanatın merkezi yönetimlerden ziyade yerel yönetimler ve vakıflar tarafından desteklendiği görülür (Bayram, 2007). Merkezi ve yerel bütçede sanat için pay ayrılmasına ilişkin stratejiler bu ülkelerce benimsenmiştir (Hamilton vd., 2001). Türkiye’de 1950-1970 yılları arasında Ankara Etibank Genel Müdürlüğü, Ankara Opera Binası ve Bayındırlık Bakanlığı için yaptırılan kamusal sanat eserleri de sanata bu dönemdeki devlet desteğini göstermektedir. Bununla birlikte, hem Anafartalar Çarşısı hem de Manifaturacılar Çarşısı birer ticaret anonim şirketi tarafından inşa ettirilmiştir. Bu dönemde İstanbul Vakko Fabrikası ve Divan Oteli gibi özel girişimcilere ait yerlerde de kamusal sanat eserleri yaptırılmıştır. Dolayısıyla bu tür özel şirket girişimleri de bütçelerinde kamusal sanat eserlerine pay ayırmışlardır.



Fotoğraf 13. Kamusal sanat eserleri arasında özel bir yeri olan Richard Serra’ya ait ABD’de yer alan Tilted Arc adlı çalışma. Eser, mahkeme kararı ile kaldırılmıştır. 1981. (<http://www.chrisgallego.com/richard-serras-tilted-arc/>).

1980'lerde kamusal alana sanatsal müdahale sadece estetik açıdan değil, kentsel dönüşüme katkısı açısından da savunulmuştur (Hall ve Robertson, 2001, s. 5). Bu süreçte yerel yönetimler ve merkezi hükümetler tarafından sanat konseyleri oluşturulmuştur (Hall ve Robertson, 2001, s. 5). Bu konseyler, kamusal mekânları sanat aracılığıyla geliştirmek ve tanıtmak amacıyla kamusal sanatı desteklemiştir.

Kamusal sanat çalışmaları arasında Richard Serra'nın New York Federal Plaza için tasarladığı Titled Arc (1981) adlı çalışması tarihsel bir öneme sahiptir. Çalışma, Plaza'nın önündeki alanı iki bölüme ayıran bir çelik levhadan oluşmaktadır. Serra, iki hükümet binasının kesiştiği yerdeki bu boş alana yerleştirdiği eserde, mimarlık ile heykelin uzlaşmasına meydan okumaktadır (Sharp, 2007, s. 276). Eser, mekânın kullanıcıları tarafından çok kasvetli ve zevksiz bulunmuş, alanı kullanışsız hale getirdiği düşünülmüş (Sharp, 2007, s. 276) ve 1989 yılında mahkeme kararıyla kaldırılmıştır (Miles, 1997, s. 32). Böylelikle kamusal sanatın içerisinde konumlandırıldığı yerdeki performansı da önemli hale gelmiştir. Bu noktada eserin kamusalılığı salt kamusal alandaki varlığına bağlanmamaktadır. İnsanların bu alanlardaki eser ile etkileşimine de önem verilmektedir.

Kamusal sanat eserlerinin mekân ile etkileşimleri önemli olmakla birlikte bir başka sorun da kamusal mekânların, otoyolların yapımı için daraltılması ve kamusal sanata önem verilmemesi olmuştur. Modern kentler komşuluk ilişkilerinin görülmediği, kapalı ve güvenli konutlardan oluşmaktadır. Finansal kaynaklar, otoyollara ve alışveriş merkezlerine akıtılırken modernizmin ifadesi olan caddeler ve sokaklar donuk, düzensiz ve bakımsız bir halde bırakılmaktadır. Berman'a göre bu halde bırakılan ve kent yenileme projelerinin yok etme amacıyla olduğu yerleri korumak ve canlı tutmak gerekir. Ona göre sokak dansçıları, grafiticiler, sokağın malzemelerini kullanan ressamalar, kentin yeni özneleri olmuşlar, caddelerin ve sokakların yeniden canlanmasını sağlamışlardır (1994, s. 406-407). Mekân ve sanat bağlamında bu özneler, insanların kamusal mekânları kullanırken o mekândan keyif almalarını sağlamaktadır.

