

151253

151253



XX. YÜZYIL MİMARLIĞINA
ESTETİK AÇIDAN BAKIŞ

Enis Kortan

İÇİNDEKİLER

Türkçe Özet	II
İngilizce Özet	VII
Önsöz	XII
- Mimarlıkta Estetik Sorunu	I
- XIX. Yüzyıl Mimarlığına Genel Bakış	17
- XX. Yüzyılın Başlangıcında Bilim, Sanat, Felsefedeki Yeni Akımlar.	21
- Fütürizm (1909) (Gelecekçilik)	26
- Neo Plastisizm (1917) (De Stijl)	32
- Fonksiyonalizm (İşlevsellik)	53
- Pürizm (1918) (Biçimsel Saflık)	57
- Ekspresyonizm (1918) (Dışavurumculuk-İfadecilik)	86
- Konstrüktivizm (1920) (Çatkıcılık)	122
- Brütalizm (1954)	128
- Post Modernizm (1972) (Modern Sonrası)	132
- Sonuç	139
- Dip Notları	144
- Bibliyografya	154
- Resimler Listesi	162
- Ekler	165

ÖZET

XX. yüzyıl mimarlığına *Estetik Açıdan Bakış* başlıklı doktora çalışmamız, çağdaş mimarlığın estetik sorunlarını ve değerlerini ortaya koymak ve eleştirmek amacını gütmektedir.

Çalışmamız dört ana bölümden meydana gelmektedir.

Birinci bölüm *'Mimarlıkta Estetik Sorunu'* ile ilgili olup burada, estetiğin, mimarlığın temel sorunlarından olduğu ve Vitruvius'un getirmiş olduğu üç temel kriterlerden birisinin *'Venustas-Güzellik'*e ayrılmış bulunduğu; (ki diğer ikisi *Firmitas-sağlamlık* ve *Utilitas-kullanışlılık* tır) Rönesans'ta da Alberti tarafından tekrar, aynı şekilde fakat sıralamasında değişiklik yapılarak ifade edildiği anlatılıp günümüzde de geçerliliği ifade edilmiş ve çağımızın ünlü mimarlarından, mimarlığın tanımları verilmiştir. Bu tanımlarda ortak olan özelliğin, mimarlığın tinsel, kalitatif değerleri içermesi gerektiği ve Nicolai Hartman'ın *'Ön yapı'* ve *'Arka yapı'* tanımlarıyla *'estetik bir obje'* nin ontik bakımdan karşıt varlık sferlerinden oluştuğu dile getirilmiştir. Estetik bir obje'yi algılayıp değerlendirebilecek ve ona karşı *'estetik tavır'* takınabilecek insanın da *'estetik bir süje'* olması; diğer bir deyişle *'objektif estetik'* ve *'sübjektif estetik'* in beraberce var olması gerektiği ortaya konmuştur.

Nikolaus Pevsner'in, mimarlıktaki estetik değerleri üç şekilde algıladığı (ki bunlar sırasıyla cephe, kitle ve iç mekân'dır) açıklanmış ve tezimizde esas olarak ikinci kriterin, kitlesel estetiğin ön planda inceleneceği belirtilmiş ve Henry Moore'un tanımı verilmiştir:

'Estetik olarak mimarlık, kitlelerin soyut ilişkileridir.'

Doktoranın gerekçesini ve mimarlığın tinsel bir değer olan güzellikle varolabileceğini açıklayan birinci bölümden sonra, XIX. yüzyıldaki mimarlığı ana hatlarıyla inceliyen ikinci bölüm yer almaktadır. Bu yüzyıldaki mimarlığın başlıca özelliğinin geçmiş üslupları yeniden diriltici ve (Revivalist), Seçmeci (Eklektik) olduğu, birçok Neo'ların (Neo Klasik, Neo Barok v.b) beraberce bulunduğu ve kaotik bir görünümün varlığı açıklanmış ve mimar'ın da, Walter Gropius'un deyimiyle, yorgun ve alışılacağı kuralları uygulayan, sanat için sanat yapan birisi durumunda kaldığı dile getirilmiştir. Bu şekilde eski estetik klişelere takılan mimarın cephecilik/uğraştığı, araştırmacı, yenilikçi ve yaratıcı bir atılımı olamadığı belirtilmiştir.

Bu olumsuz tutuma karşı Art Nouveau akımının gelişmesi ve V.Horta, H.P.Berlage, J. Hoffmann gibi akımın önde gelen mimarların amaçlarının mimariyi arıtmak, devrin sosyal, ekonomik ve spiritüel ihtiyaçlarına cevap veren yalın bir mimariyi yaratmak olduğu açıklanmış, A. Loos'un, dekorasyonu bir cürüm sayması; T. Garnier, ve A. Perret'nin öncü fikirleri anlatılmıştır.

XIX. yüzyılın bu statik, antik kökenli estetik formüllere bağlı mimari anlayışının açıklandığı ikinci bölümden sonra, XX. yüzyılın başlangıcında bilim, sanat ve felsefedeki yeni akımların yer aldığı üçüncü bölüm gelmektedir. Burada, H. Minkowski, A. Einstein gibi bilginlerin yeni buluşları ve onların sanata olan etkileri; E. Mach felsefesi ile impresyonizm arasındaki ilgiler, Césanne'ın Kübizm'e temel olacak teorileri ve felsefede ise E. Husserl'in fenomenoloji felsefesi kısa ve öz olarak açıklanmıştır. Ampirist ya da pozitivist görüşe göre objelerin algılanması duyular yoluyla gerçekleşirken, Husserl'in duysal olanı paranteze aldığı ve geride kalan soyut öz'ü, duyu-üstü bir alanda bulduğu anlatılmış, yeni sanat ve mimari akımlar kronolojik olarak verilmiştir.

İçinde mimarlık hareketleri olmayan sanat akımları (Kübizm, Dadaizm gibi) çalışmanın kapsamı dışında bırakılmış olup incelemeye Fütürizm (1909) ile başlanmıştır.

Fütüristlerin dünyaya sundukları yeni estetik değerlerin (hız, hareket, v.b) açıklanması, '*Mimari dinamizm*' kavramları, eğik ve eliptik formların sahip oldukları duygusal etkinlikler, Einstein'ın izafiyet teorisinin etkileri bu fasılda yer almıştır.

Fonksiyonalizm (işlevsellik), genel felsefesi ile açıklanmış ve Grek felsefesindeki '*iyi*' ve '*güzel*' kavramlarının beraberliği, Xenophon aracılığıyla Aristippos ve Sokrates arasındaki diyalogla ifade edilmiştir. (Kalokagathia). Louis Sullivan'ın '*Biçim fonksiyonu izler*' (Form follows function) deyimi ile yapılan tasarımın mimarlık için yeterli olamayacağı belirtilmiş ve Frank Lloyd Wright tarafından yapılan eleştiri verilmiştir. Fonksiyonalizm, De Stijl (1917) ilkeleri içinde yer aldığından oraya referans verilmiştir.

De Stijl grubunun temel felsefesinin kuruluşunda etkin rol alan Piet Mondrian ve Theo Van Doesburg'un teorilerinin ele alındığı söz konusu harekette, Mondrian'ın '*Daima daha uzak*' deyimi altında resimde mutlak soyutlamaya doğru gittiği, Theo Van Doesburg'un resimde olduğu gibi özellikle mimarlıkta da çok önemli teoriler ortaya koyduğu; geleneksel statik, kapalı küp'lere karşıt olarak yeni, dinamik mekânlar önerdiği, fonksiyonel mimarlığı savunduğu, geleneksel, klâsik, simetrik bir estetik yerine yeni bir tür fonksiyondan kaynaklanan dinamik ve anti-simetrik denge ile estetik aradığı; Frank Lloyd Wright'ın da '*Kutunun parçalanması*' (Destruction of the Box) teorisinin aynı tanım ve içerikte olması sebebiyle beraber ele alındığı örneklerle açıklanmıştır.

Dolayısıyla artık mimarlığın estetik değerlerinin peşinen kabul edilmiş ve adeta kutsallaştırılmış formlarla değil fakat pratik fonksiyondan çıkan özel formlarla elde edileceği ifade edilmiştir.

Bu çift amaçlı (hem fonksiyonel hem de estetik) durumun, iki yönlü başarılı olabileceği de B. Croce tarafından açıklanmıştır.

Pürizm (1918) hareketinin ise Le Corbusier ve Amédée Ozenfant tarafından yaratıldığının açıklandığı bu kısımda, pürizm'in biçimlerin arınmışlığına, saflığına; primer geometrik form'lara dayandığı, bu özelliğiyle Platon estetiği paralelinde olduğu, köklerinin ise Antik mimarlığa kadar gittiği; esas karakterinin de rasyonel olması dolayısıyla objektif bir nitelik göstermesi ve bu saf, soyut geometrik formların güzelliği nasıl meydana getirdiği W. Worringer'in ağzından açıklanmıştır.

Ekspresyonizm (1918) kısmında ise bu hareketin, değerleri gibi toplu manifestolarla açıklanmayıp, bireyci mimarların eserlerinde görülen ortak niteliksel değerler aracılığıyla oluşturulabilen bir grup teşkil ettiği belirtilip bu ortak değerın ise eserlerdeki güçlü ifadeler olduğu açıklanmıştır. B. Croce'nin '*ifade*' üzerinde çok durduğu, estetik süreci adeta ifade ile özdeşleştirdiğinin anlatıldığı ve Naum Gabo'nun '*Mutlak Form*' tanımının verildiği bu bölümde yer alan eserlerin seri dışı, kendi hayatı, dili, kendine özgü ani, evrensel, dayanılmaz etkileri olan özgün eserler olduğu vurgulanmıştır.

Konstrüktivizm (1920) kısmında da N. Gabo ve A. Pevsner'in ortaya attıkları yeni estetik değerler ve kavramlar anlatılmıştır. Sanatta, formun statik elemanlarıyla tatmin olmadıklarını, bin yıllık Mısır önyargısı olan '*Statik ritm*' e karşı çıktıklarını belirten Gabo ve Pevsner, sanatta yeni '*kinetik ritm*' ler aradıklarını ifade etmişlerdir. Gotik katedrallerinde olduğu gibi strüktür-konstrüksiyonu açıkça ifade ederek yeni estetik etkiler elde edilmesi bu hareketle çağdaş

mimaride tekrar gündeme gelmiştir.

Post Modernizm (1972) kısmında ise bu hareketin özgün fikirleri olan bir hareket olmayıp, esas itibarıyla Modern Mimarinin '*Rasyonel-Uluslararası*' üslubuna karşıt, tepkisel ve kısmen gerici bir hareket olduğu açıklanmış ve tıpkı XIX. yüzyıl mimarisinde olduğu gibi tarihten seçmecî (eklektik) yoldan eski güzel motif ve formları kullanarak olumsuz '*cepheci*' bir mimari ortaya koydukları anlatılmıştır. Böylece tarihi öğeleri bir makyaj malzemesi olarak kullanma yöntemi eleştirilmiştir.

Sonuç kısmında ise, Nikolaus Pevsner'in mimaride estetik faktörünü Cephe, Kütle ve İç mekân olarak sınıflandırdığını, XX. yüzyıl için ise bu sınıflamanın iç mekân, kütle ve cephe olması gerektiği ve çağdaş mimarın estetiği, Henry Moore'un dediği gibi '*Kütlelerin soyut ilişkilerinde*' aradığı belirtilerek geleneksel geometrik formlarla yapılan statik, simetrik, klâsik Platon estetiğine karşıt olarak yeni çağdaş, anti-simetrik, dinamik formlarla estetik yaratıldığı açıklanmış ve böylece farklı estetik değerlerin beraberce var olduğu çoğulcu bir anlayış içinde varlıklarını sürdürdükleri sonucuna varılmıştır.

SUMMARY

The aim of the thesis under the title "An Esthetical Outlook to the XX.th century Architecture" is to reveal and criticize the esthetic values of contemporary architecture.

The work includes four main chapters.

First chapter deals with the 'Esthetical problems of Architecture' in general.

Vitruvius explains the fundamental criteria of architecture as Firmitas (firmness), Utilitas (utility) and Venustas (Beauty). During the Renaissance period, Alberti used the same principles only changing their order. But in any case Beauty, or esthetical side of architecture was and still is, an indispensable part of it!

The definitions of architecture given by some of the famous architects of our time, reinforce this M.Breuer and L.Kahn describe it as "Something that can be properly perceived by sentimental feeling"; W. Gropius talks about "Poetical forms, psychological needs and beauty", Le Corbusier and F.L. Wright mentioned it as:

"Sentimental relations, plastical emotions and creative spirits" and so on. That is, qualitative-irreal-unmeasurable values which describes architectural standard of a building.

Nicolai Hartmann describes the quantitative and sensual structure of a work of art as 'Foreground'; but qualitative and emotional structure as 'Background'; that means an art object is formed by its two parts of controversially ontological spheres.

N.Pevsner, reveals the esthetical qualities of architecture in three ways.

"Elevation, mass and interior space". In the thesis, the importance is given to the second one.

H. Moore's definitions on esthetic in architecture is considered as a starting point: "Esthetically architecture is the abstract relationship of masses."

In the content of the second chapter, XIX. the century architecture is reviewed. The main characteristic of architecture of this century is Revivalist and Eclectic. According to W.Gropius, the architect of the XIX th century was a tired man whose main concern was Romanticism and Historicism, who applied the conventional rules, and made art for the sake of art.

The 'Art Nouvean' movement, dismissed this negative approach; V. Horta, H.P.Berlage, J.Hoffman tried to establish on architecture that would respond to the social, economical and spritual needs of the era.

New ideas, such as A. Loos' 'Ornament is crime' and the others lead architecture towards new direction.

The XIX. th century architecture was generally based on antic originated estetical formulas.

Third Chapter deals with the new currents in science, art and philosophy during the beginning of XX. th century.

Here, the influences of scientists such as H. Minkowski and A. Einstein on art and architecture are explained. Also the relations

between E. Mach's philosophy and Impressionism, the theories of P.Césanne's which will be the base of Cubism and the idea of phenomenology by E. Husserl in the field of philosophy are examined briefly: According to the empirist or positivist point of view, the process of perception of objects happens by means of the senses, E. Husserl, takes these sensuous entities into a parenthesis, thus what is left behind is the abstract substance of the objects. New art and architectural currents are introduced chronologically in this chapter.

The art currents such as Cubism and Dadaism are left out from the scope of the work and it is commenced with Futurism (1909).

In this chapter, new esthetical values of Futurists, such as dynamism, speed etc., the strong impulses of elliptical and curved forms; the influence of A. Einstein's theory of relativity on the works of Futurists are explained.

The general philosophy of Functionalism is introduced and the association of the concepts of 'good' and 'beautiful' in the Greek Philosophy is expressed by means of the dialogue of Aristippos and Socrates by Xenophon. (Kalo-kagathia) L. Sullivan's famous dictum 'Form follows function' alone will not be enough to create a successful design.

A Criticism of it by F.L. Wright is given. Since Functionalism takes its place in the principles of De Stijl (1917) movement, some references are given accordingly.

Piet Mondrian and Theo Van Doesburg were the main figures of De Stijl movement. Mondrian, following his famous motto: 'toujour plus loin' (Always farther) was going toward absolute abstraction. Theo Van Doesburg, besides being a painter, was also a theoretician of modern architecture: in 1924, he declared his famous manifest: 'Toward a plastic Architecture' in which he analyzed the essence of modern architecture in 16 items. Here, he rejected traditional static and closed cubes, instead, offered new dynamic open spaces; defended functional architecture and consequently, dynamic, anti-symmetrical balance: These were the same principles of F.L.Wright's 'Destruction of the Box' theory.

Eventually, architecture would not be the choice of the preconceived forms that are accepted as beautiful forms traditionally; but instead would be the result of the functional approach. B. Croce's opinion concerning this double aim of architecture is also mentioned: Functional side and esthetical side of it! He accepts that both aims can be achieved at the same time.

The ideology of Purism (1918) is explained: Le Corbusier and A. Ozenfant were the protagonist of it. This depends on the simplicity and purity of the primary geometrical forms; therefore is closely related with the Platonian esthetics. The beauty of these rational and abstract forms is explained through the thoughts of W.Worringer.

In the context of Expressionism (1918), the general characteristics are explained. This movement was not a collective endeavour of various artists but it was a collection of works of art of some architects of mannerist approaches. The common features of these works are their strong expressions. B. Croce particularly emphasizes "expression":

He almost identifies beauty with expression! N. Gabo, gives the definition of such a work under the title of 'Absolute Form'.
-that such forms must have their own life, language and impulse.

In the section of Constructivism (1920) the new concepts and esthetical values by N.Gabo and A.Pevsner are examined: They were not satisfied with the static elements of form and were against the thousand year old Egyptian prejudice of 'Static rythm', but instead they sought in art, a new 'Kinetic rithm'.

As in Gothic cathedrals, expressing the structure boldly and thus obtaining new esthetical impacts is still valid in contemporary architecture by means of Constructivism.

In the chapter of Post Modernism (1972), the ideology of the current is explained: In general, this was not a movement equipped with new and original ideas, but it was a reactionary event to the Rational-International architecture. As in XIX. th century architecture, eclecticism and a negative approach of 'façadism' is reestablished. Thus, historical elements of architecture are used as 'make-up' material!

Last Chapter is devoted to the conclusion. N.Pevsner's formulation of esthetic values in architecture is explained through elevation, mass and interior. But in the XX. century architecture, the order of this classification must change; and it should be interior, mass and elevation! Therefore, the esthetical values of contemporary architecture must be sought in Henry Moore's definition: 'The abstract relationship of the masses'. Which is contrary to the traditional Platonic ideas; but today, although there are quite a number of different views on esthetical criticism they exist together within the concept of a pluralistic approach.

ÖNSÖZ

Mimarlıkta, güzelliğin tanımlanması ve aranması, insanlık tarihinin bütün evrelerinde önemli bir uğraş olarak dikkati çekmektedir. Çalışmamızın amacı XX. yüzyılın çağdaş mimarisinde var olan estetik değerleri, felsefenin yardımıyla açıklığa kavuşturabilmektir. Filozofların büyük bölümü güzelliğin ne olduğunu araştırıp çeşitli teoriler oluştururken Hegel, Croce gibi düşünürler bizzat mimarlıkta estetik sorunu ile de ilgilenmişlerdir.

Antik Grek estetiği ve onun başlıca kurucularından Platon'un estetik doktrinleri, başvurduğumuz önemli temel kavramları oluşturmaktadır.

Platon'un yaşıllık çağında ulaşmış olduğu ve biçimleri içeriklerinden bağımsız olarak güzel görmesi soyut geometrik biçimleri de mutlak güzel biçimler olarak kabul etmesi, mimaride kökleri antik Mısır'dan da öteye giden statik, simetrik geometrik biçimleri tanımlar ki bu günümüz mimarlığında da geçerlidir. Dolayısıyla Platon estetiği ve karşıtları bir süreklilik sergilemektedir.

Çalışmamızda, temelde yapı biçimlerinin güzellikleri üzerinde durulmuş, bu biçimlerin doğmasına sebep olan etmenler açıklanmıştır.

Çalışmanın amacı, çağdaş mimarlığın estetik yönden açıklanmasıdır demiştik, ancak mimarlığın bir süreklilik içinde olduğu düşünüldüğünde geçmiş devirlerin mimarlığına ve estetik normlarına atıflar yapmak ve zaman zaman mimarlığın tasarım kuramlarının açıklamasına girmek gerekli ve kaçınılmaz olmuştur.

XX. yüzyıldaki sanat ve mimari akımlar ve felsefi görüşler tarih sırasıyla ortaya konarak incelenmiş ve örneklerle pekiştirilmiştir.



MİMARLIKTA ESTETİK SORUNU

*"Estetik olarak mimarlık,
Kütlelerin soyut ilişkileridir."*

Henry Moore

Siegfried Giedon, *"Architecture and the phenomena of Transition - The three space conceptions in Architecture"* (Mimarlık ve Geçiş Olayı - Mimarlıktaki üç mekan kavramı) adlı kitabında, tarih boyunca gelişen mimarideki mekan kavramlarını üç aşamada gruplandırmıştır: ¹

- 1) Birinci mekan kavramı: Mısır, Mezopotamya, Grek mimarisindeki özelliklerdir ki özde, içinde yaşamaktan çok dışardan bakılan, sembolik değerleri olan, ya da iç mekanı önemsiz eserler olup bunlar Mısır'ın piramitleri, Grek mabetleri gibi uzayda yer kaplıyan kitlelerdir.
- 2) İkinci mekan kavramı: Bir iç mekan olarak mimarlıktır ki Roma, Ortaçağ, Rönesans, Barok, Osmanlı mimarlığı v.b. bu sınıfa girerler. Birincinin tersine, mimarlığın özü, başarısı iç mekanın niteliklerinde aranmaktadır. Bu ana kritere göre, iç mekanı ile bizi kendisine çeken, pratik-yararlı olduğu kadar bizde estetik coşkular uyandırıp duygusal-psikolojik yönden de tatmin edip yücelten, o mekanın ne için yaratıldığını hissettiren mimari başarılı olmaktadır.
- 3) Üçüncü mekan kavramı: Mimarlığın hem hacim-kütle, hem de bir iç mekan meselesi olarak beraberce ele alınması durumu. Bu aşamada esas olarak bir mimari eserin hem birinci, hem de ikinci mekan kavramlarındaki özellikleri içermesi beklentileri vardır. Şimdi bu üç aşamayı kısaca inceliyelim:

Birinci mekan kavramından, Mısır piramitlerinde olduğu gibi iç mekan yoktur. Antik Greklerde ise tapınak, esasta Tanrı için, Tanrı'nın heykelinin konulduğu bir yer olarak yapılmıştır. Örneğin Atina-akropoldeki Parthenon tapınağında heykeltraş Phidias, Tanrıça Athena'nın 12 m. boyundaki heykelini tapınağın iç odası olan naos'a koymuştur. Bu tapınaklarda iç mekan ikinci planda olup esas olan dıştır; o kadar ki dıştaki kolonlarda mükemmel bir görünüm elde etmek amacıyla optik düzeltmeler dahi yapılmıştır. İklim elverişli olduğu için insanlar bu tapınakların dışında toplanıp sosyal işlevlerini sürdürüyorlardı.

Bruno Zevi 'Saper Vedere Architettura' ya da İngilizce çevirisiyle "Architecture As Space" (Mekan olarak Mimarlık) adlı kitabında bu tür bir yaklaşımı eleştirmekte ve en önemli olarak ta iç mekandan yoksun bir yapının bir mimarlık eseri olamayacağını belirtmektedir.²

İkinci mekan kavramında ise birincinin tam tersine esas ağırlık ve yaratıcı güç iç mekanın tasarımına verilmiştir. Bruno Zevi de mimari bir eserin başarı derecesini başlıca bu özellikte bulmaktadır.

Frank Lloyd Wright, "Trust in Life" (Hayata Güveniniz) başlığı altında şöyle diyor: "Biliyoruz ki hayatın yorumunun yapılması mimarın gerçek fonksiyonudur; çünkü binalar hayat için yapılmışlardır, içinde yaşanmak ve mutlu olarak yaşamak için, bu yaşama katkıda bulunmak, neşeli ve güzel yaşamak için tasarlanmışlardır."³

Frank Lloyd Wright, yukarıdaki ifadesinde de çok açık olarak, mimarlığın yaşam tarzından ve yaşamın kendisinden başlanarak yaratılması gerektiğini önemle belirtmiştir. Giderek mimarlıktaki görüşünü de şöyle açıklamıştır:

"Organik mimarlık deyimiyle, kendi oluşum koşullarıyla harmoni içinde iç'ten dış'a doğru gelişen bir mimarlık kastediyorum ki bu dış'tan uygulananlardan farklıdır." ⁴

Le Corbusier ise "Toward a New Architecture" (Yeni bir Mimariye Doğru) adlı kitabının 'Mimarlık: II. Planların İllüzyonu' bölümünde düşüncelerini şöyle açıklamaktadır:

"Plan, iç'ten dış'a doğru oluşur; dış bir iç'in sonucudur." ⁵

Mimarlıkta esas olarak iç mekan üzerinde durulduğunda, önemli bir özelliği gözden kaçırmamak gerekecektir. İç'ten dış'a doğru gelişen bir tasarım yöntemi sonucunda meydana gelecek olan dış kütle biçimlenmesi de sürekli olarak mimarın bilinçli kontrolü altında olmalıdır; çünkü bir sonuç olarak uzayda meydana getirilen hacim-kütle heykelsi değeriyle de çok önemlidir. Mimar, "Ben iç'ten hareketle yola koyuldum bina kütlesi de böylece sonuç olarak kendiliğinden ortaya çıktı ! " diyerek başarısız bir kitlenin sorumluluğunu üzerinden atamaz ve mazeret olarak ta bu ilkenin arkasına sığınamaz ! (Tümevarım yöntemi)

Evet, binalar içinde yaşamak içindir, bu esastır; fakat aynı zamanda mimarlık görsel ve plastik-mekansal bir sanat olup, dıştan bakılmak, algılanmak; hayata, sanata ve mutluluğa katkıda bulunmak içindir de !

Üçüncü mekan kavramında ise mimarlığın hem iç mekan ve hem de hacim-kütle meselesi olarak beraberce bir bütün halinde ele alınması söz konusu olup esasta hem birinci ve hem de ikinci mekan kavramlarındaki özellikleri içermesi beklentileri vardır. Giedion'un üçüncü mekan kavramına ait vermiş olduğu örnekler de gerçekten hem iç mekanda ve hem dış hacimde heykelsi nitelikleriyle başarılı örneklerdir ki

bunlar Le Corbusier'nin Paris Üniversite Sitesindeki İsviçre Pavyonu (1930-1932). Kunio Maekawa'nın Tokyo Festival Binası (1961), Jorn Utzon'un Sydney Opera Binası (1957-1973) ve Le Corbusier'nin Ronchamp Tapınağıdır (1950-1955).

Siegfried Giedion'un bu sınıflaması çok yerindedir ve hiç kuşkusuz üçüncüsü başarılması en güç olandır.

Böylece mimarlığın ancak yaşanan bir iç mekan olduğu zaman varolabileceğini ve bu iç mekandaki başarıların mimarlığın değerinin çok önemli bir bölümünü oluşturduğunu, fakat dış kitle ile de bu başarının sürdürülmesi halinde özlenen sonuca gidilebileceğini kabul ediyoruz.

Şimdi mimari bir eserin başarı kriterlerinin neler olduğunu kısa ve öz olarak inceliyelim.

Ünlü Romalı mimar-mühendis Marcus Vitruvius Pollio'dan (M.S. I. yüzyıl) alınmış olan mimari kriterler, genelde bütün çağlardaki mimari eserlerin değerlendirilmesinde esas olduğu gibi, günümüzde de ana hatlarıyla geçerliliğini sürdürmektedir ki bunlar üç adettir:

- 1) Sağlamlık (Firmatias-Firmness)
- 2) Kullanışlılık (Utilitas-Commodity)
- 3) Estetik (Venustas-Delight)

Vitruvius, başarılı mimarlık eserlerinde bu üç kriterin de birarada olmasını öngörüyor ve önemlilik derecesine göre yukarıdaki gibi sıralıyordu. Birinci kriter, yapının sağlam ve güvenilir olmasıyla ilgilidir ki bu da strüktürel yönden doğru çözümler bulunması ve binanın yine doğru konstrüksiyon yöntemleriyle yapılması demektir.

Diğer bir deyişle yapı deprem, rüzgar, yağmur ve diğer kuvvet ve yüklere karşı dayanıklı olmalı yıkılmamalı; içinde yaşayan insanları güvenle barındırmalıdır.

İkinci kriter ise, işlevsel (fonksiyonel) açıdan binanın uygun olması, bina hangi amaç için yapılmışsa ona iyi hizmet etmesi, kullanışlı olması durumudur.

Üçüncü kriter ise, yapının aynı zamanda insanlara Estetik Haz veren bir obje olmasını sağlamak, diğer bir deyişle onu bir sanat objesi, bir estetik obje olarak meydana getirebilmektir.

Rönesans Döneminde de gerek mimar-kuramcı Leon Battista Alberti (1404-1472) ve gerekse Andrea Palladio (1508-1580) bu ilkeleri kabul etmişler ancak sıralamayı değeştirmişlerdir. Onlara göre durum şöyledir:

- 1) Kullanışlılık (Comodita)
- 2) Sağlamlık-Kalıcılık (Perpetuita)
- 3) Güzellik (Bellezza)

Gerçekte Vitruvius'un 'yapının sağlam olması ve ayakta durabilmesi' özelliğine öncelik vermesi önemlidir, çünkü kullanışlı ve güzel olmayan bir yapı düşünmek mümkündür ancak ayakta duramıyan bir bina düşünülemez.

İlk iki kriter, sıraları nasıl olursa olsun, bilimsel kriterler olup öğretilip öğrenilebilen, mantık ve bilimsel bilgi ile yapıлып denetlenebilen durumlar ortaya koyarlar. Bu özellikler, yani işlevsellik-yararlılık ve sağlamlık, insanın maddi-pratik ihtiyaçlarını karşılar ve böylece BİNA ya da YAPI dediğimiz somut varlık ortaya çıkar. Şimdi, BİNA'nın bir MİMARİ ESER olabilmesi için onun aynı zamanda üçüncü ve son kriter olan ESTETİK HAZ kriterini de yerine getirmesi gerekecektir.

Bu öyle bir değerdir ki onsuz bir mimari eser düşünülemez, olamaz; ancak onun varlığıyla bir bina mimarlık platformuna sıçrama yapabilir; ve estetik coşkuların büyüklüğü oranında mimarlık ta büyük olur!

Şimdi, kısaca bu değer ne olduğunu inceliyelim ve bunun için de çağdaş birkaç büyük mimarın, mimarlık ile ilgili görüşlerini dile getirelim:

"Mimarlık?

Kulaklarınızla işittiğiniz renkler;

Gözlerinizle gördüğünüz sesler;

Avuçlarınızla dokunduğunuz boşluklar;

Dilinizdeki mekanın tadı;

Ölçülerin güzel kokusu;

Taş'ın öz suyudur."

Marcel Breuer

6

"Gerçek mimari yaratış, insanın yaşantı mekanlarının

Psikolojik ve pratik ihtiyaçlarına esaslı şiirsel

biçimler vermeyi amaçlar. Güzellik, yaşamın bir gereği

olup insan'ın maddesel çevresindeki güzelliği yaratan

ise mimardır."

Walter Gropius

7

"Mimarlık, bir dünya içinde duygusal olarak

algılanabilen yeni bir dünya yaratır."

Louis Kahn

8

"Mimarlığın görevi, ham maddeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektir. Mimar biçimleri örgütlüyerek ruh'un saf yaratısı olan bir düzeni gerçekleştirir; biçim ve şekillerle bizde plastik coşkular uyandırır; yarattığı ilişkilerle bizde derin yankılar meydana getirerek dünyamızla uyum halinde olan bir düzenin ölçülerini verir, kalbimiz ve aklımızın çeşitli hareketlerini tayin eder ve böylece biz güzellik duygusunu hissederiz."⁹

Mimarlık sadece şairane duygular olduğu zaman mevcuttur.¹⁰

Araştırmalarım duygularımdaki gibi hayatın başlıca değerine doğru yönelmiştir: ŞİİR! Şiir insanın kalbinde olup, doğanın zenginliğine yönelmedeki kapasitedir."

Le Corbusier¹¹

"Mimarlık, insan ruh'una şiirsel bir şekilde hitap eder; her büyük mimar zorunlu olarak büyük bir şairdir. Mimarlık öylesine canlı büyük bir yaratıcı ruhtur ki, insanın doğasına ve değişen durumlarına göre nesilden nesile, çağdan çağa ilerler, kalır ve yaratır.

Mimarlık yapılamaz, mimarlık doğar."

Frank Lloyd Wright¹²

Bütün bu tanımlarda ortak olan özellikler ve fikirler, mimarinin tinsel, duygusal, irreal bir değer taşıması gerektiğidir.

Breuer ve Kahn mimarinin "Özel bir algılama ile duygusal olarak hissedilebileceğini" belirtmekte; Gropius, "Şiirsel biçimlerden, psikolojik ihtiyaçlar ve güzellikten" dem vurmakta; Le Corbusier ise, "Duygusal ilişkilerden, plastik coşkulardan, güzellikten ve şairane duygulardan"; Wright ise "Ruh'a şiirsel hitap ve yaratıcı ruh'tan" söz etmektedir.

Bütün bunlarda ortak öge "Tinsel-ruhsal" bir durum olup ölçülebilemeyen, niteliksel ve irreal değerlerdir ki bunların tümü bize mimari eserdeki üçüncü kriteri, yani sanatsal değer olan 'Estetik Haz' kriterini tanımlarlar.

O halde bir bina kullanışlı-işlevsel-ekonomik v.b olabilir ve sağlamlık-firmitas bakımından da mantıklı ve başarılı yapılabilir; ancak bu iki kriter bize bir binayı tanımlar ki bunlar real değerler olup onun bir mimari eser olabilmesi için insanda aynı zamanda da Estetik Haz uyandırması gerekir. Öncelikle bina maddi olup, bilgisel-mantıksal olarak ölçülebilen somut, real bir obje (nesne) dir; uzayda bir cisim olup beton, çelik, ahşap v.b. malzemelerle inşa edilmiştir; duy ularımızla algılanabilir, elle tutulup gözle görülebilir ve ölçülebilir ki biz buna Nicolai Hartmann'ın ifadesiyle 'ön yapı' diyebiliriz. Estetik değerlerin ise duy ularımızla algılanamıyan, ölçülebilemeyen, tinsel, irreal bir varlık olduğunu ancak özel ve öznel bir şekilde duygusal olarak kavranabilen bir değer taşıdığını görmüştük ki buna da yine Nicolai Hartmann'la birlikte 'arka yapı' diyebiliriz. İsmail Tunalı bu kavramları şöyle açıklıyor:

"Her sanat yapıtı, her estetik obje ontik bakımdan birbirine karşıt iki varlık sferinden meydana gelir. Bir yanda duy ularımızla kavradığımız real varlık alanı, realite sferi. Bunun karşısında duy ularımızla kavrayamadığımız, özel çeşitten bir kavramaile, yani estetik algı ile kavradığımız irreal bir varlık alanı, irrealite, idealite sferi. Sanat yapıtının, estetik objenin bütünlüğü bu sferlerin karşılıklı ilgisinden doğar. Ama burada artık 'ya biri ya da öbürü' gibi bir alternatif söz konusu değildir. Başka söylersek, 'sanat yapıtı bu iki sferden yalnız birine indirgenemez, çünkü sanat yapıtının varlık tarzı kompleks'tir. Bu kompleks yapı, realite ve irrealite gibi iki varlık tarzından meydana geliyor. Bu realite ve irrealite kavramlarını Nicolai Hartman, bu iki sferi daha somutlaştırmak için iki yeni ve somut kavramla ifade etmeyi deniyor. Şöyle ki real duyulur yapıya 'ön yapı', ya da 'ön plan' (Vordergrund), irreal sfere de 'arka yapı' ya da 'arka plan' (Hintergrund) adını veriyor. Bunun sonucu olarak ta, estetik obje, sanat yapıtı ön yapı ile arka yapının somut bir bütünlüğü olarak meydana geliyor. 13

Demek oluyor ki bir eserde eğer 'ön-yapı' ve 'arka-yapı' bütünlüğü yoksa o eser tamlığa ulaşamamıştır. Bu süreci mimarlık dünyasında başarılı bir şekilde yorumlayıp anlatabilen Louis Kahn olmuştur. Kahn tasarım sürecini şöyle açıklamaktadır:

"Bir büyük yapı, kanımca, ölçülebilemez ile başlamalı ve tasarım sürecinde ölçülebileme geçmeli, ama sonunda yeniden ölçülebilemez olmalıdır." 14

Kahn, mimari tasarımın ölçülebilemeyen değerlerle başlaması gerektiğini söylüyor. Gerçekten de yaratma eylemi, tinsel-irreal-ölçülebilemeyen tabakalardan başlar; eserin tümü yaratıcısının imge

dünyasında soyut ve irreal bir şekilde vardır. (Arka-yapı)

Yaratmanın amacı, somut olan ön-yapı olduğuna göre, yaratıcı mimar imgesindeki formları 'ölçülebilir' değerlerle anlatır, çizer. Bu çizimlere dayanarak yapı inşa edilir. Artık somut olan ön-yapı, taş, beton v.b malzemelerle gerçekleşmiş ve ^{ızla} duyularım/algılanabilir, gözle görülür, elle tutulur hale gelmiştir. Kahn sonra yeniden 'ölçülebilemeyen' değerlere ulaşılması gerektiğini ifade ediyor. Buna da şöyle açıklamak mümkündür: Ortaya konmuş olan bu sanat eserini ilk olarak algılayan bir insan, önce bu somut, real-ölçülebilir olan ön-yapı ile karşılaşır; onu görür, algılar, inceler; sonra bu somut varlık aracılığı ve özel bir çeşit kavrama ile irreal-soyut-ölçülebilemeyen olan arka-yapının tabakalarını duygusal bir şekilde algılamaya başlar. Böylece tekrar ölçülebilemeyen bir duruma gelinmiş olmaktadır ki bu da sanat eserini algılayan insan süjesinde meydana gelen tinsel-duygusal ve coşkusal yöndeki etkilenmedir.

Eğer bu duygusal-coşkusal etkilenme büyükse, mimarlık büyüktür; orta derecede ise mimarlık ta orta düzeydedir; eğer bu etkilenme yoksa, artık o yapıda mimarlıktan söz edilemez.

O halde, mimari bir eleştiri ve değerlendirmenin bütünlüğünü onun bileşenleri olan 'iç-mekan değerlendirmesi ve 'dış-kütle' değerlendirmesi safhalarında ele alabiliriz.

Yaşadığımız kentte, hergün sayısız binalar görüyor ve onlardan oluşmuş yapay bir çevre içinde hayatımızı sürdürüyoruz. Bu binalardan sadece çok az bir miktarının içine girme olanağını bulmaktayız. Çok büyük bir çoğunluğunu ise sadece dıştan görüyor, algılıyor ve güzel, zarif, şirin, çirkin v.b sözcüklerle duyularımızı, fikirlerimizi belirtip onları yargılıyoruz.

Wilhelm Kücker, bu konuyu şöyle dile getiriyor:

"Çok önemli yeni bir görüş, daha doğrusu bir yeniden buluş, yapıların sadece kullanılmayıp, aynı zamanda görülüp algılandıkları üzerinedir. Üstelik, kişi istese de, istemese de böyledir bu. Şu saptama önemlidir: Müzik dinlenmiyebilir, kitap okunmıyabilir, bir resme bakılmıyabilir ama mimari daima vardır. Onunla birlikte yaşamak zorunludur. ¹⁵

Biliyoruz ki, doğal ya da yapay çevre (tabii bunların karışımlarından oluşanı da) insana olumlu ya da olumsuz yönde önemli ölçüde psikolojik-duygusal etkiler yapar ve bu hem bilinçte ve hem de bilinç altında etkisini sürdürür. ¹⁶

Genellikle (belki de daima), bir mimari eseri önce dıştan görür ve algılarız, bu bize bir obje olarak etki yapar; bir fenomendir bu. Biz, bu yapı kullanışlı-işlevsel mi ya da sağlam mı gibi soruları hiç düşünmeden, salt duyularımızla algıladığımız bu yapı karşısında bilgisel-mantıksal yetilerimizi kullanmağa fırsat ve zaman bulamadan duygusal yönden etkileniriz. Tezde üzerinde önemli durulacak olan özellik, mimari eserlerin bu türdeki dıştan algılanışları sonucunda edinilen estetik değerlendirmenin ağırlık kazanacağıdır.

Kısaca açıklamaya çalıştığım gibi mimaride yaşanan iç mekan vazgeçilmez ögedir, hatta onsuz mimarlığın olup olamayacağı tartışmaya açıktır. Fakat nasıl ki Bruno Zevi mimarlığı esasta bir iç mekan sorunu olarak alıp araştırmasını (Architecture As Space - Mekan Olarak Mimari) üzerine yoğunlaştırdıysa, bizim çalışmamızda da mimarlığın dıştan algılanmasındaki estetik değerler üzerinde ağırlık verilecektir.

Şimdi şu soruyu sorabiliriz: Mimarlık, dıştan algılama sonucunda insanları nasıl ve ne şekilde etkiler? Bu sorunun cevabını ünlü mimarlık tarihçisi Nikolaus Pevsner (An Outline of European Architecture- Avrupa Mimarisinin Anahatları) adlı eserinde şöyle veriyor:

"Bir bisiklet barınağı bir Bînadır; Lincoln Katedrali ise bir mimarlık eseridir.

... Mimarlık terimi sadece estetik değerdeki görünümle tasarlanmış binalar için geçerlidir. Bir binadaki estetik coşkular, üç farklı şekilde ifade edilirler.

Birinci olarak duvarların ele alınışında, pencerelerin orantılarında, duvarların pencerelerle olan ilişkilerinde, bir katın diğerleriyle olan durumlarında..

İkinci olarak, bir binanın dıştan bir bütün şekilde ele alınması estetik açıdan önemlidir, blokların birbirine olan zıtlığı, meyilli veya düz bir çatının veya bir kubbenin etkisi, dışa fırlamalar ve içe çekilmelerin ritmi.

Üçüncü olarak ta iç mekanın ele alınışında duyularımıza olan etkileri...

Bu üç yoldan birinci olanı iki boyutlu olup ressamın tarzındadır.

İkincisi ise üç boyutlu olup binayı bir hacim, bir plastik birim gibi ele alır ki bu da heykeltıraşın tarzındadır.

*Üçüncüsü ise üç boyutludur, fakat mekanla ilgili olup diğerlerinden daha fazla olarak mimarın kendi tarzıdır.*¹⁷

Bu durumda, belirtilmiş olduğu gibi, çalışmada ağırlık birinci ve ikinci kriterlere, özellikle ikinciye verilecektir. Çağımızın ünlü heykeltıraşlarından Henry Moore, mimarlığın kütleli sorunlarını şöyle dile getirmektedir:

"Mimarlık ve heykel beraberce kitlelerin ilişkileriyle uğraşırlar. Estetik olarak mimarlık, kitlelerin soyut ilişkileridir." ¹⁸

Henry Moore, çok açık bir şekilde mimarlığın önemli estetik sorununu ortaya koymakta olup bir bakıma Nikolaus Pevsner'in ikinci kriterini açıklamaktadır.

Bir 'Estetik Obje' olarak ele alınan mimari eserin değerlendirilmesi ancak onu seyreden bir 'Estetik Süje' olması ve aralarında bir 'Estetik Alan' meydana gelmesi ile mümkün olabilir. Bu alan içinde karşılıklı etkileşim söz konusudur ve 'Objektivist Estetik' ile 'Sübjektivist Estetik' kuramlarının ikisi de beraberce geçerli olacaklardır.

Nicolai Hartman'ın tanımlamasındaki ön-yapı, görme, işitme, dokunma v.b duyularımızla algıladığımız somut ve maddi olan yani taş, beton, çelikte inşa edilmiş olan real yapı olup ölçülebilir değerler taşır ve her insan tarafından algılanabilir. Fakat arka-yapıda durum farklıdır; bu irreal tinsel alan kendi başına var değildir; ancak onu estetik olarak algılayabilen bir insan-süjesi için vardır.

Diğer bir deyişle bina (ön-yapı) kendi başına vardır; fakat arka-yapı sadece bizim için vardır.

İsmail Tunalı bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"Bir şiir ondan anlıyan, onu estetik olarak algılayan bir insan için ancak bir şiirdir. Bir heykel, onu estetik olarak kavrayan bir 'ben' için bir heykeldir; bir senfoni yine onu estetik olarak algılamasını bilen bir süje için bir senfonidir. Böyle bir özel algılamamanın olmadığı bir yerde bir şiir gelişigüzel kelimeler,

bir heykel sadece bir taş kütlesi, bir senfoni işe bir ses yığını, yani gürültü olarak anlaşılırdı. Burada irreal varlığın, arka-yapının herkes için geçen apaçık bir varlık olmadığını görüyoruz. Bu irreal yapı zorunlu olarak bir ön-yapı tarafından taşınması sürecinde karakteristik bir olay meydana gelir. Şöyle ki arka-yapı, irreal varlık alanı, real varlık alanında görünüşe ulaşır. Buradan şu çıkar ki, arka-yapı, ön-yapıda görünen bir varlıktır; irreal varlığı, biz, real varlık içinde görünüşe ulaşmasıyla real varlıktaki görünüşü içinde kavrarız. Bunun dışında irreal varlığı algılayamayız... Sanatçının yaratması, canlı tinsel varlığın real yapıya k onması, onun içine tabaka tabaka sokulması aktıdır. Yaratma tinsel tabakadan real tabakaya doğru inişle başlar. Yaratmanın ereği ve hedefi ön-yapıdır, real varlıktır. Buna karşılık sanat yapıtını seyredenin tavır ve aktı, bunun tamamen karşı yönünde gelişir. Bu akt ilk olarak ön yapı ile, real duyuşsal varlıkla karşılaşır; sonra bu tabakada görünüşe ulaşan irreal varlık tabakalarına önden arkaya doğru bir bir geçer. Bu irreal varlık önden arkaya doğru gittikçe derinleşir.

19

Burada önemli olan özellik, sanat eserinin seyrine dalan onu algılayan insan-süje'nin, o eseri anlayabilecek ve ona karşı 'estetik tavır' alabilecek hislere, bilgi, görgü ve eğitime sahip olması gereklidir. Bir estetik objeyi estetik olarak algılayan ve ondan estetik haz duyabilen, yukarıdaki özellikleri içeren bir insan 'estetik bir süje'dir. Sanat eserleriyle ilişki kuran süje'den söz ettiğimizde tanımını yaptığımız türdeki 'estetik süje' düşünülmelidir.

Bu yetenek, görgü, bilgi ve sezgilerden yoksun bir kişinin bir sanat eserini algılayıp duygusal yönden etkilenmesi olanaksızdır.

Artık çağdaş estetik, çağdaş bilim, sanat ve felsefe gibi soyut bir düzeye yerleşirken diğer taraftan da onun 'sübjektiv estetik' yönü de önem kazanmaktadır.





XIX. YÜZYIL MİMARLIĞINA

GENEL BAKIŞ

1764-65 yıllarında James Watt buhar gücüyle çalışan makineleri bulduğundanberi bu alanda süratli gelişmeler olmuş ve 'makineleşme eylemi' geleneksel toplumsal düzeni temelden değiştirip 'Endüstri çağı' ya da 'Endüstri Devrimi' denilen durumu ortaya çıkarmıştır.