Anafartalar Çarşısı'ndaki sanat eserleri kamusal sanatın yukarıda açıklanan tarihi açısından düşünüldüğünde Çarşısı'nın yapıldığı dönemde Türkiye'deki kent politikalarını da etkilediği görülen dünyadaki sanat eleştirileri bağlamında değerlendirilmelidir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında insanlığın yıkımları, sanatçının görevini sorgulamasını ve sanatın değerlerine ve kurumlarına yönelik açık bir eleştirellik beraberinde getirmiştir (Hopkins, 2006). Bu bağlamda, Anafartalar Çarşısı'ndaki sanat eserleri Türkiye'de kamusal sanatın 20. yüzyılın başlarındaki tarihsel ve toplumsal

olaylardan etkilenererek geldiği kültürel momenti kendi dönemi içinde göstermektedir. Bu eserler, 1960'lardan günümüze sanatın yeni yaklaşımlar çerçevesinde yüksek kültür ürünü olarak değil de kamusal alanlarda seyircisi ile etkileşim içinde sergilenmesi fikrinin ürünüdür. Nitekim Türkiye'de 1950- 1970 yılları arasında seramik, resim ve mimari ilişkisinin güçlü biçimde yaşandığı görülmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Büyük Tiyatro (Opera) Binası'nın giriş kapısındaki Giriş Kapısındaki duvar resmi, Eren Eyüboğlu'nun 1957 tarihli Sıhhiye'deki Etibank Genel Müdürlüğü bulvar cephesi duvar resmi, Atatürk Orman Çiftliği arazisi içinde bulunan Marmara Otel'i'nin lobisinde 1959 tarihli Füreyâ Koral imzalı seramik pano ya da Ankara Bayındırlık Bakanlığı Kütüphanesi'nde 1962 Atilla Galatalı imzalı seramik sehpa gibi çalışmalar bu yapılar tasarlanırken eserlerin de düşünüldüğünü göstermektedir (Cengizkan, 2002).

Bu çalışmada, Anafartalar Çarşısı'ndaki sanat eserlerinin mekânın kullanıcılarıyla olan etkileşimini araştırmak için görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde, yukarıda ele alınan Titled Arc (1981) adlı çalışmadaki gibi mekân ile mekânın kullanıcıları arasında etkileşim sorunu olup olmadığı; sanat eserlerinin kentsel hafızadaki yeri araştırılmıştır. Bu kapsamda Z. B. (57) şunları belirtmektedir:

1961 yılında Ankara'da doğdum ve hep bu şehirde yaşadım. Anafartalar Çarşısı benim için Ankara'nın, Ulus'un sembollerinden biridir. Hafızamda oraya ilişkin çok sayıda anı var. Buradaki seramik panoları çok iyi hatırlıyorum. Çocukluğumda çarşıya gittiğimizde o seramiklere dokunarak yürümek isterdim. Panolardaki şekilleri nazar boncuklarına benzetirdim. Yürüyen merdivenin olduğu bölümde çok güzel büyük bir eser vardı. Daha sonrasında oyuncak ve manifatura alışverişlerimi hep buradan yaptım.

H. E.'nin (53) Anafartalar Çarşısı ile ilgili ifadeleri şöyledir:

1965 Ankara doğumluyum ve yaşamımı hep bu şehirde geçirdim. Anafartalar Çarşısı'na çocukluğumda ailemle sık sık giderdik. 1988'de çalışma hayatına başladım. 1990'ların sonuna kadar bu çarşıdan oyuncak, ayakkabı ve ip alışverişimi yaptım. Çarşının duvarlarındaki eserlerin farkındaydım hatta Füreyâ'nın eserlerinin burada olduğunu biliyorum. Çarşıya ferahlık ve güzellik veren de bu eserlerdi.