XIX. Yüzyılın başlarındanberi pozitif bilimlerdeki gelişmelerin yanısıra sanat ve felsefe alanında da önemli kavramsal değişimler olmuştur.

XIX. Yüzyıl mimarisinin başlıca özelliği Revivalist (Yeniden diriltmeci), Elektik (Seçmeci), Neo-Klasik nitelikte olmasıdır.

Antik Grek mimarisinin yeniden diriltilmesi ve evrensel bir şekilde 'Romantik Klasizm' adı altında uygulanması olayını Henry-Russel Hitchcock şöyle anlatır:

"... ifadede objektiflik ve hatta daha ileriye giderek 'Uluslararasılık' 1800 dolaylarında belirli bir ulus veya bölge anlayışından ziyade evrensel karakterdeki bir devir anlayışına yer vermiştir." 20

Böylece hemen her türlü bina; bir ev, bir istasyon binası, bir opera, tiyatro, mahkeme binası, mabetler, v.b. görsel olarak antik grek mabetlerine benzetiliyordu!

Bunun gibi, bölgeselci Gotik mimarisi, Rönesansın ve Barokun yeniden diriltilmesi hep XIX. yüzyılda başvurulmuş yollardı. Böylece XIX. yüzyıl mimarisi bir üsluplar kaosu halinde, çağın gerçeklerinden uzaklaşmış olup romantik bir görünüm içindeydi ve bu seçmeci akademizm estetik formüllerle açıklanabilmekteydi. Bu devirdeki mimar ise Walter Gropius'un deyimiyle:

"...Tekniğin imkanlarına hükmedemeksizin akademik anlamda bir estetikçiliğe takılıp kalan ve sadece sanat yapmaktan öteye geçemiyen mimar, yorgun ve alışlagelen kuralları terkedemiyen bir kimse idi."²¹

Böylece revival'lerle ve diğer eklektisist akımlarla mimaride sahte, gerçeklerden uzak, yalnış durumlar ortaya konmuştu.

Bu tutuma karşı beliren önemli bir tepki Art Nouveau, Judgendstil ya da Stile Liberty olarak adlandırılan harekettir. Art Nouveau, kısa ömürlü (başlangıcı 1890) fakat dünya çapında önemli etkileri olan bir atılımdır. Genellikle XIX. yüzyıl eklektisizmine ve özellikle Neo-Klasizme karşıt bir hareket olarak başlayan ve sonuçta eklektisizmin tahrip edilmesine varan ve geçmişin antik biçimlerini taklit etmek yerine yeni bir tür dürüst tasarımla yola çıkan; formlarını doğadan veya geometrik şekillerden alan bir akım olarak Art Nouveau, önem taşımaktadır.

Victor Horta (1861-1947), H.P.Berlage (1856-1934), Josef Hoffmann (1870-1956) bu akımın önde gelen mimarlarıdır. Artık mimaride amaç *"mimariyi arıtmak, üslup fazlalıklarını ayıklamak, devrin spiritüel, sosyal ve ekonomik hayatını ifade etmek için taze bir başlangıç noktası sağlayabilecek şekilde yalın ve dolaysız bir mimariye dönmekti."*²²

Sadeliğe, yalınlığa yönelen mimarlardan Otto Wagner (1841-1918) 1895 yılında yayınladığı 'Modern Mimari' adlı kitabında yeni, çağdaş bir mimariden söz ediyor, Adolf Loos (1870-1933) ise, mimarlıkta dekorasyonun bir cürüm olduğunu söyleyecek kadar ileri gidip, dekorasyona sadece yozlaşmış aristokratlarla mücrimlerin gereksinme duyduğunu ifade ediyordu! Art Nouveau'nun

dekorativ eğilimlerine ilk karşı çıkanlardan biri olan Loos, 1910 yılında Viyanada tasarlayıp inşa ettiği Steiner evinde bu fikirlerini gösterecekti. Bu evde Loos, her türlü süsleme ve dekorasyondan arınmış, sade, saf, yalın kitlelerle mimarlığı gerçekleştirmişti!

Bütün bu fikir ve teorilerin ve bunların somut bir uygulaması olan Steiner evinin genç Le Corbusier'yi derinlemesine etkilediği şüphesizdir.

Fransada ise Tony Garnier (1869-1948) ve Auguste Perret (1874-1954) da benzer tutum ve davranışlarıyla Modern Mimarinin kurulmasında öncülük ediyorlardı. A Perret *"Dekorasyon daima bir konstrüksiyon hatasını gizler"* diyordu.²³

XIX. Yüzyılın ortalarında, yeni bir inşaat malzemesinin, betonarmenin icadı , mimarlık ve inşaat mühendisliği alanında geniş ufuklar açacaktı. Fransız bahçıvan Joseph Monier, J.L.Lambot, François Coignet v.b. tarafından kullanılan bu yeni malzeme, François Hennebique ve İsviçreli mühendis Robert Maillard tarafından geliştirildi.

Maillard, 1905 yılında mükemmel bir betonarme köprüyü (Tavenasa'da) ve 1910 yılında da Zürih'te betonarme mantar döşemeleri gerçekleştirmeyi başardı. Artık betonarmenin imkan ve potansiyeli anlaşılmaktaydı.

1908 yılında Le Corbusier, Auguste Perret'nin bürosunda çalışırken ustası olan Perret, daha 1903 yılında betonarme iskeletli bir bina yapmıştı. Rue Franklin'deki bu yapıda betonarme iskelet cephede açıkça ifade edilip yalın haliyle bırakılmış, araları da hemen hemen tümüyle cam panolara tahsis edilmişti. Planda ise ince betonarme kolonlarla esnek ve serbest bir anlayış mevcuttu.

Le Corbusier, bir taraftan bu yeni malzemeyi tanımış, potansiyelini öğrenmiş, diğer taraftan da plastik sanatlarda meydana gelen önemli ve yeni akımların etkisinde kalmıştır.



XX. YÜZYILIN BAŞLANGICINDA
BİLİM, SANAT, FELSEFEDEKİ
YENİ AKIMLAR

1897 yılında J.J. Thompson, Cambridge'te elektron'u buldu. Artık atom, Grek asıllı adından sanıldığı gibi bölünmez değildi ve böylece yepyeni büyük bir çağ açılmış oluyor ve Modern Fiziğin temelleri atılıyordu.

J.Bronowski, Modern Sanatla Modern Fiziğin aynı zamanda doğduğunu, çünkü ikisinin de aynı düşünceden başladığını söyler. ²⁴

1905 yılında Albert Einstein ünlü 'Devingen Maddelerin Elektrodinamiği' adlı makalesini yayınlıyor ve aynı yıl enerji ile maddenin eşdeğer olduğunu söylüyordu. ($E = mc^2$) Einstein, zaman kavramında ünlü Rölativite teorisini ortaya koyarak Evrensel zaman kavramına yeni boyutlar getirmiştir. Böylece hareket eden bir gözlemci, çevresini, duran bir gözlemciden farklı bir şekilde algılayacaktır. Önceki gözlemci, cisimleri deforme olmuş, darlaşmış bir şekilde görecektir.

"Fütürist ressamlar da fizikçilerin kafasını kurcalıyan konulara yakın konular seçiyorlardı. Manifestolarında şöyle denilmekteydi: Devinen nesneler, tıpkı boşluktan akıp geçen titreşimler gibi, çoğalır ve kendi biçimlerini değiştirip bozarlar."

Nitekim Fütürist ressam Umberto Boccioni'nin 'Motosikletçinin Dinamizmi' (1913) adlı eserinde görüldüğü üzere hız-zaman ve deformasyon temaları beraberce işlenmişti. Bilimdeki gelişme ve buluşların sanata olan etkilerini J.Bronowski şöyle açıklamaktadır:

"Newton'un Optik adlı kitabından sonra ressamlar maddelerin parlak yüzeylerine tutkuyla merak sarmışlardı. Yirminci yüzyıl bunu değiştirdi. Rontgen'in 'rontgen' dediğimiz ışın resimleri gibi, ressamlar derinin altındaki kemikleri, hatta daha da derine giderek, bir maddenin ya da gövdenin tüm

biçimini oluşturan iç yapıyı arar oldular.

Bilim ve felsefedeki yeniliklerin sanata olan etkisinin diğer önemli bir örneği de XIX. Yüzyıl sonlarındaki 'Impressionizm-İzlenimcilik' akımında kendisini gösterir, E.Mach felsefesi ile Impressionist sanat akımı arasındaki bağ ve ilişkide olduğu gibi.

*"E.Mach felsefesi, yeni impressionist felsefe, süje-obje arasındaki ilgiyi bir impression, bir duyum bağı olarak ve obje'yi, var-olanı bir duyumlar, bir impressionlar kompleksi olarak anlıyor. Impression'ların, duyumların meydana getirdiği obje, bir görünüştür, gerçeklik ve tözden yoksun, sadece bir görünüştür."*²⁷

Böylece Modern Sanat'ın başlangıcı olarak kabul edilen ve Rönesanstanberi hakim olan geleneksel form anlayışından kurtulan yeni bir tür resim sanatı, Impressionizm-İzlenimcilik akımı doğuyordu. Benzer şekilde, Einstein'ın zamanın göreceliği teorisi ve Minkowski'nin yeni 'zaman-mekan' kavramları da giderek çağın karakteristik özelliklerinden olan soyutluk kavramlarıyla birlikte 'Kübizm' akımına yol açacaktır.

Kübizm'in öncüsü sayılan Césanne, doğadaki nesneleri elemanter geometrik formlar şeklinde ifade etmeyi öneriyordu. (1906) Böylece Platon estetiğini de dikkate alan ve esas itibarıyla nesneleri (objeleri) onların bileşenlerine ayrıştırıp sonra da tekrar konstrüktiv bir şekilde sentezini yapan; doğadaki cisimleri küp, koni, küre v.b gibi elemanter-birincil geometrik biçimlerle ifade eden; nesnelerin farklı zamanlardaki farklı bakış açılarından edinilen izlenimleri aynı anda ve üstüste çizmek suretiyle ifade ederek bu şekilde zaman-mekan ve 'aynı zamandalık' ilkelerini geliştiren ve bunu aklın başatlığında soyut bir kompozisyon içinde sunan sanatçılar 'Kübizm' sanat olayını yaratıyorlardı. G.Apollinaire'

in deyimiyle *"Kübizm, daha önceki resimden, bir taklit sanatı değil de, yaratmaya yönelik bir tasarım sanatı olması ile ayrılıyordu."* 28

XX. Yüzyılda sanat hareketlerinde egemen olan soyutluk kavramı, aynı zamanda çağın bilim ve felsefe dünyasında da geçerliydi.

Fizik Bilim dalında kısaca görmüş olduğumuz buluş ve yeniliklerin yanı sıra felsefede de soyutluk kavramı başlar ve gelişir. Edmund Husserl, 1912-13 yıllarında (salt bir fenomenoloji üzerine düşünceler) isimli kitabıyla fenomenoloji felsefesini kuruyordu. Aynı zamanda da Wassily Kandinsky (Sanatta Tinsel-olan üzerine) adlı eserinde soyut sanatı anlatıyordu. Husserl fenomenoloji felsefesinde bireysel-olanı tesadüfi olanı ve bu anlamda real-olanı 'paranteze alır', özü (eidos, essentia) kavrar. Böylece empirist ya da pozitivist bir bilgi görüşüne göre obje ancak duyularla kavranabildiği halde fenomenolojiye göre ise bu duyulur objelerin paranteze alınıp ortadan kaldırılması gerekir ve sonuçta duyu-üstü bir alanda (ki bu alan da eidos ve öz alandır) düşünsel bir varlık dünyası aranır. İşte bu düşünsel varlık alanı, duygusal gerçeklik alanı olmayıp soyut bir "öz"dür. Böylece XX. yüzyıl'ın felsefesi de, bilim ve sanatta olduğu gibi soyut bir düzeye yerleşmektedir.

Modern resimde ve heykelde görülen soyutlama, diğer bir deyişle soyut sanatın somut biçimlerle anlatılması da geometrik şekillerle oluşmuştur. Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Kasimir Malewitsch'te olduğu gibi, ve bütün bunlardaki ortak özellikte yalın, saf geometrik biçimlere yönelmekti.

Bu anlayış, mimarlığa da yansiyacak ve Le Corbusier'nin "Pürizm" ilkelerinin esasını, özünü oluşturacaktı. Modern mimarlığın öncü

eserleri soyut, saf, yalın, arınmış birincil geometrik formlardı: Le Corbusier'nin Villa Savoy'ında (1929-31) olduğu gibi: Bu eserinde Le Corbusier, soyut, saf, yalın ve süslerden arınmış bir küp'ü, kolonlar üzerine oturtmuştur! Tasarım, tündengelim-Rasyonel bir yöntemle gerçekleştirilip yalın küp'e peşinen karar verilmiş, sonradan bölme duvarlarıyla küpün içindeki odalar örgütlenmiştir.

Mimarlıktaki bu soyutlama ve köklerini Platon estetiğinden alan 'Pürizm' ilkelerinin etkileri, Ludwig Mies van der Rohe'de doruk noktasına ulaşmış olup, hala geçerliliğini sürdüren bir akım durumundadır.

De Stijl sanatçılarının resim sanatının ereğini 'Salt-sanat'ta arayıp sanatın gelişmesini de bu saltlaşma (Pürizm) doğrultusunda buldukları gibi Mies Van der Rohe de kendisinin olan 'Less is more' (Az, çoktur) ilkesi doğrultusunda giderek mimarlıktaki saltlaşmanın-pürizmin son aşamasına ulaşmıştır:

Cam'dan dikdörtgen prizmalar yapmakla!

Zaten, sanatta 'Pürizm' akımı, mimarlıktan önce resim alanında; Le Corbusier -ki kendisi hem ressam, mimar hem de heykeltıraş yazar ve düşünürdür- ve Amadee Ozenfant tarafından beraberce çıkartmış oldukları "L'Esprit Nouveau" (Yeni Ruh) adlı dergide ortaya konmuştu. Le Corbusier, pürist karakterdeki resimlerini de 1920 yıllarında yapmıştır.

Böylece 1914-1918 yılları arasındaki Birinci Dünya Savaşından sonra, Dadaizm, Kübizm, Fütürizm, Pürizm ve Konstrüktivizm akımları en güçlü devrini yaşamaktaydı.



FÜTÜRİZM (1909)

(Gelecekçilik)

Fütürizm, XX. yüzyılın ilk on yılı içinde gelişmiş, sanat ve mimarlık dünyasının çok ilerici, yenilikçi, özgün ve etkili bir hareketidir.

1908 yılında matematikçi Hermann Minkowski yeni bir kavram geliştirmişti. Minkowski *"Sadece mekan ya da sadece zaman artık geçerli değildir; ancak bu ikisinin bir çeşit beraberliği onların varlıklarını koruyacaklardır"*²⁹ diyerek yeni bir teori ortaya koyuyordu.

Çağdaş sanatta da etkili olan bu kavram Kübizm ve Fütürizm gibi akımlarda kendisini gösterecekti.

Fütüristlerin temel gelsefeleri, çağdaş modern fizik kuramlarının etkisi altında gelişir. 1905 yılında Albert Einstein ünlü *'Devingen Maddelerin Elektrodinamiği'* adlı makalesini yayınlar ve insanın evreni algılayışında bulunduğu yere ve gittiği hıza bağımlı olan durumunu belirler.

J. Bronowski bunu şöyle açıklar:

*"Fütürist ressamlar fizikçilerin kafasını kurcalayan konulara yakın konuyar seçiyorlardı. Manifestolarında şöyle denilmekteydi: Devinen nesneler, tıpkı boşluktan akıp geçen titreşimler gibi çoğalır ve kendi biçimlerini değiştirip bozarlar."*³⁰

Fütürizm, sanat alanına yeni estetik değerler ve kavramlar getirmiş olup bunları, grubun sözcüsü durumunda olan şair ve dramatist Filippo Tommaso Marinetti açıklamıştır.

İlk olarak Marinetti tarafından kaleme alınan ve Paris'te 'Le Figaro' gazetesinde 20 Şubat 1909 da yayınlanan "Birinci fütürist manifestosu" nda yer alan şu cümleler fütüristlerin aradıkları

yeni estetik değerler hakkında bize bilgiler vermektedir:

"Biz, tehlike, enerji ve yalınlığın şarkısını söylüyeceğiz!... ve açıklıyoruz ki dünya yeni bir güzellikle zenginleşmektedir: Hız'ın güzelliğiyle! Yılanvari eksoz borularından çıkan patlayıcı nefesiyle bir yarış otomobili... kükrüyerek giderken bir makinalı tüfek gibi sesler çıkaran bir otomobil Samothrace'ın Kanatlı Zafer heykelinden daha güzeldir!" ³¹

Fütürist resim, heykel ve mimarlık ürünlerindeki hareket kavramı, birbirine giren formlar ve 'aynı zamandalık' (simultaneity) kavramlarını getirmiştir.

Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla bu akımın önde gelen sanatçılarıdır.

Mimaride ise Antonio Sant' Elia ve Mario Chiattonne fütürizm'in hareket ve hız ilkelerini eserlerinde yansıtmaya çalışırlar.

A. Sant'Elia, projelerini hazırladığı "Città Nuova" (yeni kent) te (1914), göktirmalıyanlar, metrolar, asansörler, farklı nivolarda trafik şeritleri v.b. gibi yeni ve ilginç fikirler kullanmıştır. Sant'Elia, geleceğin çevre düzeniyle ilgili olarak şöyle diyordu:

"Modern kentlerimizi muazzam bir tersane gibi yaratıp yeniden inşa etmeliyiz; heryeri hareketli ve dinamik! Modern binalar ise dev bir makine gibi olmalıdır." ³²

Sant' Elia'nın bu radikal ve ilerici görüşleri yaklaşık 50 yıl sonra Pompidou Merkezi, Paris'te gerçekleşecekti!

Mimarlık ile ilgili olarak ta şunları söyliüyordu:

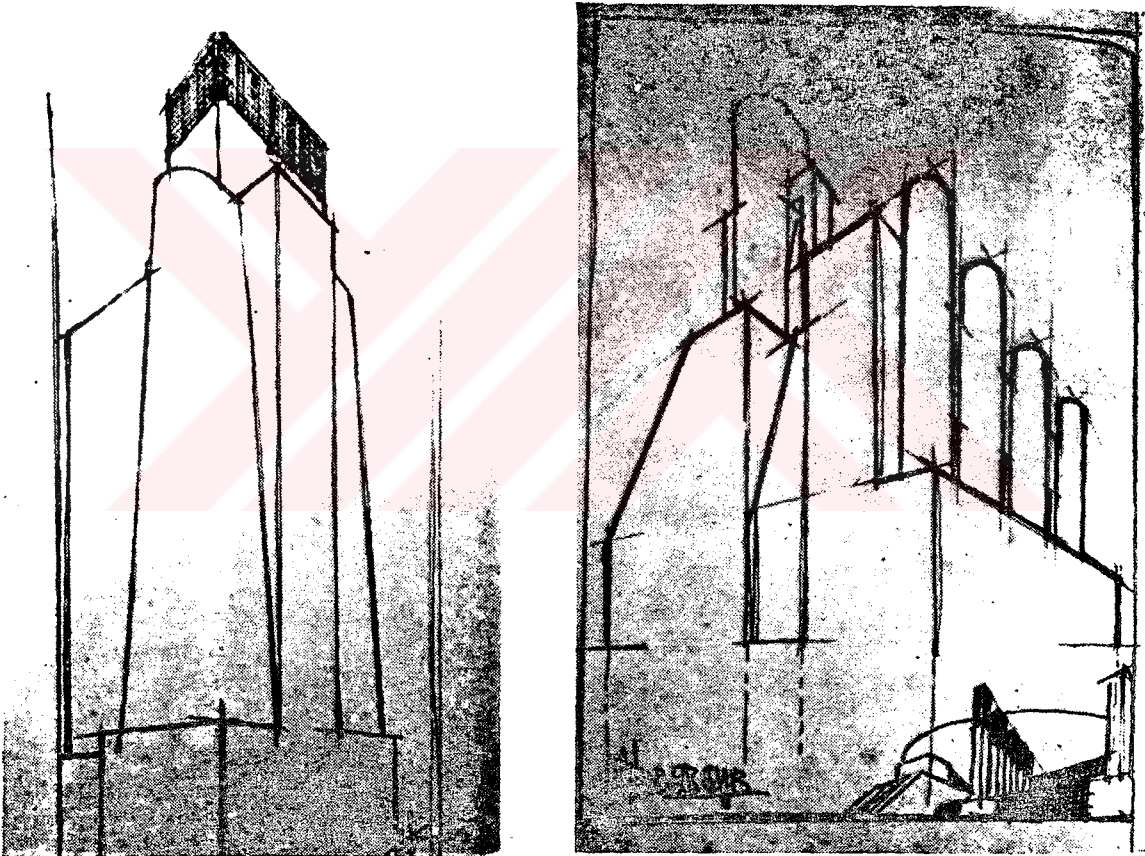
"... Mimarlık, sadece fayda ve pratikliğin kuru bir bileşimi olmayıp o bir sanattır; bu da sentez ve ifade demektir." ³³

Geçmişle bağlarını koparan diğer fütüristler gibi Sant' Elia da yeni estetik değerler aramaktadır; antik, Platon estetiğine, Klâsik ve statik kökenli adeta kutsallaştırılmış estetiğe karşı, çıkmakta ve kendi deyimiyle 'Mimari dinamizm' dediği ve özü hareketlilik, değişim ve hız olan dinamik, canlı bir estetiğe doğru yol almaktadır! (R: 1-2)

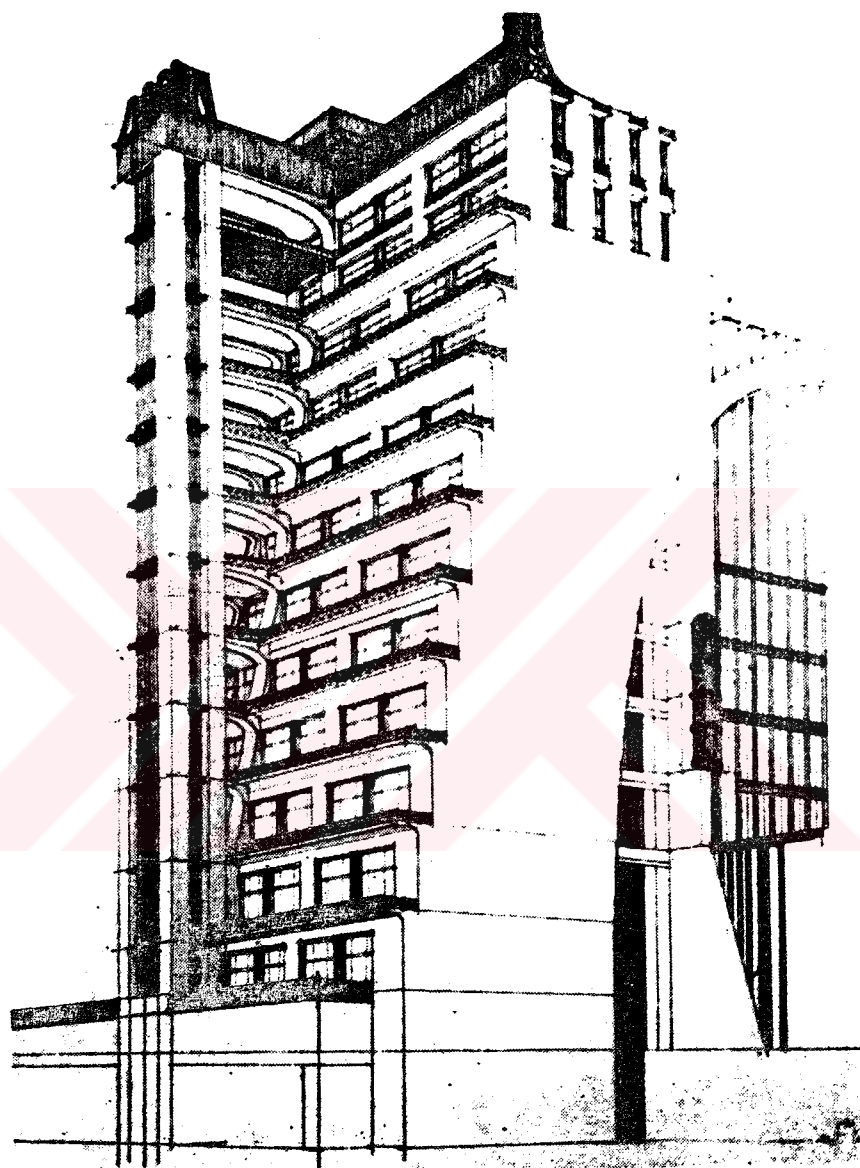
Bütün Klâsik, heybetli, hierarşik, gösterişli, dekoratif, anıtsal, anlamsız, zevk veren mimarlığı; eski saraylar ile anıtların mumyalanmasını, yeniden inşa ve reproduksiyonunu; dikey ve yatay çizgileri, kübik ve piramidal formları, statik, ağır, sıkıcı olanları red eden ve hakir gören fütürist ^{ler,} mimarlığın yeni estetik değerlerini de şöyle açıklamaktadırlar:

"Eğik ve eliptik çizgiler, kendi öz tabiatlarından dolayı dinamik olup dik ve yatay çizgilerden bin defa daha büyük duygusal kuvvete sahiptir. Dinamik bir şekilde bütünleşmiş mimarlığın onlarsız düşünülmesi mümkün değildir." ³⁴

Bütün önerilerinde ilerici ve radikal teoriler getiren fütüristler XX. yüzyıl sanat ve mimarlığına estetik açıdan çok önemli ve yeni katkılarda bulunmuş ve kendilerinden sonra gelenlere ışık tutmuşlardır.



1. Antonio Sant'Elia, Jeneratör binası, 1913



2. Antonio Sant'Elia.
Casa a Gradinate, 1914.



NEO PLASTISIZM (1917)
(De Stijl)

XX. yüzyılın 'Anti-natüralist' ve soyut sanat anlayışındaki topluluklarından birisi de Hollanda'da örgütlenip eyleme geçen 'De Stijl' grubudur.

Esas itibarıyla Püriten bir espiyi yansıtan ve Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Van Der Leek, Lissitzky gibi ressamı ile Gerrit Rietveld, Van Eesteren, J.J.P. Oud gibi mimarlardan; Georges Vantongerloo gibi heykeltraşlardan ve Hugo Ball ve Jean Arp gibi şairlerden oluşan bu grup, yeni sanat anlayışlarını ve estetik görüşlerini, 'Neo-plastisizm' adını verdikleri bir soyut sanatın evrensel değeri çerçevesinde 'De Stijl' dergisinde açıklamağa başladılar. (1917)

Bu topluluk elemanlarından Theo Van Doesburg (1883-1931) ve Piet Mondrian (1872-1944), gerek yeni hareketin teorik ilkelerini ortaya koymak ve gerekse bu ilkeler doğrultusunda eserler vermekle grubun önde gelen isimleri olmuşlardır.

Sanatının gelişme çizgisinde natüralist-figürativ ve kübist evrelerinden geçtikten sonra ulaşmış olduğu 'Mutlak Soyutlama' aşamasında Mondrian, kendi gelişmesindeki amacı şu çok özlü ve önemli slogan ile ifade ediyordu: *'Daima daha uzak.'*³⁵ Bununla da, 'Natüralist-Figürativ' resim geleneğinden olabildiğince uzaklaşarak mutlak soyutluğa, 'konstrüktif soyutluğa' doğru gitmek gereğini belirtiyordu.

Mondrian sanatta evrensel kriterlerden yana olup bütün resimlerinde aynı espiyi yansıtıyordu: Beyaz bir fon üzerinde 'nötr biçimler' olarak adlandırdığı kareler ve dikdörtgenlerden kompozisyonlar yapıyor, daima dik açılı bir düzende çalışıyor ve bunları primer renklere (kırmızı, sarı, mavi) boyuyordu. Ara çizgileri de üç valörden (siyah, beyaz ve gri) oluşuyordu. Böylece duygusallığa

karşı, akılla açıklanabilen-rasyonel, evrensel- genel geçer objektiv ifade araçlarını disiplinli bir şekilde kullanarak neo-plâstisizm soyut-konstrüktiv eserlerini veriyordu. Mondrian'ın bu rasyonel tutumunu daha da uç noktalara doğru götüren sanatçılardan Kasimir Malewitsch, bütün tuval üzerine bir tek kare koyarak 'total rasyonalizm'e ulaşmıştır.

Söz konusu ideolojinin ilkelerini kısaca dile getirirsek: *"Bunlar, ahlâksal ve dünya görüşü niteliğinde bir kavramlar zinciridir. Bunlar hakikat, belirsizlik, açıklık, basitlik, konstrüktiv olma, fonksiyonel olma, ortaklık, objektivlik ve yasalılıktır. En temel kavram ise 'biçim verme'dir.* ³⁶

Bu ilkeler, bütün sanat dallarında mevcut olup De Stijl ideolojisinin temel ilkeleridir.

Mimarlık alanında De Stijl'in etkileri çok önemli olmuş ve evrensel, genel-geçer, objektiv ve rasyonel değerlerin ön plana alınması, buradan geçerek Bauhaus'a (1919-1933) da ulaşmıştır.

1920 lerde Le Corbusier tarafından da savunulan Pürizm-Rasyonelizm, giderek Ludwig Mies Van Der Rohe tarafından daha da ileri götürülmüş ve sonunda I.I.T. (Illinois Institute of Technology) Mimarlık Fakültesi Binasında (1955) olduğu gibi. 'Total mekan'a yani bütün binanın tek bir dikdörtgen prizma mekân şeklindeki ifadesi haline getirilmiştir. Bu ise, resimde, tuvali tek renge boyıyarak yaratılan resimsel tek-mekanlılığın (pictural mono spatiality) mimariye yansımından başka bir şey değildir.

Van Der Rohe'nin, kendi mimarlığının açıklayıcı sloganı olan, 'Az çoktur' (Less is More) ifadesi de Piet Mondrian'ın

'*Daima daha uzak*' (Toujour plus loin) ifadesiyle aynı paraleldedir. Rohe, '*Az çoktur*' deyimi ile '*çokluğa*' tahammülü olmadığını, mimari kompizasyonların mümkün merteye yalın, az, saf elemanlarla yaratılması gerektiğini ortaya koyar. Mondrian da '*Daima daha uzak*' deyimi ile mutlak soyutlamaya doğru ulaşmayı amaçlar: Saf, yalın, soyut geometrik, dikaçılı biçimlerle kompizasyonu yaratmak !

Gerçekten de De Stijl resimleri ile Rasyonel-Pürist tutumdaki mimari eserlerin aralarındaki sıkı ilişkiler kurulabilir; ancak De Stijl grubundan Theo Van Doesburg'un modern mimarlığa bir teorisyen olarak yapmış olduğu katkılar çok önemlidir. Van Doesburg, sadece bir ressam olarak '*Neo plâstisizm*'in ilkelerini ve teorisini ortaya koyan ve uygulamasını yapan bir sanatçı olmayıp modern mimarlığın da pek çok yeni yönlerinin belirleyicisidir.

Theo Van Doesburg'un modern mimarlığa olan katkısı yüzeysel olmayıp '*öz*' le ilgilidir ve '*öz*' ün temel yapısındaki değişikliklerin bir sonucu olarak biçimde yeni estetik değerler ortaya çıkacaktır.

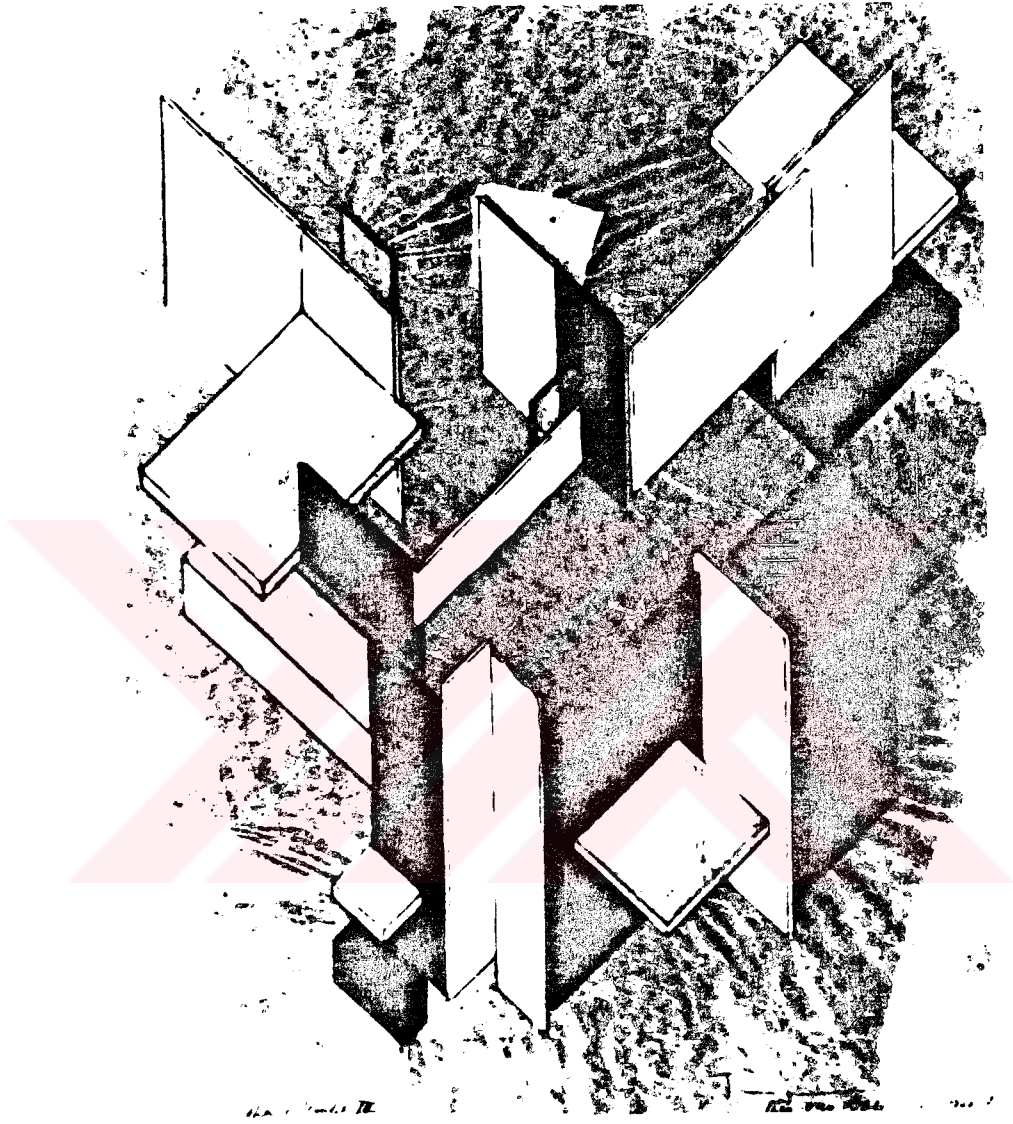
Theo Van Doesburg, "*Yeni mimarlığın "karşıt-kübik" olduğunu ifade ederek teorilerini şöyle açıklamıştır: "Bu da çeşitli fonksiyonel mekân hücrelerini bir kapalı küp içinde dondurmağa çalışmaktan kaçınmak demektir. Bunun yerine taşan düzlemlerde, balkonlarda v.b. olduğu gibi fonksiyonel mekân hücrelerini küp'ün çekirdeğinden dışarıya doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik-zaman yaklaşımlarıyla açık mekânlarda tamamıyla yeni plâstik ifadeler elde edilir. Böylece mimarlık (mühendislerin işi olan konstrüksiyonel bakış açısından da) aşağı yukarı uçan bir görünüş kazanır ki bu da doğanın yerçekimi yasalarına karşıt bir durum gösterir.*"

Theo Van Doesburg, bu ifadesiyle geleneksel, klâsik, statik, dikdörtgen prizmalara, küp'lere karşı çıkıyor: "*Yeni mimarlık bilinen klâsik geometrik formlara karşıdır !*" diyor ve bunun da önceden kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmediğini söylemek olduğunu³⁸ belirtiyor !

Böylece Theo Van Doesburg, eskiye dönük Platon-estetigi kökenli, donmuş, idealistik, prizmatik form'lara karşı çıkmakta, fakat bunun yerine, "*pratik yaşam isteklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan fonksiyonel mekânlardan oluşan bir biçim önemlidir. Bütün geçmiş üslupların aksine, Yeni Mimarlık yöntemi 'Mimari Tip'ler, 'Özel Tip'ler tanımaz.*"³⁹ diyerek 'Fonksiyonalizm' ilkeleri içinde 'Tümevarım' yöntemiyle mimari form'u bulmayı önermektedir ki bu da daha tasarımın başında mimari form'a 'Tümdengelim' yöntemiyle karar vermeğe karşıt bir tutum'u gösterir. Van Doesburg '*Yeni Mimarlık Fonksiyoneldir*'⁴⁰ diyerek te yukarıdaki ifadesini pekiştirir.

Theo Van Doesburg'un De Stijl dergisinde yayınladığı bu teoriler, Modern Mimarlığın temelinde ve öz'ündeki sorunlarla ilgilidir. Theo Van Doesburg, teorilerini somut örneklerle de açıklamıştır: 1923 yılında Van Eesteren ile birlikte tasarlamış oldukları mekân organizasyonu onun '*Karşıt-küçük*'⁴¹ anlayışını ifade eder, taşan yatay düzlemler, balkonlar v.b. fonksiyonel mekân hücreleriyle küp parçalamış ve öğeleri dışarıya doğru fırlamışlardır. Böylece ilginç ve yeni bir sonuç elde edilmektedir. (R: 3-4)

Aynı teori, ünlü Amerikalı Mimar Frank Lloyd Wright (1869-1959) tarafından da geliştirilmiş ve '*Kutu'nun parçalanması*'⁴² (Destruction of box) deyimi ile açıklanmıştır. Wright'ın ünlü Şelâle Evi (1936), bu ilkelerin ışığında tasarlanmıştır. (R: 5)



3. Theo Van Doesburg, Mekan-Zaman konstrüksiyon
No: 3, 1923

Theo Van Doesburg, klâsik, geleneksel kavram, yöntem, teori ve estetik değerlere karşı çıkarak görüş ve önerilerini 'Fonksiyonalist' bir temele oturtmakla işe başlıyor; ancak "*Fonksiyonel mekânların ayırımı kesinlikle* ⁴³ *dikdörtgen düzlemlerle tayin edilir*" de diyerek mimari kompozisyonlarını tıpkı kendinin ve Mondrian'ın soyut resimlerinde olduğu gibi, sadece dik açılı bir sisteme oturtarak belli kısıtlamaya gidiyor.

Theo Van Doesburg, 'önceden kararlaştırılmış tip' form anlayışına, diğer bir deyişle 'Tümdengelim' yaklaşımına karşı çıkmakta ve bu tür 'dış'tan kaynaklanan ve geleneksel estetik ağırlıklı bir mimari tasarım yöntemini redetmektedir. Doesburg'a göre mimar, yaratacağı binasının *bitmiş form*'unu önceden tayin etmemelidir. Bu, a priori ve Tümdengelim bir davranış olup peşinen bazı estetik formülleri kabul ederek işe başlamak demektir: Örneğin, Platon kökenli estetik yaklaşımla form'un peşinen bir küp, silindir v.b. soyut bir biçimden olmasına karar verilmesi gibi ! Doesburg, bu tutuma karşı çıkmaktadır ! Doesburg, mimarın, pratik yaşam isteklerinden yola çıkmasını ister, böylece 'iç'ten 'dış'a doğru gelişen, mantıksal adımlarla, problemi parçalara bölerek çözüm arama yöntemi gelişir ki bu fonksiyonalist, tümevarımcı bir durum gösterir. Bu yöntem sonucunda mimari form'a varılır. Bu nedenle Tümdengelim yönteminde 'form-verme' işlemi olurken, Tümevarım da ise 'form-bulma' söz konusudur. Böylece 'adım-adım' (serialistic), mantıksal, pratik fonksiyonalist, temkinli bir yöntem sonucunda elde edilecek olan form yeni, ilginç ve özgün bir form olacaktır.

Bu durumda, pratik fonksiyonlardan yola çıkılarak varılmış olan mimari form'daki estetik değerler nasıl açıklanabilir?

Kant'tan bu yana sanatların 'hür olan' ve 'hür olmıyan' şeklinde iki bölümde ele alındığını ve birincisi ile güzel sanatların, ikincisi ile

de el işlerine dayalı sanatların anlaşıldığı bilinmektedir.

B. Croce, buna paralel olarak hür olan ve hür olmıyan güzellikler üzerinde durur. *"Hür olmıyan güzellikler deyince, bir estetik dışı ve bir estetik (izlenimlerin uyarıcısı) olmak üzere bir çift ereğe hizmet etmek gereğinde olan objeler anlaşılır; birinci ereğin ikincisini sınırladığı, onu sınırlamakla yükümlü olduğu görüldüğünden, buradan ortaya çıkan güzel obje'ye 'hür olmıyan' güzellik olarak bakılır."* ⁴⁴

Gerçekten de mimarlık, resim, heykel, müzik te olduğu gibi, tümüyle 'güzellik' amacına yönelmez. Onda fonksiyonel olma şartı vardır, aksi halde bir mimari eser olamaz. O halde mimarlık hem fonksiyonel hem de estetiğe cevap vermek üzere çift amaçlıdır ve başarılı bir mimari eserin bu ikisini de beraberce bünyesinde içermesi gerekir. (Mimarlıktaki utilitas ve venustas - işlevsellik, güzellik - kriteri.)

Tümevarım yöntemiyle, fonksiyonel birimlerin birbirine eklenerek üremesiyle elde edilen form'daki estetik değerler, diğer Tümdengelim yönteminin aksine, baştan saptanmış, hatta idealize edilmiş genel-geçer formların güzelliği olmayıp sonuç'ta ortaya çıkan ve bu nedenle tek defalılığı olan, sürprizli, yeni bir biçim'dir.

Fakat tabiidir ki bu sonuç-form'un ne olacağı, yaratıcısı tarafından daha işin başında yaklaşık olarak imgelenmiş durumdadır; nasıl bir şey olacağı aşağı yukarı belirgindir !

B. Croce, bu türdeki çift erekli bir yaklaşım sonucunda elde edilen sanat obje'sinde estetik değerlerin olabileceğini; bu iki erek'in birbirine karşıt olmadığını şöyle açıklar:

" ... Her iki erek, zorunlu olarak bir zıtlık halinde bulunmazlar, tersine buna şu eklenmelidir ki, mimar daima böyle bir zıtlığın doğmasına engel olabilir. Bu nasıl mümkündür? Pratik bir ereğe hizmet eden obje'nin doğrudan estetik sezgiye ve ifadeye girmeğe yol bulan madde olarak belirlenmesiyle." 45

Buradan, fonksiyonel ereğin aynı zamanda ifade'nin içeriği olarak tin tarafından işlenmesi gereği ortaya çıkar ve ancak iki erek arasındaki karşıtlık bu yolla önlenmiş olur.

Frank Lloyd Wright, sadece fonksiyonel yönden başarılı bir yapının mimari için yeterli olmadığını şu şekilde açıklamaktadır:

"Biçim fonksiyonu izler! Bu pek fazla istismar edilmiş bir deyimdir. Birçok budalaca üsluplar bu deyim üzerine kurulmuşlardır. Biçimin öyle yaptığı tabiidir; fakat bu deyim ancak mimarlık biçimlerinin yer aldığı bir platformu işaret ederse faydalı olur. Nasıl ki iskelet insan biçiminin sonucu değilse ve nasıl ki şiir sadece gramer kuralları olmayıp onun çok üstünde bir sanat ise mimarlıkta da "Biçim" için "fonksiyon" öyledir... Biçim fonksiyonu izler deyimi espirisi yönünden önemsizdir, işlemiyen bir deyimdir. Ancak "Biçim ve fonksiyon birdir" dediğimiz veya yazdığımız zaman bu deyim önem taşımaktadır." 46

Bu ifadeden açıkça anlaşıldığı gibi F.L. Wright, sadece pratik fonksiyonlara cevap veren bir yapının mimari bir eser olamayacağını bildirmekte, buna ek olarak başka değerler de içermesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Tümevarım yöntemiyle elde edilecek tasarım sonucunda bir 'form-bulma' söz konusu olup bunun da başlıca belirleyicisi fonksiyonel erekler'dir. Ancak bir yöntemle elde edilmiş olan form'un aynı zamanda estetik değerler de içermesi gerekecektir.

Mimarın görevi sadece pratik fonksiyonlara iyi cevap veren bir yapı tasarlamak değildir; sonuç-form, estetik yönden başarısız ise mimar *'Biçim fonksiyonu izler'* deyimi arkasına sığınamaz !