Bu görüşmelerde çarşıdaki kamusal sanat eserlerinin hatırlandığı, kentle sembolik ilişkinin kurulmasında aracı oldukları görülmektedir. Buradaki eserlerin eleştirel politik kamusal sanat özellikleri taşımadığı; seramiğin dekoratif üretim mantığının dışında bireysel, estetik ve biçimsel yorumlarını ortaya koyduğu söylenebilir. Bu bağlamda da

eserlerin estetik boyutları ile hatırlandıkları görülmektedir. Knight, alışveriş merkezlerindeki kamusal sanat eserlerinin, insanların görüş alanındaki boşlukları doldurduğunu ve buluşma noktalarını belirlediğini ancak insanları yollarından edip uzunca bir süre bu eserleri değerlendirmeye davet edemediğini belirtmektedir (2008, s. 76). Oysa buradaki eserlerin kentliler için Çarşı ile birlikte anlam kazandığı, eserlerin insanlar tarafından incelendiği ve hatırlandığı ortaya çıkmaktadır. Ş. Ö. (34) ve E. K. (39) ise, Anafartalar Çarşısı'nda, Füreya Koral'ın, Seniye Fenmen'in ve diğer pek çok sanatçının eserlerinin bulunduğu bu bölgenin yıkım kararıyla ilgili yapılan haberlerden öğrendiklerini, böyle önemli bir mekânın tanıtılmamasına üzüldüklerini belirtmektedirler. Ş. Ö., şunları ifade etmektedir:

Yıkım haberleri sonrasında burayı görmeye gittim. Eserleri uzun uzun inceledim çok etkilendim. Çarşıdaki eserlerin son derece değerli olduğunu düşünüyorum daha önce tanıtımının yapılmasını isterdim. Sanat tarihi öğrencileri ve mimarlık tarihi çalışanlar için de çok değerli bir mekân. Geniş koridorlu ferah bir çarşı. Özellikle Atilla Galata'nın eseri, çarşı yapılırken tasarlanmış gibi. Tüm eserleri, özellikle de Füreya Koral'ın eserlerini görmek için çarşıya üç kez daha gittim.

Çarşının 1970'li ve 1980'li yıllardaki kullanımına ilişkin Ç. G. (63) ise şunları belirtmektedir:

1975-1989 yılları arasında Ankara dışında yaşadım. Yılda iki kez tatillerde Ankara'ya gelirdim. Her geldiğimde Ulus'a ve Anafartalar Çarşısı'na gider, ayakkabı, terlik, pijama, örgü ipi alışverişi yapardım. Çarşı'nın duvarlarında bana denizi anımsatan mavi büyük bir cam hatırlıyorum. Ankara'daki ilk yürüyen merdivenli çarşı idi burası. Çarşı, Anafartalar adıyla anılmazdı; 'yürüyen merdivenli çarşı' olarak geçerdi konuşmalarımızda.

1953 yılında evlendiği için Ankara'ya gelen ve Ulus bölgesine taşınan F. E. (85) ise bu bölgeyi ve Çarşı'yı şu şekilde hatırlamaktadır:

Ulus o zaman çok güzel bir yerdi. Bentderesi'nden Ankara Kalesi'ne çıkan yerde oturdum bir buçuk yıl. Memurlar Kooperatifi'nin arkasındaydı evimiz. Kaleye çıkan dik yokuşa bakardı. Evimizin olduğu caddede Berlin Oteli vardı. Alışverişimi Ulus'tan yapardım. Ulus'tan 1954 yılında Hacettepe'ye taşındım. Eski bir gecekondu evine. Eski Ankara evleri gecekondu gibiydi. Dokuz sene Hacettepe'deki bu evde oturdum. 1963'ten bu yana da Aydınlikevler'de oturuyorum. Anafartalar Çarşısı'na çok sık giderdim. Çarşı'nın yukarı kapısından girince bir mağaza vardı, oradan bluzler alırdım. Aşağı kapıdan girince Moda Düğme vardı oradan da iplerimi alırdım. Oradaki sanat

eserlerini hiç incelemedim ama güzel bir çarşıydı Anafartalar Çarşısı, ferahtı. Plak satan bir yer vardı Moda Düğme'nin bitişiğinde. 90'lı yıllardan sonra Ulus'a, Anafartalar Çarşısı'na pek gitmez oldum.

Bu görüşmelerde de çarşının etkin biçimde kullanıldığı F. E'nin ise çarşmayı ferah olarak tanımladığı ancak eserleri hatırlamadığı, eserlerin Ç. G.'nin hafızasında bir deniz imgesi olarak yer ettiği görülmektedir.



Fotoğraf 14. 1966 yılından, Ara Güler'e ait bir fotoğraf. Füreyâ Koral, seramik panoların duvara yerleştirilmesinde çalışıyor. "Ziraat Bankası ve Başak Sigorta'nın duvar panosu hazırlanırken" notu ile Ayşe Kulin'in Füreyâ adlı kitabında yer alıyor (1999).