Walter Gropius, bu konuyla ilgili olarak:

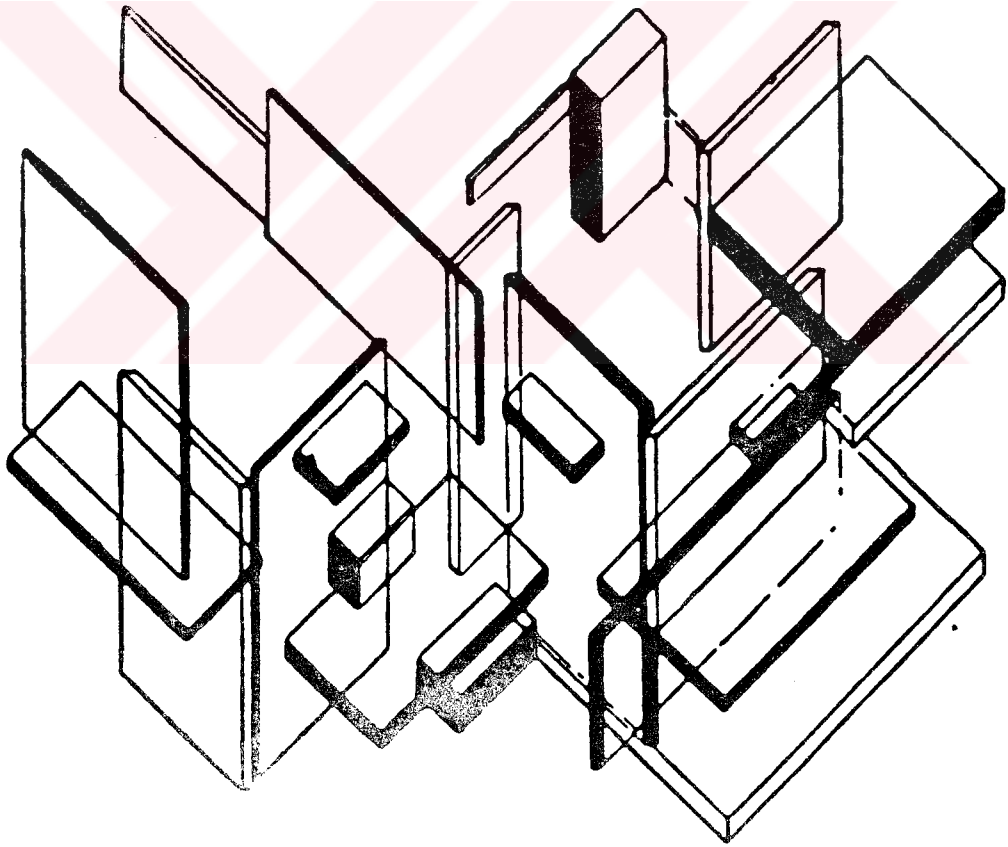
*"İşlevsellik (Fonksiyonalizm) ve (amaca uygunluk = güzellik) gibi çarpıcı ifadeler Yeni Mimarlığın dış mercilerce saptırıcı değerlendirmelerine neden olmuş veya onu tamamiyle tek taraflı yapmıştır."*⁴⁷ diyerek modern mimarlığın eksik ve gerçek dışı yorumlarına karşı çıkmaktadır ki bu da temelde Antik Grek'teki 'güzel' ve 'iyi' kavramlarının özdeş olduğu (kalokagathia) görüşüne karşıt bir görüştür.

"Sokrates'in Anıları" adlı eserinde Xenophon, Aristippos ile Sokrates arasındaki diyalogu anlatırken, Sokrates'in 'iyi' ve 'güzel' arasında fark olmadığını ve eğer bir şey yapacağı iş için maksada uygunsa onun aynı zamanda 'güzel' bir şey olduğunu belirtir.

Theo Van Doesburg, geleneksel klâsik mimarının estetik formüllerine, dogmatik formlarına karşı çıkarak şöyle demektedir:

*"Yeni Mimarlık, iki yarımın kesin simetriğini yani ayna yansıtması simetrisini ve monoton tekrarı redetmiştir. Yeni mimarlık simetri kullanmak yerine, parçaların farklı fonksiyonları, farklı durumları, ebatları ve nisbetleri olması sebebiyle 'benzer olmıyan parçaların dengeli bir ilişkisini' kurar."*⁴⁸

Buradan da açıkça anlaşıldığı gibi De Stijl'in estetik ideolojisi, geleneksel, Klâsik Mimarlığın Platon estetiği çerçevesindeki Simetrik, Statik-Denge estetiğine karşıt olarak asimetrik ve dikaçılı düzlemlerden ve hacimlerden oluşan form'ların Dinamik-Dengesinde, bunların Kinetik-Ritm'lerinde gerçekleşir.



4. Theo Van Doesburg, Mekan çalışması, 1920
Küp'ün parçalanması

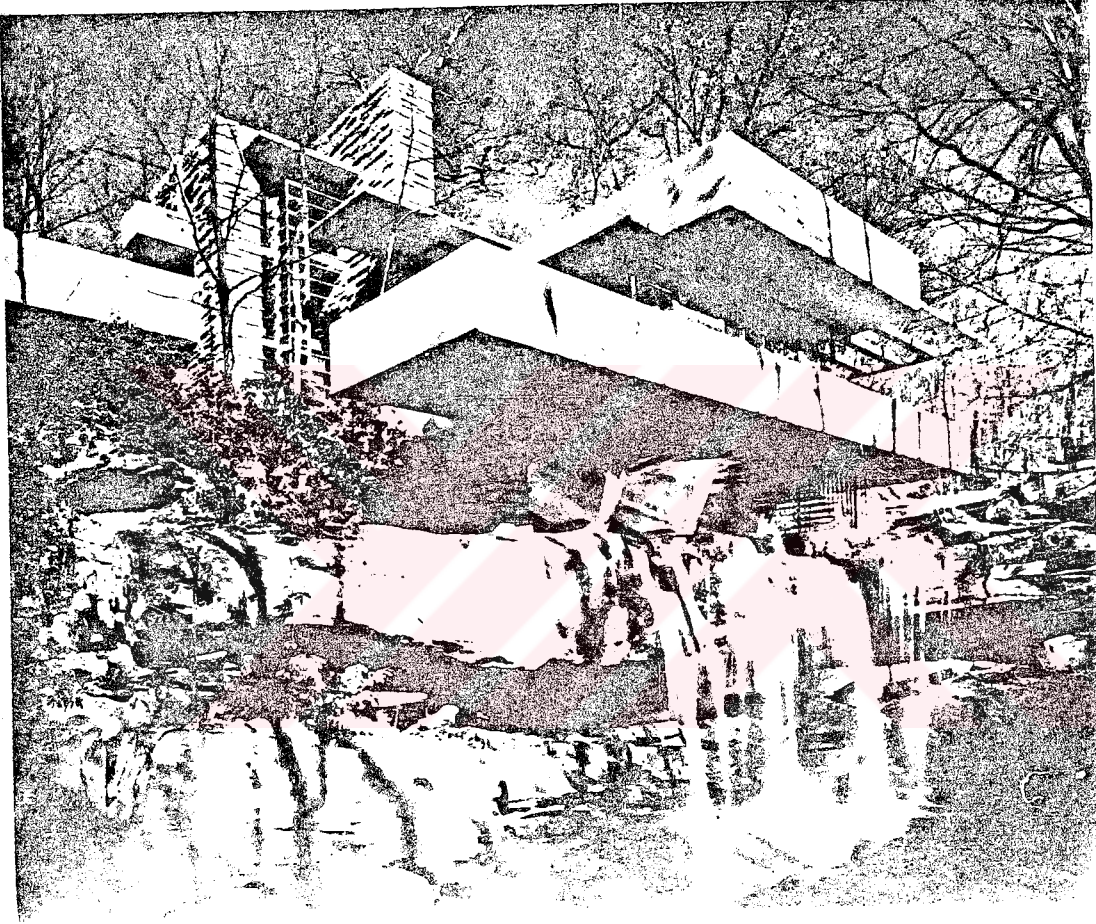
Bu ilkeler, çağdaş plastik sanatların hemen her dalında benimsenmiş ve Fütürizm, Konstrüktivizm v.b. gibi akımların da temelini teşkil etmiştir.

Theo Van Doesburg, C . Van Eesteren ile birlikte tasarladığı: 'Sanatçının Evi ve Stüdyosu' (1923) projesinde teorilerinin somutlaşmış bir örneğini göstermiştir: 'Saf küp' formuna karşıt olarak, düşey bir merkezi eksenden adeta merkezkaç kuvvetiyle dışarıya doğru fırlamış fonksiyonel elemanlar, sonuçta Bütün'e (Mimari form'a) yeni, canlı, dinamik, ilginç bir plâstik değer kazandırmıştır.

Amerikada ise Frank Lloyd Wright, 1920 lerdenberi geliştirmekte olduğu 'Kutu'nun parçalanışı' (Destruction of the box) teorisiyle, Van Doesburg'un görüşleriyle birleşmektedir: Frank Lloyd Wright, 1936' da Pennsylvania' da gerçekleştirdiği ünlü şelâle evinde, Theo Van Doesburg'un 1924 yılında dile getirmiş olduğu gibi, çeşitli fonksiyonları kapalı bir 'küp' içinde dondurulmağa çalışılmamış fakat bunun yerine taşan düzlemlerde, balkonlarda olduğu gibi, fonksiyonel mekân birimleri küp'ün (yapının) merkezinden dışarıya doğru fırlamış ve mimari eser dinamik ve uçan bir görünüm kazanmıştır. (R: 5)

Kompozisyonda simetri ve statik-denge yerine simetrisizlik ve dinamik denge vardır.

"Şelâle evi, bugünün dünyasından geleceğe yönelik bir atılımdır. Bu eser doğanın sürekliliği içinde mekanların prizmatik formlarına karşıt olarak serbest bir artikülâsyonunu açıklar ki bu da bütün klâsik kavramların, 'Kübik' elemanter şekillerin yıkılması demektir.



5. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi, Pennsylvania, 1936

'Bu eser, doğanın sürekliliği içinde mekanların 'Şekilsiz' (Formsuz) artikülasyonunu açıklar ki bu da bütün Klasik kavramların, 'Kübik' elemanter şekillerin yıkılması demektir.' (Bruno Zevi) 1960

Böylece mimarlık, aşağı yukarı uçan bir görünüş kazanır ki bu da doğanın yerçekimi yasalarına karşıt bir durum gösterir. (Theo Van Doesburg) 1924

Herbert Read, sanat eserinin niteliklerini şöyle tanımlar:

"Sanat eseri dinamik olmalıdır, seyircinin dikkatini çekmeli, onu heyecanlandırmalı ve belli bir duyguyu geçirmelidir." ⁵⁰

Bu örnekte, statik bir cisim olan küp (binanın kütlesi) parçalanarak bir merkezi çekirdekten merkezkaç kuvvetinin etkisine benzer bir şekilde, çevreye fırlıyan yatay düzlemler, dinamizmi meydana getirir; teknolojik olanaklar zorlanarak, sadece iki ayak üzerinde duran geniş konsollar (balkonlar) adeta yerçekimine meydan okuyarak binaya havada duran, uçan bir görünüm kazandırır.

Bu 'Karşıt-Simetrik' - 'Dinamik-Denge' ve 'Kinetik-ritm' nitelikleri; geleneksel 'Klâsik', 'Statik' elemanter soyut geometrik formların (küpler, prizmalar v.d.) niteliklerine karşıt olarak ilginçtir, tektir, dikkati çeker ve süje'de estetik coşkular uyandırır.

Tarih boyunca geleneksel bir şekilde toprağa bağlanmış ve bütün kütlesiyle yere oturmuş olan binalar, bu tür örneklerde de olduğu gibi, artık topraktan kurtulma çabası içinde olup, tıpkı bir ağaçta olduğu gibi, toprağa minimum temas eden ve yukarıya doğru açılan, genişliyen bir biçim kazanmaktadır. . Betonarme, çelik gibi çağdaş malzemeler ve teknolojilerle bu fikirler inşa edilebilir bir hale gelmiştir.

De Stijl ideolojisinde esas olan 'Karşıt-Kübik' kavramı, mimari tasarımda 'Rasyonel-Geometrik' tutuma karşıt olup 'irrasyonel' yönü gösterir; ancak Theo Van Doesburg , 'Fonksiyonel mekânların ayırımı kesinlikle dikdörtgen düzlemlerle tayin edilir' diyerek sonuçta sadece dikdörtgen prizmalardan oluşabilecek kompleksler tasarlamak imkânını göstermiştir. Buna göre eğrisel düzlemlerle, dar veya geniş açılı yüzeylerle tanımlanan mekânların tasarımı söz konusu olmayacaktır.

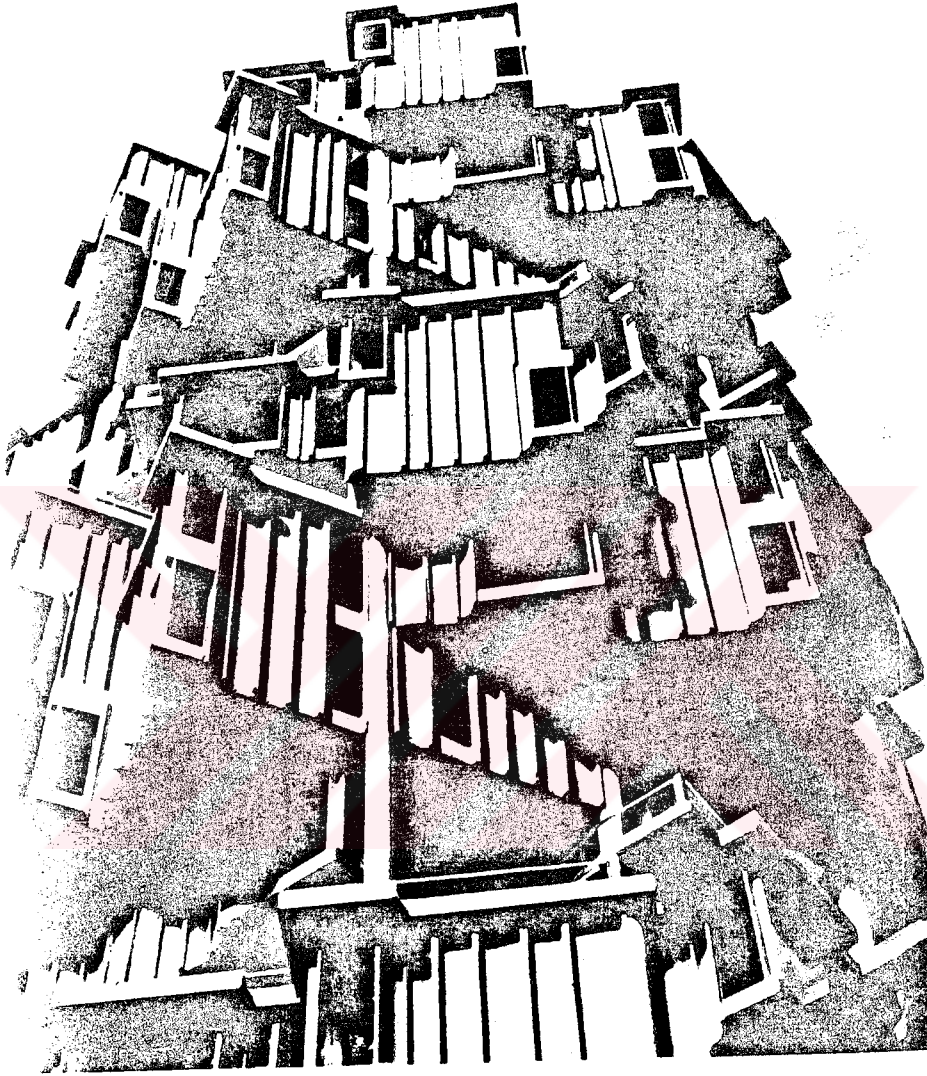
Paolo Porteghesi ve Vittorio Gigliotti'nin tasarladıkları S. Marinella'daki apartman binasında (1966) De Stijl ilkelerinin etkileri görülmektedir:

Her bir fonksiyonel mekân hücresi, dikaçılı bir düzende kendi özdeşlikleriyle ayrı ayrı ifade edilmişler ve bu fonksiyonel birimler, kütlelerin merkezinden adeta merkezkaç kuvvetiyle dışa doğru fırlamışlardır. (R: 6)

Moshe Safdie'nin 1967 yılında gerçekleştirdiği Montreal'daki toplu konutlarında da, önceden kabul edilen bir 'form' anlayışı yoktur; Klâsik estetik formüller rededilmiştir ve klâsik formların statikliğine karşıt olarak, kitleden fırlıyan fonksiyonel mekan birimleri bütün'e - mimari form'a dinamizm kazandırmaktadır. (R: 8)

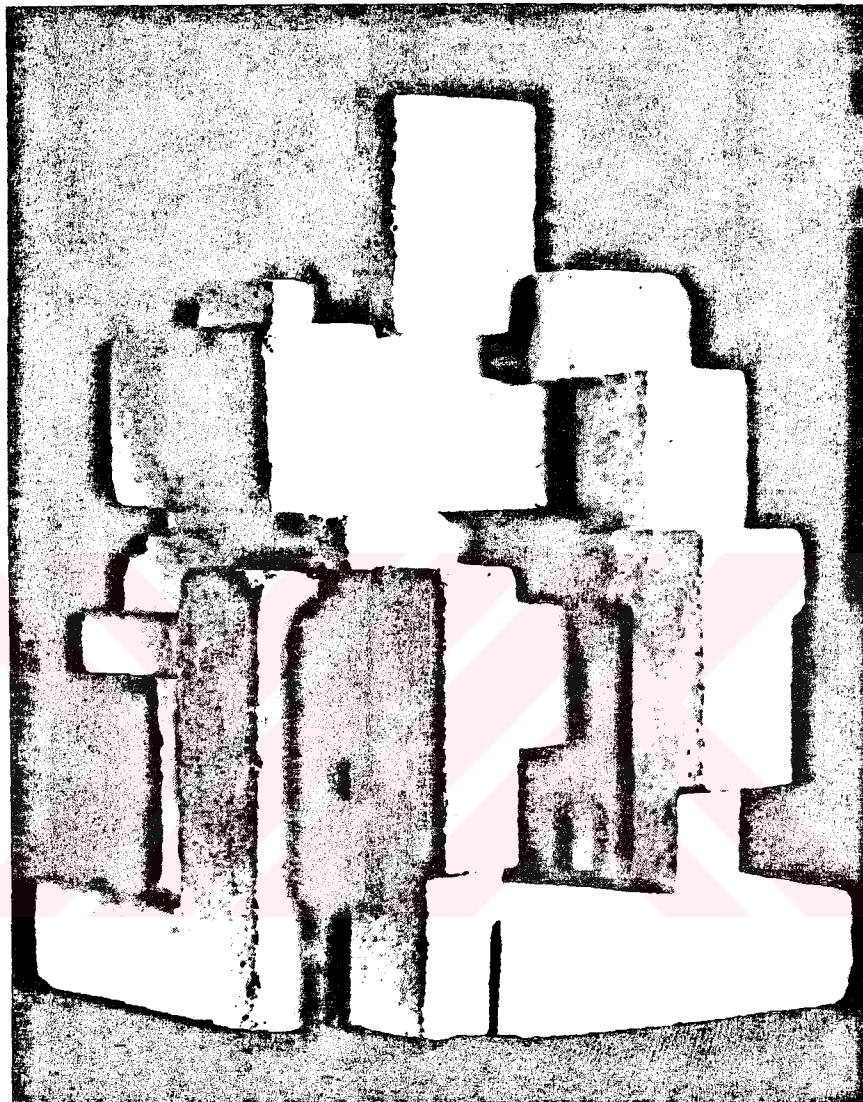
Bu örneklerde, 'statik-simetrik' dengeye karşıt olarak 'Dinamik-karşıt simetrik' denge kavramı mevcuttur. Bu şekildeki tasarım yöntemiyle; yani önceden tayin edilmemiş bir 'Biçim'e - varış' (Tümevarım) yöntemiyle elde edilecek sonuç ta kendine özgü ve tek defaya mahsus bir sonuç - özgün bir 'Form' olacaktır.

De Stijl akımının etkilerinin mimarlıktaki bir diğer yansıması da, 'öz' den (içerik'ten) daha çok 'Biçim ve yüzey' de kendisini göstermektedir. Mimarların bir bölümü, binaların cephe' lerini bir Mondrian veya bir Doesburg resmi gibi ele almışlar ve nasıl ki onların resimleri sanat ve estetikyönden başarılıysa bu resimlerin bina cephelerinde (veya içteki duvar ve tavanlarda) büyütülerek mimari ölçekteki durumları da güzel olacak ve böylece mimarının estetik fonksiyonu da başarıya ulaşacak gibi bir düşünceden yola çıkarak denemeler yapmışlardır. Bu tür yaklaşımların ilk örneklerini Theo Van Doesburg vermiştir. Doesburg 1923 yılında C. Van Eesteren'in Üniversite Binasının tavanlarını ve Cafe De Unie'nin duvarlarını büyük ölçekteki resimleriyle boyamıştır. Böylece resimler,

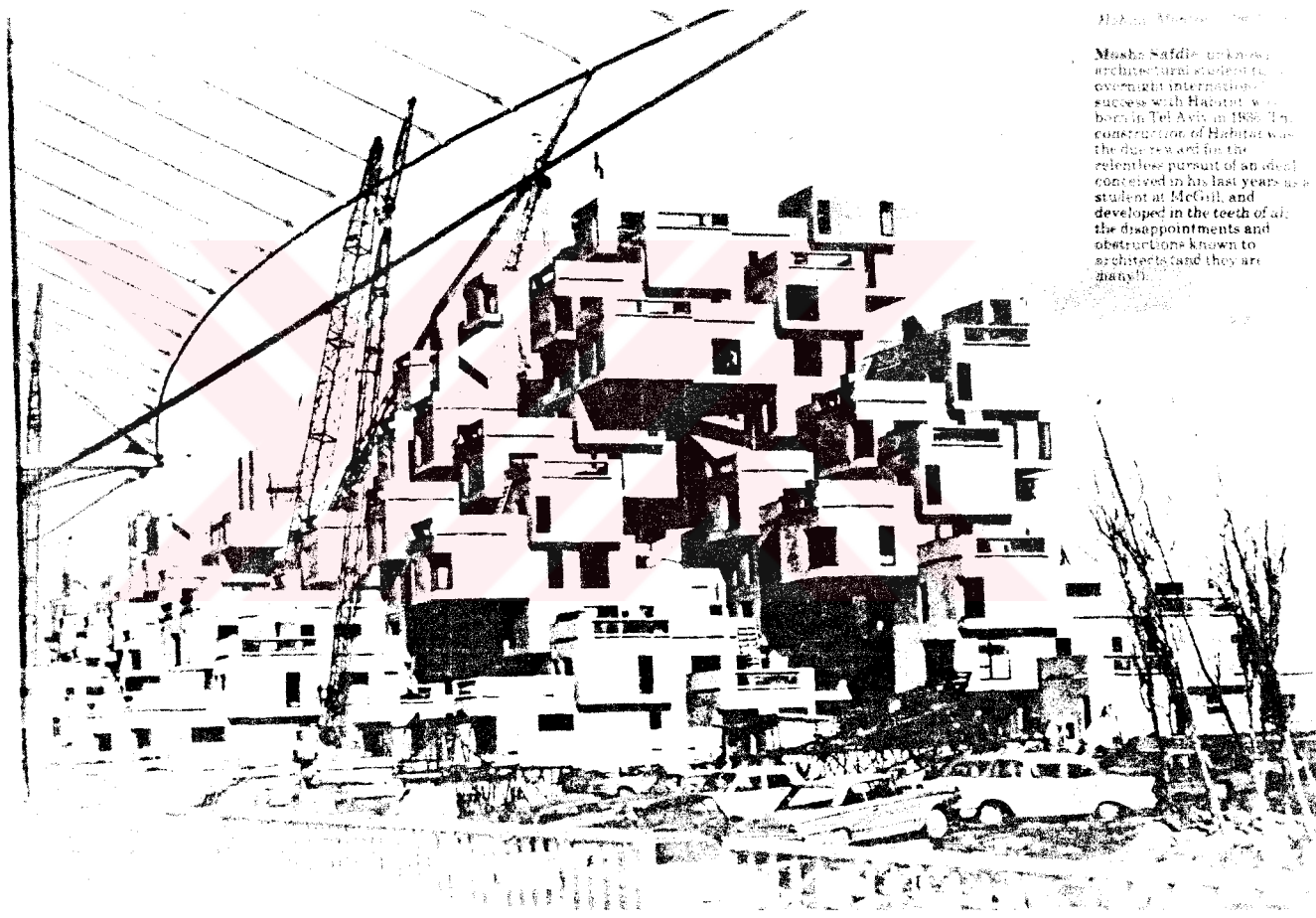


6. Paolo Portoghesi ve Vittorio Gigliotti
S. Marinella'da Konut, 1966

Yeni Mimarlık 'Karşıt-Küçük'tir...taşan düzlemlerde balkonlarda olduğu gibi, fonksiyonel mekan hücreleri küpün çekirdeğinden dışarı doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlar. (Theo Van Doesburg) 1924



7. Georges Vantongerloo, Soyut heykel , 1919



Moshe Safdie, Habitat 67

Moshe Safdie, unknown architectural student, overnight international success with Habitat 67, born in Tel Aviv in 1938. The construction of Habitat was the first step and for the relentless pursuit of an ideal conceived in his last years as a student at McGill, and developed in the teeth of all the disappointments and obstructions known to architects (and they are many).

8. Moshe Safdie, Montreal'da Konut Grubu, 1967
Yeni Mimarlık şekilsizdir... Bu ise, mimarlığın önceden
kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmediğini
söylemektedir. (Theo Van Doesburg) 1924.

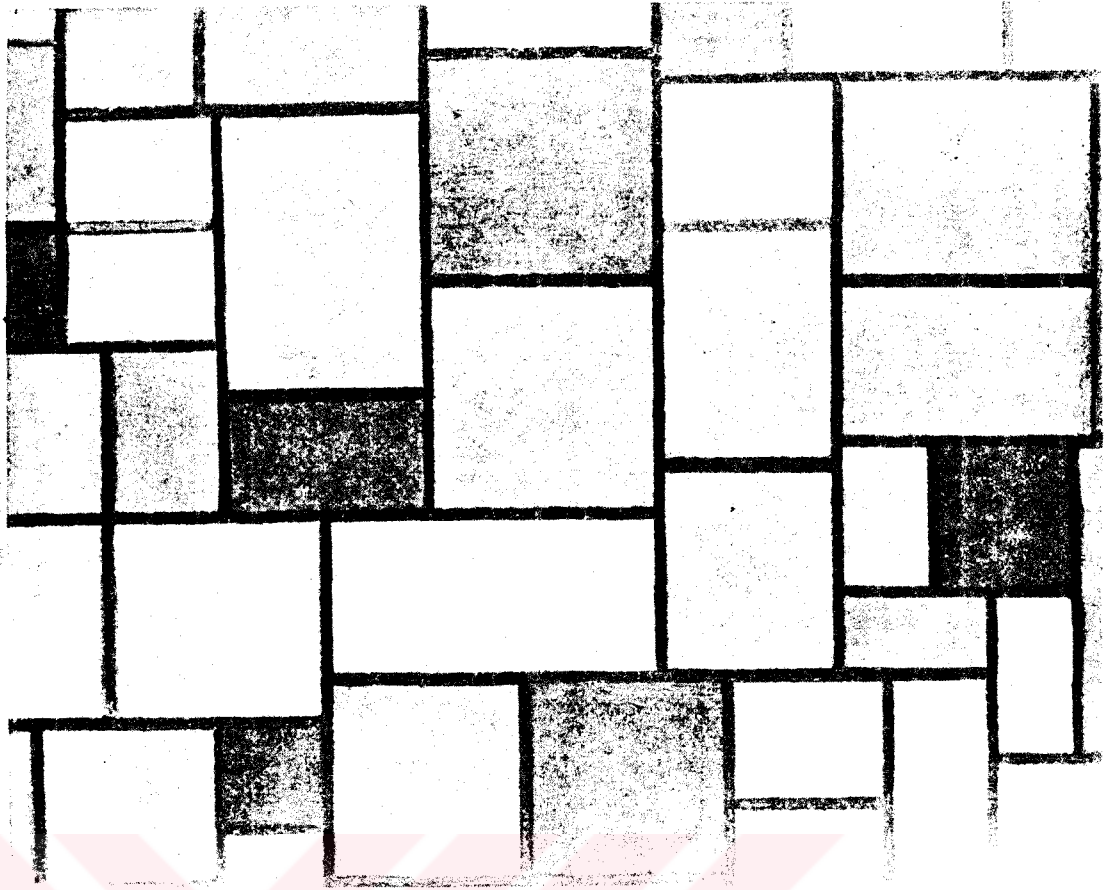
odaların duvarlarına asılan birer sanat objesi olmaktan öte, binanın elemanları olan duvar, tavan gibi yüzeylerin tümünü kaplamışlardır.

Gerrit Rietveld'in Utrecht'teki Shröder Evi (1923- 24), De Stijl'in mimari bir sembolü olup cephelerinde bir Mondrian Resminin mimari ölçekte iki boyutlu ifadesi vardır: Dikdörtgen ve karelerle (Nötr formlarla) yapılan dikaçılı bir kompozisyon! Renkler de aynı espi ri çerçevesinde kullanılmıştır: Siyah, beyaz ve üç elemanter renk: sarı, mavi ve kırmızı. (R: 11)

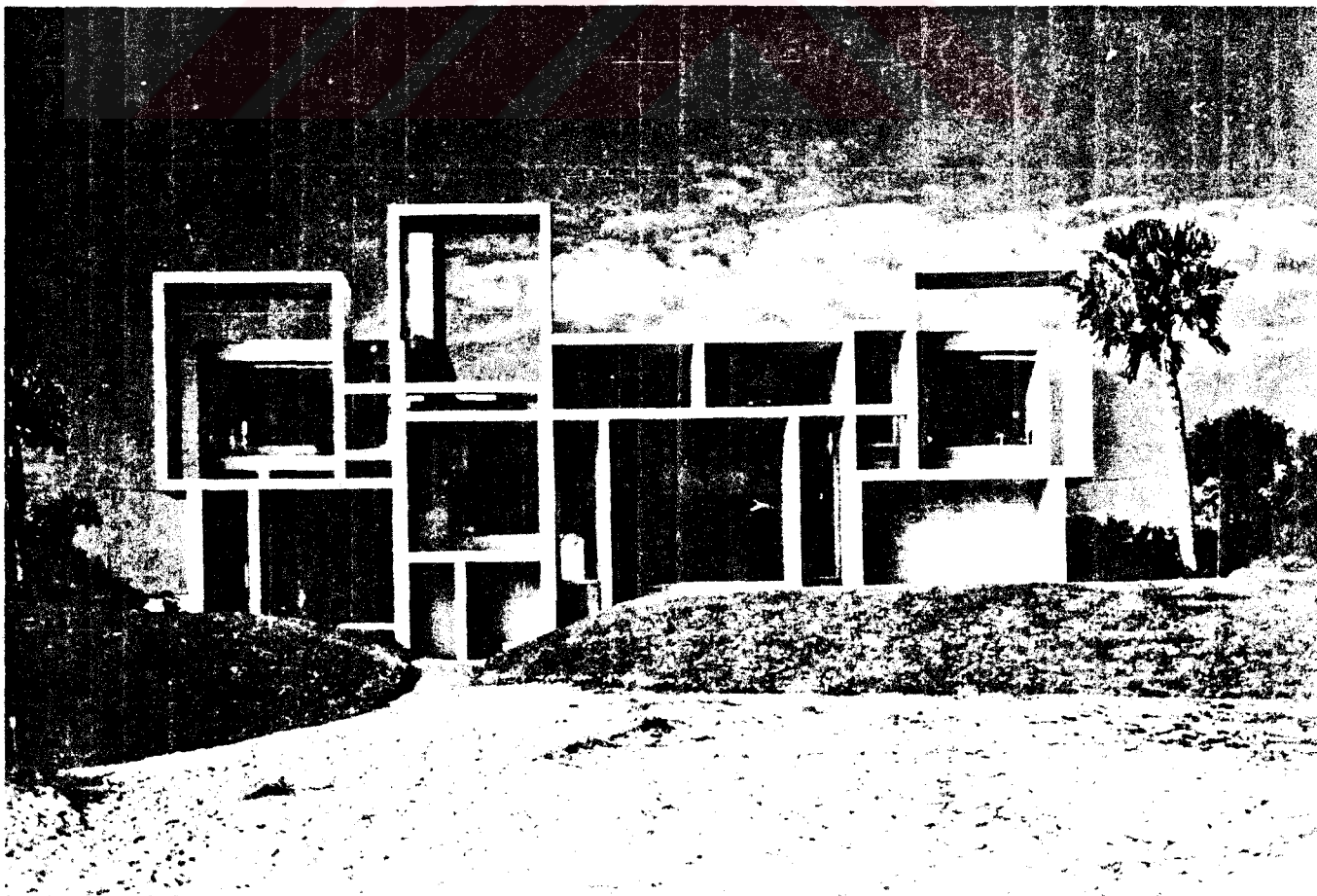
Böylece bina cephesi, bir De Stijl resminin süje'ye vereceği türden estetik etkinlikler içermektedir.

Bu şekildeki yaklaşım, günümüz mimarlığında da önemli ölçüde uygulanmakta olup, cephelerin kompozisyonlarında dolu duvar panoları, pencere boşlukları, döşeme, kolon v.b. cephe elemanları bir Neo-Plâstik resim anlayışındaki elemanlar ele alınmaktadır!

Bu tutuma aşırı bir örnek olarak, bina cephesini adeta soyut bir Mondrian resmi gibi ifade eden Paul Rudolph'un Florida'da tasarlanmış olduğu evi gösterebiliriz. Rudolph, 1960 larda gerçekleştirdiği bu evin ön cephesinde bir De Stijl resmi denemesi yapmıştır. Binaya, dıştan bir eklenti niteliğinde olan ve iç'ten - fonksiyondan, planın dürüst ve tam ifadesinden kaynaklanmayan bu türdeki 'Biçimci' bir tutumun mimarlığın başarı kriterleri arasında yer alabileceği çok şüphelidir. (R: 10)



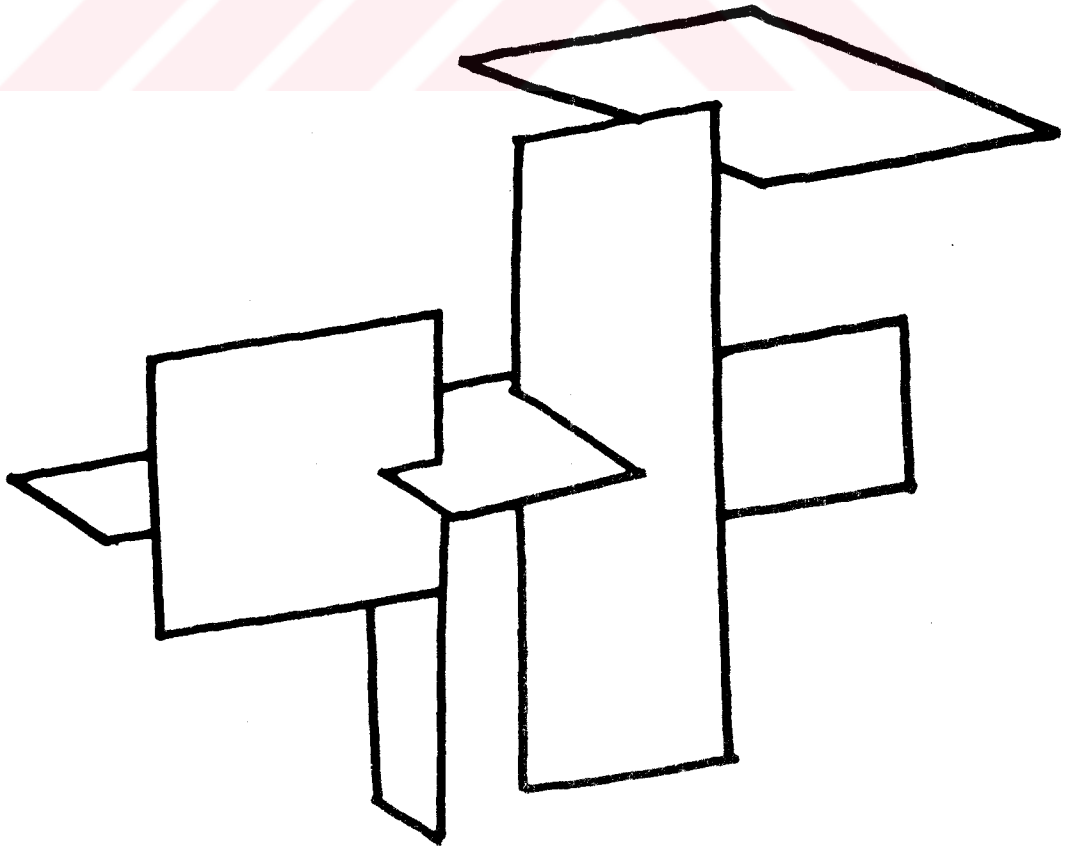
9. Piet Mondrian, 1918



10. Paul Rudolph, Florida'da bir Ev, 1960



11. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi, Utrecht, 1924
Bir Mondrian Resminin Mimari Ölçekte uygulanışına örnek



12. Gerrit Rietvelt, Schröder Evi, Cephe analizi



FONKSİYONALİZM (İşlevsellik)

Fonksiyonalizm (işlevsellik), çağdaş mimarlığın dayandığı temel tasarım ilkelerinin en önemlilerinden olup; esas itibarıyla Amerikalı mimar Louis Sullivan (1856-1924) tarafından mimarlıkta kullanılan "Biçim işlevi izler" (*Form follows function*) sloganına dayanmaktadır. Konunun, mimari tasarım teorileri alanı içinde yer almasından dolayı çalışmamızın sınırları dışına çıkmaktadır; ancak bu ilkenin uygulanmasından ötürü doğacak olan mimari eserdeki estetik fenomenlerin değerlendirilmesi söz konusudur.

Olay, bu açıdan "De Stijl - Neo Plastisizm" (1917) bölümünde ele alınmış olup bu bölümde tekrardan kaçınılmıştır. Özellikle, Theo Van Doesburg tarafından 1924 yılında formüle edilen ve "Bir Plastik Mimariye Doğru" başlığıyla sunulan bildirgede, Modern Mimarlığın işlevselliği üzerinde durulmuştur.

Fakat, bir eşyanın kullanılma amacına uygun olması, diğer deyişle işlevsel olması daima onun aynı zamanda estetik değerlerle yüklü bir obje olmasını da sağlayabilir mi?

Bu konuyu açıklığa kavuşturabilmek için Antik Grek düşüncesinden günümüze kadar olan gelişmeyi öz olarak irdelemek gerekecektir.

Grek felsefesinde güzel üzerindeki düşünceleri Xenophon, Aristippos ile Sokrates arasındaki diyalog yardımıyla açıklar. Bu diyalogda Sokrates "iyi" ve "güzel" kavramları arasında bir fark olmadığını ve eğer bir şey'in yapacağı iş için uygunsa güzel, uygun değilse çirkin olduğunu söyler.

"Xenophon'a göre güzel, maksada uygun olma, elverişli olmadır." Ama öte yandan maksada uygun olma, elverişli olma aynı zamanda

"iyi" kavramının da tanımı değil midir?... Güzel ve iyi derin bir bağla birbirine bağlıdır, hatta ikisi aynı şeydir. Güzel ve iyinin bu ontik bağlılığı, Platon'dan da geçerek bütün Grek felsefesinde etkili olacak bir düşünceyi gösterir: Kalo-Kagathia (güzel-iyi)."⁵¹

Buna göre, "Biçim işlevi izler" ilkesine göre elde edilecek form-biçim de güzel olacaktır. Ancak Immanuel Kant (1724-1804) güzel kavramını iyi'den ayırarak modern estetiğin temel bir anlayışını ortaya koymuştur.

"Amaca uygunluk = güzellik" ya da "Biçim işlevi izler" ilkelerin eleştirisini Walter Gropius ve Frank Lloyd Wright doğru bir şekilde dile getirmiş olup bunlar De Stijl bölümünde ele alınmıştır.

Frank Lloyd Wright, bu ilke ile elde edilen biçim'in, ancak mimari biçimlerin bulunduğu bir platformda yer alabilmesi koşulunda kabul edilebileceğini belirtiyor ki bu platform da estetik platformudur.

Gerçekten de, pratik işlevlere çözüm arıyarak yola çıkan bir tasarımcı "işlevsel" bir yöntemle bir biçim'e ulaşır ve bu biçim, mimarlığın üç asal kriterlerinden birincisi olan 'utilitas' kullanışlılık - işlevsellik kriterini yerine getirir. Eğer bu biçim, sağlam bir şekilde inşa edilmişse, rüzgar, zelzele v.b güçlere karşı dayanabiliyorsa o zaman işlevsel bir form - bir bina yaratılmış demektir. Ontolojik olarak söylersek bu, duyusal, real bir "ön yapı" dır. Ancak bu "ön yapı" aracılığıyla biz irreal ve tinsel bir varlık olan "arka yapı" yı algılıyor ve onun kalitatif değerleri ile obje'yi yargılıyoruz.

Ancak bu tinsel, irreal "arka yapı"nın kalitatif-estetik değerlerinin büyüklüğü onun mimari değerinin ölçütüdür; bu değer yüksek düzeyde ise mimarlık yüksektir, orta düzeyde ise mimarlık orta'dır ve eğer bu değer olumsuz ise mimarlık ta olumsuzdur ve ortada güzel olmıyan dolayısıyla mimariden uzak bir yapı vardır.

Sonuç olarak *"Biçim işlevi izler"* ilkesi ile meydana getirilen ve sadece pratik işlevlere olumlu cevap veren yapılar mimarlık için yeterli olamamaktadır.

Fonksiyonel mimarlık, peşinen estetik değerleri kabul edilmiş adeta kutsallaştırılmış statik ve simetrik formlarla ilişkili Platon estetiği'ni red eder fakat bunun yerine *"parçaların farklı fonksiyonları, farklı durumları, ebatları ve nisbetleri olması sebebiyle 'benzer olmıyan parçaların dengeli bir ilişkisini' kurar."* ⁵²

Theo Van Doesburg'un bu açıklaması ise bizi Herakleitos'un harmoni (uyum) kavramına götürür ki bu da güzelliğin, karşıtların bir denkleşmesi şeklinde belirlenmesidir.



PURİZM (1918)

Pürizm, Le Corbusier ve Amed   Ozenfant tarafından yaratılan bir hareket olup ilk olarak, 1918 yılında beraberce yayınladıkları "Apr  s Le Cubism" (K  bizm sonrası) adlı kitapta fikirlerini açıklamışlardır.

B  ylece 1915-1917 arasında Am  d  e Ozenfant'ın L'Elan dergisinde ba latmış olduğu Purizm ilkeleri, Le Corbusier'nin de katılmasıyla 1918 yılında "Apr  s Le Cubism" de bir manifesto olarak şekillenir.

"Apr  s Le Cubism" Voltaire'in bir ifadesi ile ba lar:

"Gerileyi ; için kolayına kaçmanın, iyi yapmaktaki tembelli in, güzele olan ilgisizli in ve acaib zevklerin bir ürünü olarak ortaya çıkar." 53

Le Corbusier ve A. Ozenfant, b  ylece bazı yeni sanatçıların birtakım skandallarla çabucak ünlü kişiler olmalarına karşı çıkıyorlar ve eserin "K  bizm" kısmında da bu harekete, onun bulanıklılı ı, mistik bilimselli i (bütün konuşmaların dördüncü boyut hakkında olması) ve temsili olmaktan yoksunluğu nedeniyle hücum ediyorlardı.

Kitabın    nc  kısmı olan "Yasalar" bölümünde de "Doğal ayıklanma" yasasının kaçınılmaz sonucu olarak standardize nesnelerden olan bardak,  i e, pipo, kolon v.b. gibi saf biçimlerin esasta kalıcı biçimler olduklarını ileri sürüyorlardı.

K  bizm'in, başlangıçtaki özgün yöntem ve amaçlarından saptı ını belirten yazarlar, söz konusu hareketin giderek dekoratif sanatlar'a d n  t  n  ileri s rm  ler ve bunun yerine çağımızın gerçek ruh'unu yansıtacak ilkeleri "Pürizm" adı altında ifade etmişlerdir.

"Aprés Le Cubisme" bildirgesi şu şekilde son bulmaktadır:

" Bir Sanat eseri; rastlantısal, seri dışı, izlenimci, inorganik, tepkici ve pitoresk olmamalı fakat bunlara karşıt olarak genelleşmiş, statik ve değişmezliğin bir ifadesi olmalıdır." ⁵⁴

Burada açıkça belirtildiği gibi Le Corbusier ve A. Ozenfant sanatta evrenselliği, durağanlığı (statikliği) savunmakta ve kişiselliğe, dinamik davranışlara sırt çevirmektedir.

Daha sonraları Le Corbusier ve Amédée Ozenfant, Pürizm ilkelerini anlatmak ve yaymak için "Esprit Nouveau" (Yeni Ruh) adlı bir dergi çıkardılar. (1920-1925). Derginin kapağında "Revue International d'Esthétique" (Uluslararası estetik dergisi) ifadesinin yer alması ilginçtir.

Amédée Ozenfant, Pürizm ile ilgili olarak şöyle demektedir:

" Biz, Pürizm terimini, modern espirinin bir karakteri olarak kullanıyoruz. Biz Pürizm'i bir yapış tarzı olarak değil, bir düşünce ve duygu biçimi, bir felsefe, bir "Esprit Nouveau" (yeni Ruh) olarak düşünüyoruz. ⁵⁵

Bu ifadede 'Pürizm', genel çizgileriyle çağın hakim ruh'u olan soyutluk anlayışına paralel bir durumda ortaya konmaktadır.

Le Corbusier ve Amédée Ozenfant bir taraftan 'Pürist' tutumdaki resimlerini yaratırlarken diğer taraftan da mimarlık alanında yeni form'lar öneriyorlardı:

" H.P. Roché, bana Amerikadan getirdiği fotoğrafları gösterdi:
Buğday siloları ! Bunlar sanatçılar tarafından değil fakat
tanınmamış mühendisler tarafından tasarlanmışlardı. Onların üstün
güzellikleri beni çarptı ! Zaten az olan süslemelerini de boya
ile örttüm ve sonuç olarak "Pürist" bir tasarım meydana geldi." ⁵⁶

1920'lerde yeni ve büyük bir çağın başladığını bildiren Le Corbusier
'Esprit Nouveau' dergilerinde Endüstri Çağı'nın gerektirdiği yeni
estetik değerlerin oluşmasına çaba göstermiştir.

Pürizm ideolojisi içinde Le Corbusier güzelliği saf, yalın birincil
geometrik form'larda bulmuştu:

" Mimarlık, ışıktaki biraraya getirilmiş kütlelerin ustaca, doğru ve
muhteşem oyunudur. Gözlerimiz formları ışıktaki görmek için yapılmıştır;
ışık ve gölge bu formları açıklar: Küpler, koniler, küreler,
silindirler ve piramitler ışıktaki avantajlı olan büyük birincil
formlardır; bunların imgesi, içimizde, bir karışıklığa meydan
vermeksizin anlaşılabilir. Bu sebepten dolayıdır ki ^{/bunlar} güzel formlardır,
en güzel formlardır. Bunu herkez, bir çocuk, bir ilkel insan, bir
metafizikçi kabul eder. Bu, plastik sanatların öztabiatındadır. ⁵⁷

Yataylar, muhteşem prizmalar, piramitler, küreler ve silindirler !
Göz onları saf biçimler olarak görür ve zihin onları zevkle algılar
ve onların kesin çizgilerini izler. İşte huzur ve sevince sahibiz." ⁵⁸

Le Corbusier'nin bu ifadeleri, Platon'un yaşlılık çağında varmış
olduğu estetik değerlerle çok yakından ilişkilidir.