Anafartalar Çarşısı'ndaki kamusal sanat eserlerinin buraya yerleştirilmesi sürecine ilişkin bir belgeye ulaşamamıştır. Ancak bu çarşı ile benzer özellikler gösteren İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'ndaki eserlerle ilgili sürece dair mimar Doğan Tekeli, modern mimari üslupla yapılan Çarşı'nın Türk sanatından da izler taşımasını istediklerini bu isteklerinin de Manifaturacılar Kooperatifi tarafından kabul edildiğini belirtmektedir (Atakan, 2014). Her sanat eserinin yerini kendilerinin tespit ettiğini ve o yerler için yarışma açtıklarını ifade etmektedir. Daha sonra Manifaturacılar Kooperatifi ile sanatçıların aralarında fiyat sözleşmesi yaptığını vurgulamaktadır (Atakan, 2014). Manifaturacılar Çarşısı'nda olduğu gibi Anafartalar Çarşısı'nın planlanması esnasında da sanatçılarla sözleşme imzalanmış olabileceği akla gelmektedir. Çarşı'nın dekorasyonu ile ilgili açılan yarışmanın 1963 yılında sonuçlandığı da görülmektedir (Arkitekt, 1963). Füreyâ Koral'ın çarşıdaki seramik panolarından bazılarının 1963 yılına ait olduğu düşünüldüğünde binanın yapımından önce sanatçıların buradaki eserleri çarşı için tasarlamış olabileceği ortaya çıkmaktadır. Bu konuyu araştırmak için 1967 yılına ait Ulus

Gazetesi taranmış ancak Çarşı'nın yapımında seramik sanatçılarınun çalıştıklarına ilişkin bir habere rastlanmamıştır.

Kamusal sanatın kentsel mekânlarda uygulanması, bir yandan sanatçılara yeni deneyimler sağlamakta; diğer yandan bu yerleri de tarihsel olarak değerli kılmaktadır. Türkiye'de seramik sanatının gelişiminde katkıları büyük olan Füreya Koral'ın Manifaturacılar Çarşısı'ndaki seramik panoların duvara yerleştirilmesi sürecindeki çalışmaları ve seramik sanatçısının kamusal mekândaki deneyimi şöyle anlatılmaktadır:

Manifaturacılar Çarşısı'nın karoları duvara monte edilirken avluya dolmuş olan çocuklar, iskelede işçilerle birlikte çalışan pantolonlu kadını seyrediyorlardı hayretle. Kadın zayıftı ve çevik bir keçi gibi, hiç gocunmadan inip çıkıyordu iskeleye. İri yarı yaşlı başlı işçiler, ona bir kraliçe muamelesi yapıyorlardı adeta. Şaşkındı çocuklar. Montaj henüz tamamlanmamıştı ama lekelerin üçü de enikonu belirginleşmişlerdi duvarda (Kulin, 1999, s. 294).

Anafartalar Çarşısı'nı ve Manifaturacılar Çarşısı'nı birer sanat üretim alanı olarak etkin kılan bu yaklaşım, çalışmada incelendiği gibi 1960'ların ve 1970'lerin görsel kültürü etkileyen söylemlerine paralel olarak geliştirilmiştir. Nitekim Koral, mimariyle seramiği birleştirme ideali olan bir sanatçıdır. Ona göre mimarlar, daha yapının betonu dökülmeden, temeli atılmadan, proje tamamlanmadan, seramikçiyle işbirliği yapmalıdır; böylelikle biçimle özün, işlevle estetiğin kaynaştırılması sağlanacaktır (Oral, 1975, s. 12; 1981, s. 34; Hekimoğlu, 1951). Koral'ın, Ziraat Bankası ve Başak Sigorta'ya hazırladığı duvar panosu -fotoğrafın tam olarak hangi yapı içerisinde çekildiği belirtilmemiş- yerleştirilmesinde de çalıştığı görülmektedir (Fotoğraf 14). Bu kapsamda, Anafartalar Çarşısı'ndaki panolarının yerleştirilmesi sırasında fotoğrafına ulaşılamasa da, Koral'ın Ankara'da da çalışmalarda bulunduğu söylenebilir. Bu bağlamda, sanatçıların çalışma alanı olması bakımından da Anafartalar Çarşısı'nın tarihi bir değeri bulunmaktadır.