Platon (M.Ö. 427-347) estetik anlayışını, biçimlere dayanan
güzellikte temellendirir. Platon, Philebos diyalogunda bunu şöyle
tanımlamaktadır:

" Formların güzelliği deyince, ben, burada büyük yığının bununla düşün düğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine formların güzelliği deyince düz ya da çember şeklinde olan ve buna göre de pergel cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum." ⁵⁹

Platon'un yaşıllık çağına eriştiği bu yeni güzellik tanımında artık idea'dan, idea'dan pay alma'dan söz edilmemektedir; diğer bir deyişle form'ların içeriklerinin güzellikle ilgileri artık söz konusu değildir ! " İster tabiat eserleri, isterse sanat eserleri olsun onları güzel kılan ilke, içerikleri değil, FORM'larıdır. Bu formlarda ⁶⁰ ya dörtgen ya da çember şekinden başka birşey değildir."

Platon, bu ifadesini şu şekilde vurgulamaktadır: " Bunlar (yani bu düzeyler ve çemberler, başka nesnelerde olduğu gibi, bir başka şeye göre güzel (pros ti kalon) olmayıp, daima ve daima vardırırlar, kendi başlarına güzeldirler (kala kath auta); ve bunlar, özleri gereği güzeldirler; ve belirli, kendilerine özgü bir haz duygusuna götürürler." ⁶¹

Le Corbusier'nin güzellik anlayışı, Platon'un kilerde temellenir; bu açıdan kökleri Antikiteye kadar gider: Sümer'den, Antik Mısır'dan, Antik Grek'ten gelen; Rönesans'ta tekrar ortaya çıkan ve genelde 'Klâsik' olarak adlandırılabilen bu anlayış XX. yüzyıl sanatında da Le Corbusier'nin öncülüğünde 'Pürizm' adı altında devam etmektedir !

Le Corbusier'nin üzerinde önemle durduğu bir özellik te biçimlerin yalınlığıdır:

" Yalınlık, yoksulluk demek değildir; fakat bir seçimdir, bir ayırımdır, bir kristalleştirmedir. Amacı ise saf'lıktır. Yalınlık

sentezleştirmedir, arındırmaktır. (distillation). Küplerden oluşan parçalı bir karışım rastlantısal bir olaydır fakat bir sentez yapmak entellektüel bir akt'tır." ⁶²

" Mimarlık alanındaki araştırmalarımız bizi yalınlığın keşfine ulaştırmıştır. Büyük sanat -bunu tekrarlamaktan asla yorulmamalıyız- yalın araçlarla elde edilmiştir. Tarih gösterir ki zihin yalınlığa doğru yönelir. Bir seçim ve yargı sonucu olarak yalınlık, ustalığın bir işaretidir. Yalınlık, formların açıkça algılanabilir oyunları yardımıyla bir zihinsel durumun ifadesini açıklar, bir tinsel sistemin kendini anlatmasını sağlar. Bir sağlama gibidir, şaşkınlıktan apaçık geometrik ifadeye giden bir yoldur. ⁶³

Bu saf, birincil, soyut geometrik form'lar estetik yönden insanı nasıl etkiler, neden bunlar Le Corbusier'nin deyiimiyle "Güzel, en güzel form" lardır?

Wilhelm Worringer bunu şöyle açıklıyor:

" O halde bu soyut kanuni biçimler, dünya tablosunun büyük karışıklığı karşısında insanın huzur duyabileceği biricik ve en yüksek biçimlerdir. ⁶⁴

... Bu gibi uygar budunlar, dış dünya olaylarının karmaşık bağlamı ve değişik görünüşü karşısında bir huzursuzluk duyarlar ve bunun sonucu olarak büyük bir huzur ihtiyacı onların ruhunu kaplar. Sanatta aradıkları mutluluk imkânı, dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak değildir; tersine her bir nesneyi, keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. ⁶⁵

... Yalın çizgi ve onun salt geometrik kanunluluk halinde gelişmesi,

görünüŖlerinin belirsizliğinden ve karışıklığından huzursuzluk duyan insana en büyük mutluluk imkanını sağlar." ⁶⁶

Pürist'ler için form birincil ya da ikincil olmak üzere kategorize edilmiştir: bir küp, herkez için aynı plâstik anlamdadır, fakat bir spiral form, bazıları için bir yılanı diğerkleri için ise bir girdabı anımsatabilir. Primer (birincil) formlar kompozisyonun esası olarak kabul edilmişlerdir.

Le Corbusier 1911 yılında İstanbul'u ziyaret ettiği zaman camilerimizin morfolojik analizini şöyle yapmıştır:

" Kütlelerde bir elemanter geometrinin disiplini vardır: Kare, küp, küre. Planda ise bir tek eksene göre dikdörtgenvari bir kompleks." ⁶⁷

Le Corbusier'nin Osmanlı mimarisinde Pürizm ilkelerini bulduğunu ifade edebiliriz.

Pürism ideolojisi, her türlü muğlâklıktan, karışıklıktan, dekorasyondan uzak olup saflık, arınmışlık ve yalınlık gibi özellikleri içerir ve mimarlıkta esas olarak birincil soyut geometrik formlarla ifade edilir.

Bu formlar kişisel - sübjektif formlar olmayıp anonim - objektif, evrensel, genel geçer rasyonel formlardır; dolayısıyla bunlarla yapılan sanat eserleri, kompozisyonlar da evrensel olacaktır. Böylece Pürizm, Rasyonelizm'e yol açıyor ve giderek "Uluslararası Mimarlık" akımı doğuyordu.

Eksensel Simetri, statik denge, dogmatik soyut rasyonel-geometrik formlar karakteristik özellikleriydi.

Böylece Le Corbusier, Platon'un yaşlılık çağında eriştiği estetik değerlere paralel olarak form'ları içeriklerinden tamamen bağımsız bir bütün olarak ele alıp, güzelliklerin o formların içerikleriyle ilgili değil de sadece formların kendileriyle ilgili olduğunu ileri sürmüş ve prizma, piramit, küre gibi soyut, birincil geometrik biçimlerin güzel, en güzel formlar olduklarını iddia etmiştir. Bu iddia "Gestalt Teorisi" tarafından da desteklenmiştir.

Çağdaş Gestalt psikolojisi, bu birincil saf geometrik şekillerin diğerlerine göre olan durumlarını, kuramcısı Wolfgang Köhler'le "Eine naturphilosophische Untersuchung" (Bir doğa felsefesi araştırması) adlı eserinde, saf formlardaki iç kuvvetlerin iyi bir denge durumu yaratmadaki üstünlüklerinden dolayı bunları kullanma isteğinin yaygın olduğunu ifade eder.

Bu ise, formel bir yaklaşım olup, mimari biçimin daha peşinen karar verilmesi ve bu biçimin içine de pratik fonksiyonların yerleştirilmesi demek olan "Formalizm" i doğurmaktadır. Bu, mimari tasarım yöntemi "Tümdengelim" bir yöntem olup idealistik bir estetik üzerine kurulmuştur.

Bütün bu özelliklerinden dolayı bu Pürist - Rasyonalist Mimari, İdealistik-Formalistik bir durum ortaya koyar.

Bu da, soyut güzelliğin egemen olduğu 'geometrik-yapısal' bir anlayıştır ki burada estetik, rasyonel-birincil geometrik formlardan oluşmaktadır. Prof. İsmail Tunalı'nın açıkladığı gibi *"Böyle bir düzene dayanan sanat yapıtı artık kişisel - sübjektif tonları olan bir yapıt olmıyacaktır. Böyle bir sanat yapıtı evrensel olacaktır. Çünkü Logos ve geometri, sayı ve ölçü evrensel düşün elemanlarıdır."*⁶⁸

Gerçekten de Amédée Ozenfant ve Le Corbusier'nin öncülüğünde gelişen Pürizm hareketi, "Klâsik" kökenli olup ilerde sanatçının kişiliğinden uzak, objektif, anonim ve evrensel bir nitelik taşıyacak olan 'Rasyonel-Uluslararası' üsluptaki mimarlığa da yol gösterici olacaktır.

Le Corbusier'nin sanat yaşamı çeşitli ve farklı evrelerden oluşur ki burada ele alacağımız evre, onun Pürist-Rasyonalist karakterdeki 'Klâsik Çağ'ıdır. Bu devrede (1920-1950) vermiş olduğu anahtar - eserlerinde, çoğunlukla rasyonel- geometrik soyut formların egemenliği dikkati çeker: Citrohan Evi (1920), Centrosoyuz - Moskova (1928), Villa Savoye - Poissy 1929-31, İsviçre Öğrenci Yurdu - Paris 1932, Marsilya Toplu Konut Binası (1945-52) bu tür formlardan yapılmışlardır.

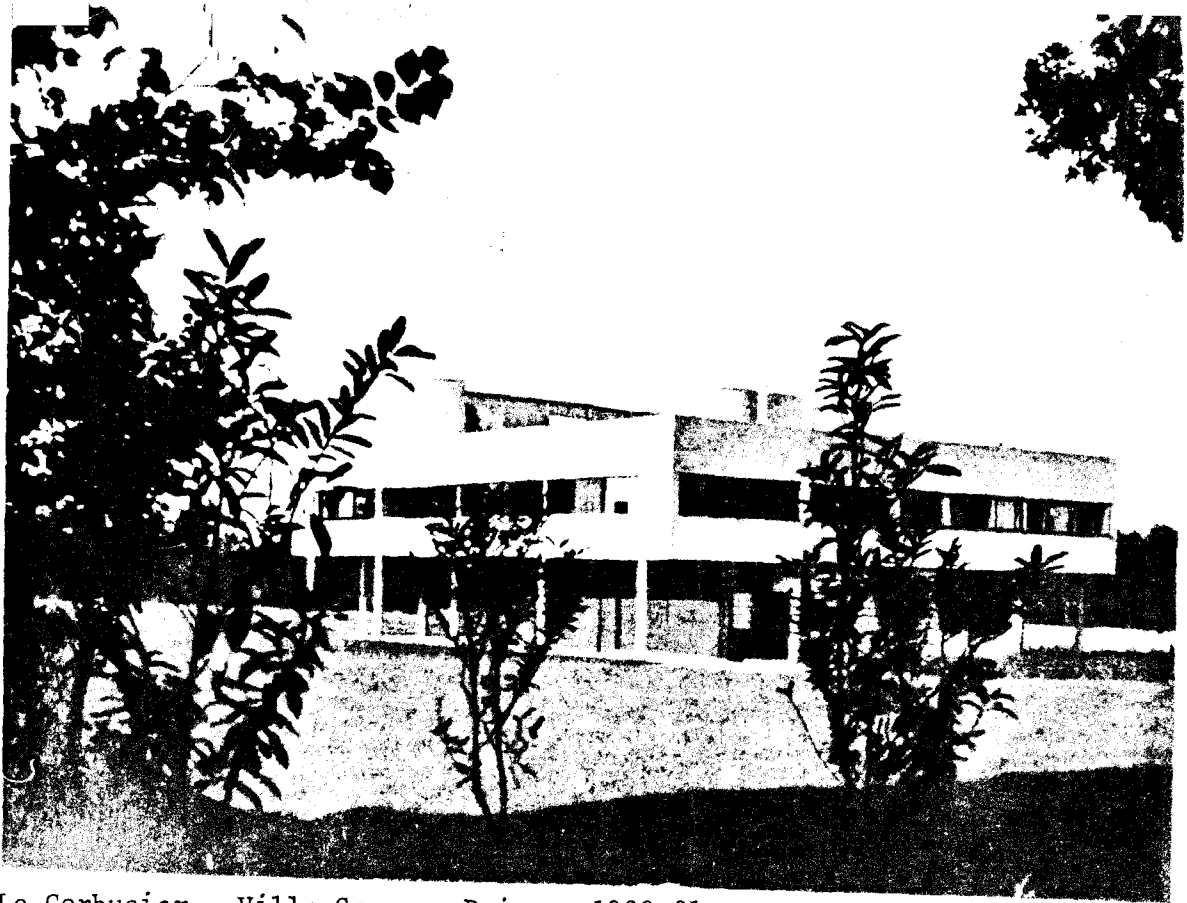
VILLA SAVOYE (1929-1931) Le Corbusier

Pürist ideolojisinin gerçekleştirilmiş önemli örneklerinden birisi olan Villa Savoye'u Le Corbusier şöyle tanıtmaktadır.: (R: 13-14)

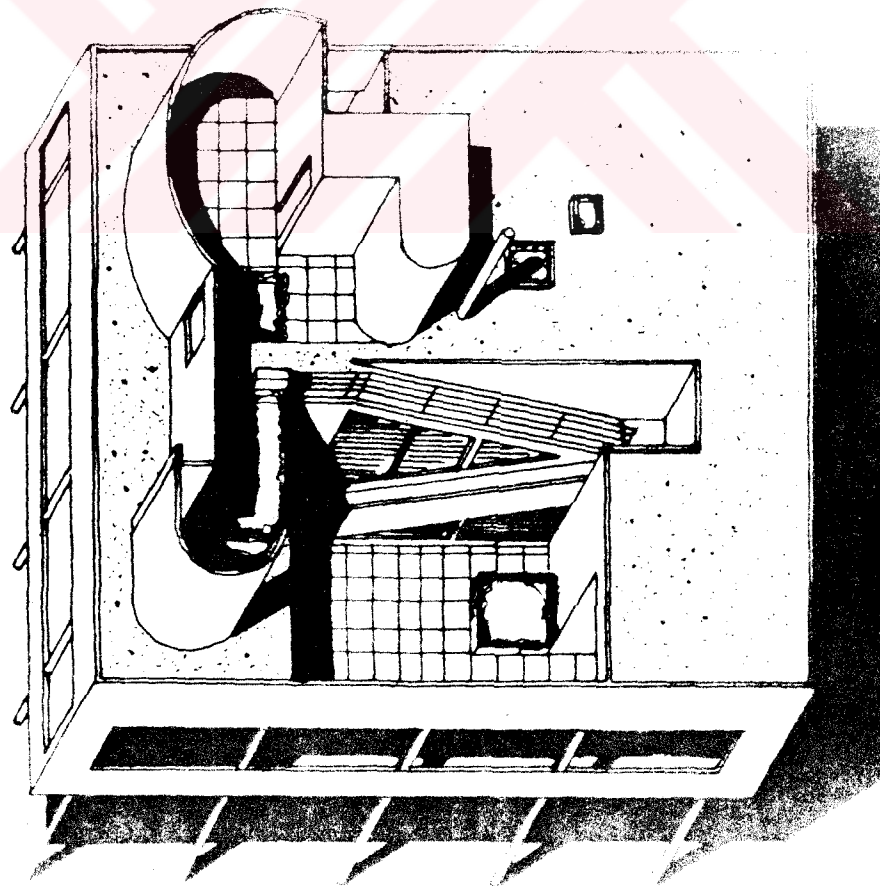
" Ev, yerden yükseltilmiş bir kutu'dur ve çepeçevre şerit şeklinde olan sürekli pencereleri vardır." ⁶⁹)

Gerçekten de Le Corbusier daha tasarım sürecinin başında binanın formuna karar vermişti: Bu bina, onun 'güzel, en güzel biçimler' dediği birincil geometrik formlardan olan bir dikdörtgen prizma olacaktı ! Bu ise form'un önceden karar verilip bütün fonksiyonların bu form içine yerleştirilmesi olayıdır ki bu yaklaşım 'Tümdengelim' yöntemidir.

Bu durumda binanın dıştan görünümü çok önemlidir ve amaç saf, yalın, kusursuz bir dikdörtgen prizma'yı kollar üzerinde soyut bir



13. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929-31



14. Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929-31

'estetik obje' olarak sunmaktır ki şüphesiz 'idealistik-Formalistik ve Pürist bir yaklaşımdır. Bu ise, dıştan, biçimci, Tümdengelim bir yaklaşımın egemen olduğu bir tutum olup, 'fonksiyonalizm'e (Tümevarım) karşıt bir durum ortaya koyar. Bu tasarım yöntemi 'Rasyonel-Geometrik' bir anlayışın sonucudur.

Le Corbusier bu binasında form'a öylesine önem vermiştir ki, aslında (L) şeklinde olan birinci kat planını bir kareye tamamlamış ve böylece oluşan küp'ün pencereleme şeklini de yatay bantlar halinde ifade etmiştir. Diğer bir deyişle binaya dıştan bakıldığında, terasın ön cephe kısmını da salon pencereleri gibi göstermiştir; cephe iki boyutlu bir düzlem olarak adeta yapıştırma gibidir. (R: 14)

Küp'ün dört cephesindeki pencereleme de aynıdır: Yatay ve cephe boyunca devam eden bantlar şeklinde ! Bu yatay bantların arkasında ise farklı hacim ve fonksiyonlar yer almıştır: Salon pencereleri, üstü açık ve kapalı terasın pencere görünümü şeklindeki açıklıkları, mutfak, yatak odaları v.b. hep aynı yatay bantlarla ifade edilmişlerdir.

Geleneksel, Klasik, Platon estetiği apaçıktır; ancak düz çatı katındaki güneşlenme yerini çevreleyen silindirik duvarlar bütün'ün simetriğini bozmakta ve statik kütle bir ölçüde dinamizm kazanmaktadır ! Bu şekildeki tutumuyla Le Corbusier yapının plastik zenginliğini de arttırmaktadır.

Bina, mükemmel geometrik oranları, kitlede ve pencerelerdeki yatay etkileri, saf, yalın, net haliyle huzur, sevinç ve sükunet vermektedir. Yapı, geleneksel yapılarda olduğu gibi yere bağlanmamış, tam tersine yerden koparılıp, ince kolonlar üzerine alınarak adeta uzayda, boşlukta durması sağlanmıştır. Böylece hafif, adeta uçan görünümde bir illüzyon

yaratılmıştır. Yapının rengi de beyaz seçilmiş ve böylece doğaya ve gökyüzünün değişen renklerine şiddetle zıtlık yaratılarak binanın derhal belirgin halde görülmesi sağlanmıştır. Yapı, doğa içinde yalnızdır, tektir; ideal bir "estetik obje" durumundadır.

Le Corbusier çağdaş mimari ve teknoloji ile çağdaş konstrüksiyon arasında beş noktada bağlantı kurmuştur:

1. Kolon (Pillar-Pilotis)

Kolonlar bütün yükleri alarak taşırlar ve duvarları taşıyıcı olmaktan kurtarırlar.

2. Yapının taşıyıcı iskeleti ve duvarları fonksiyonel yönden

birbirinden bağımsızdır. Bu ilke yalnız yapının dış duvarları için geçerli olmayıp aynı zamanda içteki bölme duvarları için de söz konusudur.

3. Bağımsız plan

Le Corbusier betonarme iskeleti sadece bir teknik gereç olarak değil, fakat aynı zamanda bir estetik öge olarak kullanılmıştır. Bölme duvarları ise iç mekanı tanımlayıcı öğelerdir. Böylece çok katlı yapıların değişik katlarında değişik tertipler yapmak imkanı doğmaktadır.

4. Bağımsız cephe

İskelet konstrüksiyonun doğrudan bir sonucu olup cepheyi teşkil eden perde duvarlar taşıyıcı iskeletten bağımsız olarak bulunmaktadır.

5. Çatı bahçesi

Düz çatılar kullanılabilir hale gelmiştir. Zeminde binanın kapladığı alan kadar çatıda bahçe yapmak imkanı doğmuştur.

Villa Savoye'da Le Corbusier bütün bu ilkeleri kullanmış olup getirdiği estetik değerlerle birlikte çağdaş malzeme ve teknolojik imkanları da bu örnekte sergilemiştir.

Le Corbusier'nin 1950'lerde tasarlayıp gerçekleştirmiş olduğu Ronchamp Tapınağına kadar birçok eserinde bu ilkeler görülebilir.

Paris'teki İsviçre Talebe Yurdu binasında da saf dikdörtgen prizmatik kütle, güçlü kolonlar üzerinde yükseltilmiş ve zemin boş bırakılmıştır. (R: 15)

Bu binada merdiven, asansör, tuvaletler gibi 'ikincil' fonksiyonel elemanlar; diğer bir deyişle 'servis mekanları' ayrı bir parça olarak ana kitleye bağlanmıştır. Böylece 'saf prizma' etkisi, eğrisel plastik elemanlarla zenginleştirilmiş ve tasarım yöntemi de 'Tümevarım' yönünde ağırlık kazanmıştır.

Le Corbusier'nin Marsilya'da gerçekleştirdiği Toplu Konut Birimi de, Villa Savoye'daki ilkelere dayanır: Saf, dikdörtgen prizma, sağlam kolonlar üzerinde yükseltilmiş, zeminden koparılmıştır. Prizma'nın dış örtüsü ise balkonlar ve güneş kırıcılar dolayısıyla üç boyutlu olup bu cepheler güneşli ve gölgeli durumlarla canlılık kazanmıştır. (R: 17)

Çatı bahçesi çok çeşitli form'ların yer aldığı açık bir mekandır. Aynı zamanda bir heykeltraş ta olan Le Corbusier buradaki asansör kulesi, bacalar v.b. ögeler geometrik ve karşıt - geometrik serbest formlar vererek çok zengin ve güzel bir çevre yaratmıştır.

Le Corbusier'nin 1950'lere kadar olan birinci devre çalışmalarının ana ilkelerini sınıflandırmaya, analiz etmeye ve değerlendirmeye



15. Le Corbusier, İsviçre Pavyonu, Paris, 1930-32



16. Le Corbusier, Marsilya Toplu Konut
Birimi 1945-52

alıştıktık, ancak şu özelliği hemen belirtmek gerekir ki söz konusu bu devre içinde dahi, Le Corbusier farklı denemelerde bulunmuştur. Onun gibi çok yönlü, adeta bir Rönesans sanatçısı olan bir kişinin belli bir noktada saplanıp kalması zaten beklenemezdi ! Nitekim bu devre içinde dahi 'Rasyonel-Geometrik', Pürist, Klasik, Tmdengelimci ve Platon'cu tutumu dışında onu, La Roche evinde (1923) olduğu gibi, Tümevarımcı, 'Karşıt-Klasik' fonksiyonalist bir yaklaşım içinde; pitoresk, dinamik ve hierarşik bir tasarım çizgisinde de izlemek mümkün olmaktadır.



FARNSWORTH EVİ (1950) VE DİĞER PÜRİST TUTUMDAKİ ESERLERİ (1937-1968)

Ludwig Mies Van Der Rohe

Mies Van Der Rohe'nin bu eseri, Villa Savoye gibi, doğa içinde tek başına duran bir estetik obje durumundadır. Yapı, geleneksel bir şekilde temel duvarlarıyla yere bağlı olmayıp çelik kolonlar üzerinde topraktan ayrılmış cam'dan saf, yalın dikdörtgen bir prizmadır. (R: 17)

Van Der Rohe'nin araştırmacı ve yaratıcı yönü, temel ilkeleriyle 'Akıl' yolunu gösterir ki bu da 'Sezgisel' yaklaşıma karşıt bir tutumdur; 'Klasik' görüşün bir temsilcisi olan Rohe, aklın, doğru işliyen aklın üstünlüğünü savunurken 'hayal gücü' ve 'duygu'ların öncülük ettiği 'Romantik' yaklaşımlara karşıdır.

Grek'lerde olduğu gibi bir bilgi ve kural ürünü olan 'Altın Kesim', 'orantılar' gibi akılcı, matematiksel formüllerle evrensel estetik değerler arıyan Rohe, eserlerinde daime 'yetkinliğe' ulaşmıştır.