Anafartalar Çarşısı'nın açılışından bir yıl sonra burada çalışmaya başlayan A.K. panoların ilk dönemdeki sergilenme yerlerinin korunduğunu belirtmektedir. Çarşı'daki kamusal sanat eserleri incelendiğinde buradaki seramik panoların çağdaş Türk seramik sanatında önemli bir yeri olan, soyuttan gerçeküstücülüğe uzanan, zaman zaman da yerel motiflere öykünen bir anlatım çeşitliliği barındırdığı görülmektedir (Ertemli, 2006, s. 41). Anafartalar Çarşısı'nda, ilk Türk seramik sanatçılarından Füreya Koral'ın, Seniye Fenmen'in ve Atilla Galatalı'nın seramik pano çalışmaları yer almaktadır. Çarşı'da seramiklerin yanı sıra Arif Kaptan, Nuri İyem ve Cevdet Altuğ tarafından yapılmış duvar resimleri de bulunmaktadır. Çarşının zemin katı birbirinden bağımsız iki ayrı dikkörtgen

biçiminde tasarlanmıştır. Üst katlar ve bodrum katında ise aynı mimari form uygulanmıştır. Binanın batı cephesinde bodrum kattan binanın tavanına kadar yürüyen merdivenlerin bulunduğu kısımdaki duvar yüzeyinde gerçekleştirilmiş olan çalışma binanın en geniş yüzeyli çalışmasını oluşturmaktadır. Sanatçı Cevdet Altuğ tarafından galaksi sistemini ve kraterleri anlatacak biçimde gezegen formunda tasarlanan pano, binanın tüm duvar yüzeyini kapsayacak biçimde yerleştirilmiştir (Fotoğraf 15). Doğu girişindeki parlak sırlı devasa pano ise Füreya Koral tarafından 1963 yılında yapılmıştır (Fotoğraf 16).



Fotoğraf 15



Fotoğraf 16

Çarşının batı girişinde Atilla Galatalı'ya ait iki parçalı seramik pano yer almaktadır (Fotoğraf 17 ve Detay). Mekânın bodrum katında ve birinci katındaki orta sütun adacığında Nuri İyem'e ait duvar resimleri bulunmaktadır.



Fotoğraf 17



Detay

Üst kattaki seramik panolar her katın aynı köşesinde aynı sanatçının panosu olacak biçimde yerleştirilmiştir. Füreya Koral'ın panoları koridorun doğu tarafındaki

köşelerinde, Seniye Fenmen'inkiler ise batı köşesinde yer almaktadır (Fotoğraf 18 ve Fotoğraf 19). İkinci ve üçüncü katta Arif Kaptan (Fotoğraf 20) tarafından yapılan orta sütun adacığı duvarındaki çalışmalarda ise kabartmalar bulunmaktadır. Çalışmada duvarın tamamı heykelsi bir yapıya dönüştürülmüştür. Böylelikle, binaya özelliğini veren seramik panolar ile duvar resimlerinin kaynaştırılması sağlanmıştır (Ertemli, 2006, s. 42).



Fotoğraf 18



Fotoğraf 19



Fotoğraf 20

Anafartalar Çarşısı'ndaki sanat eserleri, Ulus'taki siyasi kamusal alanın yerini ticari kamusal alanın aldığı bir dönemin eserleridir. Buradaki eserler, bir sosyal sorumluluk projesi ve sanatsal etkileşim alanı yaratma niyeti olarak değerlendirilebilir. Çarşıya ve buradaki sanat eserlerine ilişkin yapılan sınırlı görüşmelerde Çarşı'nın bu eserlerle birlikte hatırlandığı, Çarşı'nın ferah ve işlevsel bulunduğu, Çarşı'nın içindeki eserlerle birlikte kent hafızasında yer ettiği görülmektedir. Çarşı'daki sanat eserlerinin tanıtımının yapılmaması ve Ankara'da yaşam alanlarının merkezden çevreye doğru kayması ile birlikte eserlerin bilinmemesi de söz konusu olabilmektedir.

Ankara'da yaşam alanlarındaki dönüşüm, kentsel dönüşüm projeleriyle ilişkilidir. Ankara'da son yıllarda pek çok kentsel dönüşüm projesi yapılmıştır. Projelerin çoğu kent merkezi dışındaki yerleşim yerlerine ilişkindir. Ulus bölgesi gibi kent merkezlerindeki yenileme çalışmalarında ise yık ve yenisi yap yaklaşımının egemen olduğu görülmektedir. Ancak bu tür bir yaklaşım bireylerin kentlerine ilişkin aidiyet duygularını zedeleyebilmektedir. Simmel'in belirttiği gibi, bugün kent yaşamının dokun-bırak unsurlarıyla karşı karşıya kalan insanlar, güvenmeme hakkı sonucunda ihtiyatlı hale

gelmekte, sınırlar dürtülere karşı tepki vermeyi reddederek metropol yaşamının içeriklerine ve biçimlerine sonuna kadar uyum sağlamaktadır” (1996, s. 85). Birey, “maneviyatı ve değerleri elinden alan güçlerin örgütlenmesi içinde yalnızca bir dişli” (Simmel, 1996, s. 88) haline gelmektedir. Canlı kamusal alanların yok edilmesiyle “kendini kentle özdeşleştirmek, kenti yalnızca konut, işyeri ve ulaşım olanakları sunan bir şey olmanın ötesinde algılayıp onun politik düzlemdeki temsiline de sağlıklı bir yaklaşım geliştirmek kentlilerin giderek daha da çoğuna daha zor gelmektedir” (Helle, 1996, s. 71). Oysa yapısal olarak düzenlenmiş mekânın bireye sık ve uzun sosyal ilişkiler kurabilme olanağı vermesi gerekir. Bu bakımdan Anafartalar Çarşısı ve buradaki sanat eserleri kentlinin kendisini kentle özdeşleştirebilmesine olanak sağlayan, bireyin yaşadığı kente aidiyet hissini kuvvetlendiren unsurlardır.

Sonuç

Cumhuriyet’in ilan edilmesinin ardından toplumsal yaşamı modernleşme amacı doğrultusunda şekillendiren bir mekân haline gelen Ulus Meydanı’nın etrafına çarşılar inşa edilmesiyle kentin politik, ekonomik ve gündelik hayatındaki dinamizmde değişiklikler meydana gelmiştir. Tarihsel süreç içinde Ulus, siyasal yaşamın odağı olmaktan uzaklaşmış; Anafartalar Çarşısı bu süreçte orta ve dar gelir gruplarının ticaret alanı olarak inşa edilmiştir. Ulus Meydanı’nın mimari yapısındaki değişim ve kentlilerin merkezden kaçarak yalıtılmış korunaklı sitelere yerleşmesi gibi etkenlerle merkez itibarını yitirmiştir. Ancak çalışmada, yapılan sınırlı sayıdaki görüşmeye rağmen, çarşının ve çarşıdaki sanat eserlerinin görüşme yapılan kişilerin kent hafızasında önemli bir yeri olduğu sanat eserleriyle bu kişilerin etkileşiminin söz konusu olduğu ortaya çıkmaktadır. Kente göç eden ve kenar mahallelerde yaşayanların, dar ve orta gelirli olanların ticaret alanı olduğu için, bu kitlelerin sanata ulaşmasında Anafartalar Çarşısı’nın etkin bir potansiyeli de bulunmaktadır. Bu kapsamda Anafartalar Çarşısı, müze ve galeri gibi ortak sanat alanlarından faydalanamayan kitlelerin sanat alanı olabilir. Çarşı’daki sanat eserlerinin tanıtılması, Ulus’ta kamusal canlılığı yeşertecek bir işlev görecektir. Bu bağlamda, kentsel dönüşüm projelerinin kentsel hafızayı ve kamusal sanat alanlarını koruyacak biçimde planlanması yerinde olacaktır.

Kaynakça

- Agnew, J. A., Mercer, J. ve Sopher, D. E. (2010). Introduction. John A. Agnew, John Mercer and David E. Sophe (Eds.) *The city in cultural context* (1-30). Boston: Routledge.
- Aktüre, S., (2001). 1830'dan 1930'a Ankara'da günlük yaşam. Y. Yavuz, (Der.), *Tarih içinde Ankara II* (s. 35-60). Ankara: ODTÜ, Ankaralılar Vakfı Yayınları.
- Altıntaş, O. ve Eliri, İ. (2012). Birey ve toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu, *İdil*, 1(5), 61-74.
- Ankara imar ve emlak işletme a. ş. Anafartalar çarşı sitesi teşrif projesi yarışması şartlaşma tasarısı (1963). *Arkitekt*, 3, 110-111.
- Ardahan, K. (2009). Sanat eğitimi ve kamusal sanat. *Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*. Ankara: G. Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Atakan, N. (2014). *Doğan tekeli ile İMÇ üzerine röportaj*. Erişim 18. 06.2018. <https://vimeo.com/103901536>
- Auge, M. (1997). *Yer-olmayanlar*. (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Kesit.
- Ayata, S. (2005). Yeni orta sınıf ve uydu kent yaşamı. D. Kandiyoti ve A. Saktanber (Ed.), içinde, *Kültür fragmanları: Türkiye'de gündelik hayat* (s. 37-56). İstanbul: Metis.
- Barnard, M. (2010). *Sanat, tasarım ve görsel kültür*. (G. Korkmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Bayram, B. (2007). Kamusal mekân kalitesinin yükseltilmesinde yöntemler ve kamusal sanatın rolü. *Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*. İstanbul. İTÜ Fen Bilimler Enstitüsü.
- Benjamin, W. (2002). XIX. yüzyıl'ın başkenti Paris. (A. Cemal, Çev.). *Pasajlar* (s. 87-107). İstanbul: YKY.

- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim.
- “Bilgilendirme: Ulus tarihi kent merkezi”. 13.01.2017. www.spo.org.tr. Erişim Tarihi 22.08.2018.
- Bookchin, M. (1999). *Kentsiz kentleşme*. (B. Özyalçın, Çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Boyacıoğlu, H. (16 Aralık 2014). Ankara Ulus'ta büyük takas. *Hürriyet*.
- Boyer, C. (1996). *The city of collective memory. Its historical imagery and architectural entertainments*. Cambridge: MIT Press.
- Cantek, L. F. Ş. (2003). *“Yaban”lar ve yerliler. Başkent olma sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Cengizkan, A. (2002). Bedri Rahmi'nin Bilinmeyen Bir Mozayığı: Mimarlık ve Duvar Resmi. *Modernin Saati*. Ankara: Mimarlar Derneği ve Boyut Yayın.
- Cohen, J. L. (1996). *Mies van der rohe*. London: Spon.
- Dinçer, G. (2014). Ulus'tan Samanpazarı'na Anafartalar caddesinin öyküsü. *İdealkent*. 11, 36-60.
- Erman, T. (2016). *‘Mış gibi site’*. Ankara'da bir TOKİ-gecekondu dönüşüm sitesi. İstanbul: İletişim.
- Ertemli, M. (2006). Türkiye'de sanatın kaderi; Anafartalar çarşısı. *Artist*, 66(4), 40-44.
- Foucault, M. (2002). *Toplumunu savunmak gerekir*. (Ş. Aktaş, Çev). İstanbul: YKY.
- Giddens, A. (2012). *Modernliğin sonuçları*. (E. Kuşdil Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Habermas, J. (2005). *Kamusallığın yapısal dönüşümü*. (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim.

- Hall, T., Robertson, I. (2001). "Public art and urban regeneration: advocacy, claims, and critical debates", *Landscape Research*, 26(1), 5-26.
- Harvey, D. (2008). *Umut mekânları*. (Z. Gambetti, Çev.). İstanbul: Metis.
- Hekimoğlu, M. (1951). Ressam kadınlarımızla bir konuşma. *Hayat dergisi*. https://deskgram.org/p/1671645844414564695_5761537828. Erişim. 25. 07. 2018.
- Helle, H. J. (1996). Kentlileşmiş insan. (Z. Aygen Çev.). *Cogito. Kent ve kültürü*, 8, 71-79.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve gerçeküstücülük*. (S. Kemal Angı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Işın, E. (2009). *Ankara: Kara kalpaklı kent. 1923-1938*. İstanbul: İstanbul Araştırma Enstitüsü. 2863 sayılı kültür ve tabiat varlıklarını koruma kanunu. Erişim: 20.07.2018. <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-43101/mevzuat.html>
- Keleş, R. (2005). Kent ve kültür üzerine. *Mülkiye Dergisi*, 29(246), 9-18.
- Keyder, Ç. (2010). *Küreselleşen İstanbul'da ekonomi*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi.
- Knight, C. K. (2008). *Public art. Theory, practice and populism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Kortan, E. (1996). Mimarlıkta rasyonalizm. *Mimari akımlar* (s. 54-63). İstanbul: Yem Yayın.
- Kulin, A. (1999). *Füreyâ*. İstanbul: Remzi.
- Kultermann, U. (1993). *Architecture in the 20th century*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Kuran, A. (1958). MiesVan der rohe. *Arkitekt*, Sayı 293, 156-162.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern dünyada gündelik hayat*. (I. Gürbüz, Çev.), İstanbul: Metis.
- Lynch, K. (2013). *Kent imgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the city: Public art and urban futures*, Routledge: Londra ve New York.
- Nazım imar planı* (2006). Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi İmar ve Şehircilik Dairesi Başkanlığı.
- Oral, Z. (1975). Yirmi yılda elliye yakın sergi açan Füreyâ, seramiğin mimariden ayrılamayacağı kanısında. *Milliyet sanat*, 150, 10-12.

- Oral, Z. (1981). Füreya'nın otuz yıllık seramik serüveni. *Milliyet sanat*, 25, 32-35.
- Özbek, M. (2004). "Giriş: Kamusal alanın sınırları", M. Özbek (Ed.), içinde, *Kamusal alan* (s. 19-90). İstanbul: Hil.
- Sargın, G. A. (2002). Kamu, kent ve politika. A. G. Sargın (der:). *Ankara'nın kamusal yüzleri*. İstanbul: İletişim.
- Sargın, G. A. (2012). Kurmaca başkentlerin imgesel inşası: Ankara'nın mekânsal siyasası üzerine kısa notlar. (F. Ş. Cantek, Haz). *Cumhuriyetin ütopyası: Ankara*. 147-172.
- Sennett, R. (1994). *Palais-royal*. WW Norton & Company.
- Sennett, R. (1999). *Gözün vicdanı. Kentin tasarımı ve toplumsal yaşam*. (S. Sertabiboğlu ve C. Kurultay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett (2002a). *Kamusal insanın çöküşü*. (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2002b). *Ten ve taş. Batı uygarlığında beden ve şehir*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Sharp, J., 2007. The life and death of five spaces: public art and community regeneration in Glasgow, *Cultural Geographies*, 14(2), 274-292.
- Sheilk, S. "Anstelle der öffentlichkeit? Oder: die welt in franfmenten," ("Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya"), Kritik der Kreativiat, yay. Haz. Gerald Raunig ve Ulf Wuggenig, Viyana, 2005
- Simmel, George (1996). Metropol ve zihinsel yaşam. (B. Ö. Düzgören, Çev.). *Cogito. Kent ve kültürü*, 8, 81-89.
- Şahin, Ç. (2015). Türkiye'de kentsel dönüşüme dayalı inşaat odaklı ekonomi modeli ve toplumsal maliyeti: en temel insan hakları, sosyal haklar, çevre hakkı ve kent hakkı

açısından eleştirel bir değerlendirme. *Sosyoloji konferansları* No 51: 51-81. DOI: 10.18368/IU/sk.09445.

Tankut, G. (1993). *Bir başkent in imarı: Ankara, 1929-1939*. Altın Kitaplar.

Tunçer, M. (2013). Ankara tarihi kent merkezi yenileme alanı koruma planı, niteliği ve iptaline ilişkin gerekçeler. *Ankara araştırmaları dergisi*, 1(2), 10-34.

Tunçer, M. (2014). 20. yüzyıl başlarında tahtakale, karaoğlan çarşısı ve taşhan'dan ulus merkezi'ne dönüşüm. *İdealkent*. 11, 18-35.

Yalım, İ. (2002). Toplumsal belleğin ulus meydanı üzerinden kurgulanma çabası. (G.A. Sargın (Der.), içinde, *Ankara'nın kamusal yüzleri. Başkent üzerine mekân-politik tezler*. (s. 157-214). İstanbul: İletişim.

Yüksel, A. (2013). Erken cumhuriyet döneminde gündelik yaşamın mekânsal izdüşümleri: Ankara Anafartalar caddesi. *Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.