Walter Gropius onun bu özelliği için *"Detaylarında Tanrı'yı arar."* 71 diyerek Tanrı'nın yaratıklarında olduğu gibi yetkinlik aradığını ifade eder.

Rohe, eserlerinin her noktasında 'Yetkin' olmağa çalışmıştır ve onun tasarladığı 'cam kutular' usta bir kuyumcunun yonttuğu değerli birer kristal gibidir.

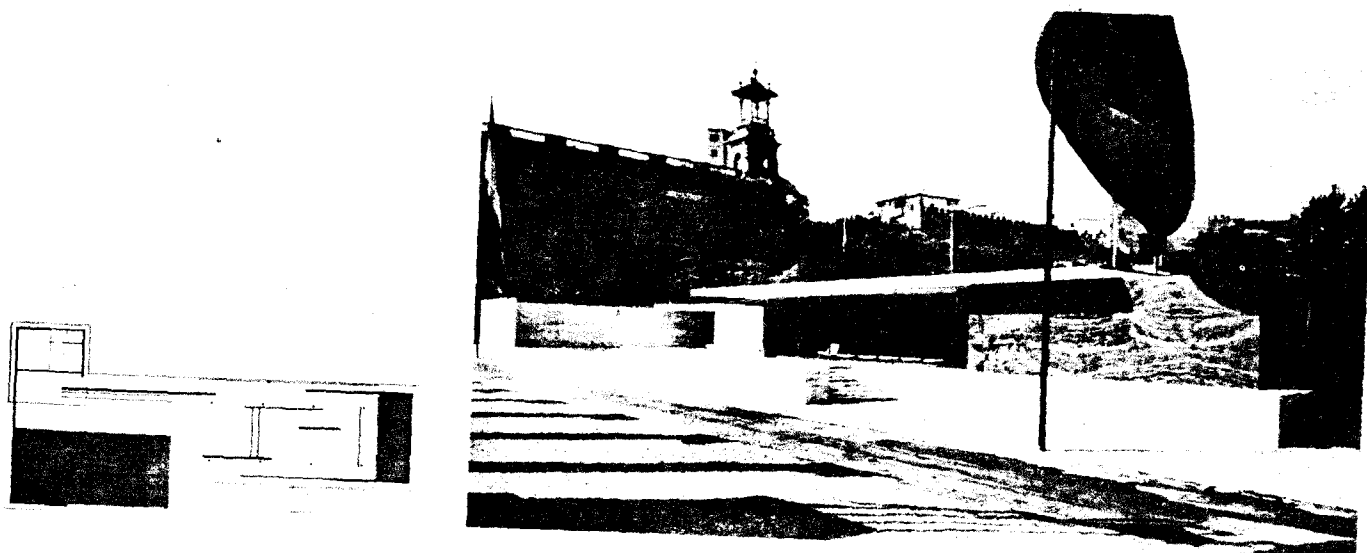
Ludwig Mies Van Der Rohe, özellikle yaşlılık çağındaki bütün eserlerinde, Pürizm ideolojisini yansıtır.

Van Der Rohe'nin çalışmalarını başlıca iki farklı devirde incelemek gerekecektir:



17. Ludwig Mies Van Der Rohe Farnsworth Evi
Illinois 1950

Doğa içinde, saf, yalın cam prizma.



18. Ludwig Mies Van Der Rohe, Barselona Pavyonu, 1929



19. Ludwig Mies Van Der Rohe, Crown Hall, Chicago, 1956



20. Ludwig Mies Van Der Rohe, Seagramm Büro
Binası, New York, 1958

Birinci Devir: Avrupa'daki çalışmalarını kapsar ki bu 1973 yılına kadar sürer. Bu süredeki başlıca yapıları şunlardır:

Berlindeki iki adet cam gökdelen projesi (1919-21)

Stuttgart'taki Weissenhof Sitesi (1927)

Krefeld'teki Lange Evi (1928)

Barselona'daki Almanya Pavyonu (1929) (R: 18)

Çekoslovakya-Brno'daki Tugendhat Evi (1930)

Diğer avlulu ev projeleri (1931-1938)

İkinci Devir: 1937 yılında politik baskılar sonucunda Almanya'yı terkedip A.B.D. ne yerleşmesinden sonraki çalışmalarını içerir ki, oradaki başlıca eserleri şunlardır:

Illinois Teknoloji Enstitüsü (1939-1957) (R: 19)

Chicago'daki konutlar (1948-51-57)

Farnsworth Evi (1950) (R: 17)

Almanya'da Mannheim Tiyatro projesi (1953)

Chicago Kongre Salonu projesi (1954)

Cuba'da Bacardi Bürosu (1958)

New York'ta Seagramm Büro binası (1958)

Berlin'deki Milli Galeri (1968)

Burada, incelemesini yapacağımız olan eserleri onun yaşlılık çağında A.B.D. indeki vermiş olduklarıdır.

Bu eserlerinde mimar, hemen hemen daima dikdörtgen prizmatik formları gayet yalın, saf bir biçimde kullanmış ve düşüncesini şöyle açıklamıştır:

"Biz, formel problemlerle uğraşmayı redediyor, fakat sadece binanın problemleriyle uğraşmayı kabul ediyoruz"

Rohe, mimari tasarımdaki 'Biçim' (Form) problemini peşinen
çözmektedir:

Form'larını daima dikdörtgen prizmalardan yaparak !
Böylece, mimari Form'u en baştan, peşin bir kabulle 'Tümdengelim'
yöntemiyle bir dikdörtgen prizma olarak saptıyan Rohe için gerçekten
de formel problemler söz konusu değildir. O, daha da ileri giderek
yapıtlarında '*mimarinin yokluğundan*' söz etmiş ve mimarlık yerine
'*Baukunst*' (Bina Sanatı) ile ilgilendiğini açıklamıştır ! ⁷³

Mies Van Der Rohe, yapılarında kendi deyimiyle '*beinahe nichts*'
yani '*hemen hemen hiçbirşey*' arıyarak daima yalınlık, saflık
tarafı olmuştur ve daha sonraları da bu ideolojisini ünlü '*Less is
more*' (Az, çoktur !) deyimiyle formüle etmiştir. ⁷⁴

Böylece, saf, yalın 'cam kutular' Mies Van Der Rohe'nin mimari
form'larını teşkil etmiştir. Onun bu tutumu ise 'Rasyonel' olan
yoldur. Thomas Aquinas'ın '*Akıl, bütün insan eserlerinin ilkesidir*' ⁷⁵
düsturuna bağlı kalmıştır.

Rohe, mimarlıkta inandığı ve uyguladığı estetik değerleri de
St. Augustine'nin '*Güzellik gerçeğin aynasıdır*' ⁷⁶ düşüncesinde bulur.

Nihayet onun inançlarını şu cümlesi çok iyi anlatmaktadır:

77

'*İlginç olmak istemiyorum, iyi olmak istiyorum !*

Oysa, ünlü sanat eleştirmeni Herbert Read sanat eserini şöyle
tanımlıyor:

'*Sanat eseri dinamik olmalıdır, seyircinin dikkatini çekmeli,
onu heyecanlandırmalı ve belli bir duyguyu geçirmelidir.*' ⁷⁸

Buradaki anahtar kelimeler 'Dinamik olmak; 'dikkat çekmek-ilginç olmak', 'bir duyguyu geçirmek' ve 'Heyecanlandırmaktır' !

Mies Van Der Rohe 'ilginç' olmayı istememekte ve böylece sanatın önemli bir kriterine de sırt çevirmektedir. 'İlginç' olmayı, 'Özgün' olmaya doğru bir gidiş olarak kabul edilirse, ilginç olmıyan objeleride sıradan, çok görülen nesneler olarak düşünmek gerekir ki bu da sanatın özüne, tabiatına aykırı düşer !

Diğer taraftan Mies Van Der Rohe'nin amacı 'iyi' olmaktır ki bu kriter de ancak ve doğru olarak 'ahlâki-etik' bir kriterdir. Hiç şüphesiz eserlerinin güzel olduğuna inanıyordu; o halde 'iyi' olmak deyimiyle O, Antik Grek düşüncesindeki gibi 'iyi' ve 'güzel' i özdeş bir kavram olarak kabul etmektedir; (kalo kagathia) bir şey iyi ise o şey aynı zamanda güzeldir de!

Rohe'nin eserleri ilginç değil midir? Onun binalarını ilk defa gören birisi için onlar çok ilginçtir:

Metal ve cam'dan saf, yalın simetrik ve yetkin soyut bir dikdörtgen prizma !

Gerek doğa içinde, gerekse yapay bir çevre içinde yer alan Rohe'nin böyle Pürist bir yapısı çok ilgi çekecektir ! Ancak bu obje, diğer farklı binalar ve form'lar arasında tek olursa dikkat çeker; aksi halde monoton bir görünüm ortaya çıkacaktır.

Herbert Read'in tanımlamasındaki 'Dinamizm-Hareketlilik' Rohe'nin mimarlığında yoktur, tam tersine mimarideki denge, 'eksensel simetri' ile temin edilmiştir ve biçim'de 'Statik-Durağan' durum hakimdir.

Böylece Platon estetiği kökenli bu Rasyonel-Geometrik ve Pürist mimari, evrensel bir durum kazanacak ve giderek dünyanın her tarafında uygulanacak olan 'Uluslararası Üslup' un gelişmesine yol açacaktır !

Rohe, 1924 yılında '*Mimarlık ve Çağlar*' adlı yazısında şöyle demektedir:

"Grek Mabetleri, Roman Bazili kaları ve Ortaçağ Katedralleri, bizim için, bireyci mimarların eserleri olmaktan ziyade bütün bir çağın yaratıkları olarak önem taşımaktadır. Onların yaratıcılarının kişisel güçlerinin önemi nedir? Bu binalar, kendi öz tabiatlarıyla kişiliksizdirler. Onların gerçek anlamları, kendi amaçlarının simgeleri olmalarıdır. Mimarlık, çağın amaçlarını mekâna dönüştürmektir.

79

Prof. İsmail Tunalı'nın açıkladığı gibi

"Böyle bir düzene dayanan sanat yapıtı artık kişisel-sübjektif tonları olan bir yapıt olmayacaktır. Böyle bir sanat yapıtı evrensel olacaktır. Çünkü, Logos ve geometri, sayı ve ölçü evrensel düşün elemanlarıdır."

80

Edmund Goblott, grek sanatı ve sanatçıları hakkındaki görüşlerini açıklarken gerçekte Ludwig Mies Van Der Rohe'nin düşünceleri de dile getirmektedir: "Yunanlılar herşeyde bir kanun bulduktan sonra artık artistin ondan ayrılamıyacağı bir kural arıyorlar. Bugünkü artist orijinal olmayı, kişiliğini belirtmeyi hedef güttüğü halde, Yunanlı artist, güzelliği belirtmek, eserine ilmin evrensel değerini ve kişisizliğini vermek için kendini silmeğe çalışıyor. Yunanlıların

*amacı, giriştikleri her işi birtakım açık, kesin ve bir temele dayanan kaidelere göre yapmaktı."*⁸¹

Ludwig Mies Van Der Rohe, yaşamının sonuna kadar pürist, rasyonel-geometrik ve evrensel olan yolda ve klâsik kurallara bağlı olarak ilerlemiştir.

Le Corbusier'nin ünlü Ronchamp Tapınağına da, yukardaki özellikleri içermemesi nedeniyle karşı çıkan ve onun için "*Çok güzel bir şey fakat mimarlık değil !*"⁸² diyebilecek kadar ileri giden Rohe, XX. yüzyılın kendine özgü isimsiz mimarlığını yarattığına inanmıştır.



FAGUS FABRİKASI, AALFELD, 1911

Walter Gropius, Adolf Meyer

Walter Gropius'ün ilk önemli eseri, Adolf Meyer'le birlikte tasarladıkları Aalfeld-an-der-Leine'deki Fagus fabrikasıdır. Esas itibarıyla^{binaya} cam ve metalden bir perde - cephe giydirilmiştir. Sonuçta ise yalın, saf ve net bir çözüm elde edilmiştir. Eksensel simetri, statik denge gibi ilkeler kompozisyona hakimdir. (R: 21)

Walter Gropius çağdaş mimari hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklıyor: *"Tarihi üslûpların keyfi reproduksiyonlarına yeter artık ! Mimari kaprislerin kuruntularından kurtulup strüktürel mantığın diktasına doğru ilerlemeliyiz. Çağımız hayatının somut ifadesini net ve yalın formlarda aramayı öğrenmiş bulunuyoruz."* 83

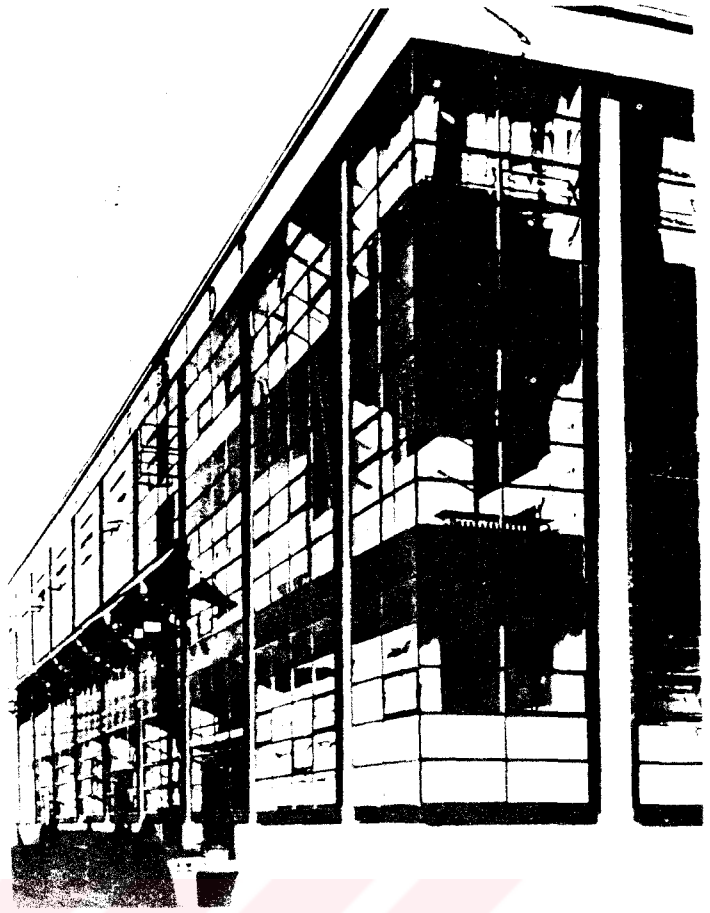
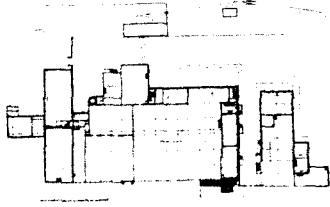
Walter Gropius'ün yaklaşımı da Pürist bir yolu işaret etmektedir ve onun daha sonraki eserlerinin birçoğunda da bu tarz hakim olacaktır. Örneğin Dessau'daki Bauhaus Binasında (1926) yine saf, yalın dikdörtgen prizmalar birbirlerine eklenerek daha dinamik bir kompozisyon elde edilmiş ve kendi deyimiyle *"Eksensel simetrinin yapmacık anlamsızlığı yerini serbest asimetrik gruplaşmanın canlı ritmik dengesine terkedecektir."* 84 (R: 23)

Bu rasyonel tutumu Gropius şöyle açıklamaktadır: *"Uzun süredir ifade tarzımızda ortak paydadan mahrumduk. "Sanat için sanat" anlayışının hüküm sürdüğü uzun karmakarışık bir dönemden sonra, bugün artık yeni bir vizüel dil "zevk" gibi, "duygu" gibi birtakım kavramların yerine objektif geçerliliğe sahip kavramları ikame etmektedir. Fiziksel, psikolojik ve biyolojik faktörlere dayanmak*

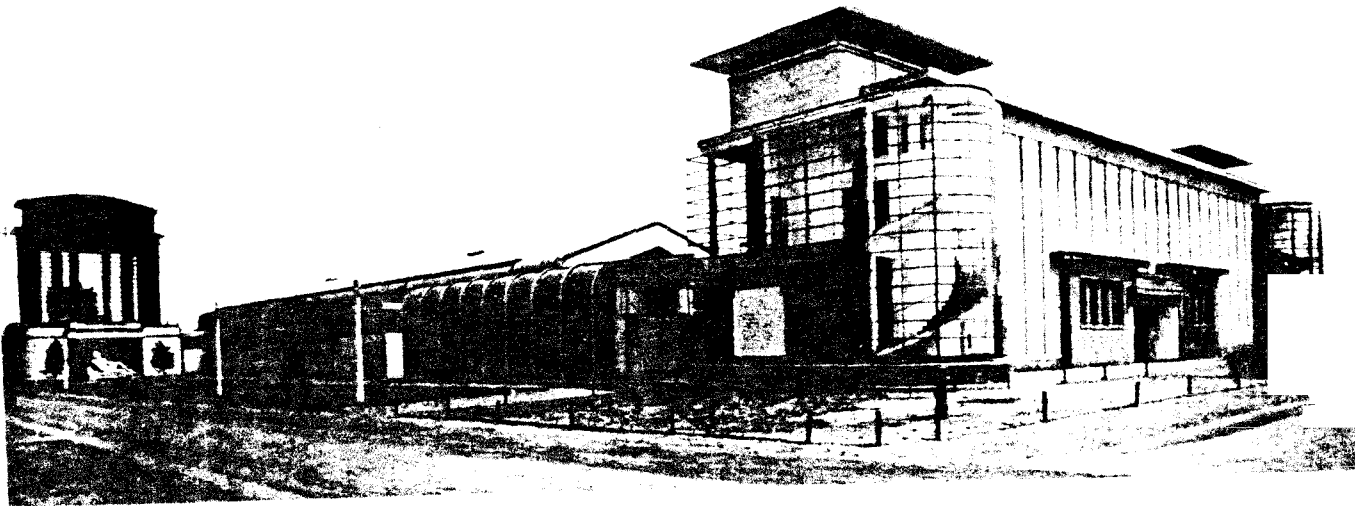
suretiyle, bu yeni dil birbirini izliyen nesillerin kişi ötesi görgü ve bilgilerini yansıtır hale geliyor. Gerçek geleneğin de bir bakıma bu olduğu söylenebilir." ⁸⁵

... Giderek daha geniş çevrelercede anlaşılmaktadır ki Yeni Mimarlığın formları, eski'lerden organik bir anlamda temelden farklı olup bu hareket, bir avuç mimarın yenilik için kişisel çabaları olmayıp, çağımızın entellektüel, sosyal ve teknik durumunun kaçınılmaz mantıksal ürünüdür." ⁸⁶

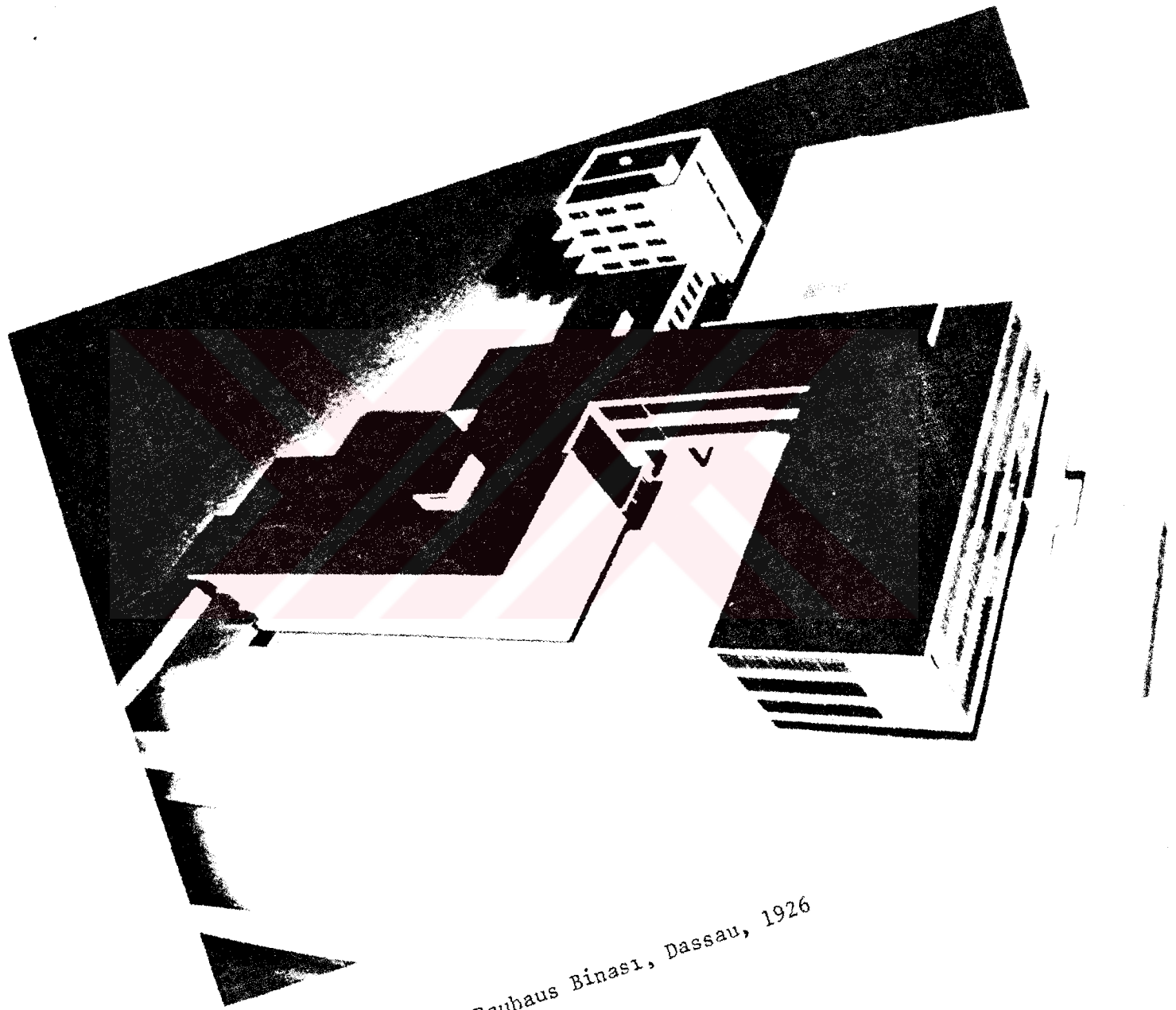




21. Walter Gropius ve Adolf Meyer, Fagus, 1913



22. Walter Gropius ve Adolf Meyer, İdari Bina, 1914



23. Walter Gropius, Bauhaus Binası, Dessau, 1926



EKSPRESYONİZM (1918)
(Dışavurumculuk-ifadecilik)

XX. yüzyılın başlarında, özellikle Almanyada gelişen ve Kübizm (1908), Fütürizm (1909), Neo plastisizm (1917) v.b gibi bir sanat akımı olarak karşımıza çıkar.

Sanat eserlerinin tümünde ifade vardır; diğer deyişle ifade sanat eserlerinde olması gereken bir niteliktir ve onsuz bir sanat eseri düşünülemez.

Fakat bazı üstün sanat eserleri bize duygusal yönden çok güçlü mesajlar sunar ki bu tür eserler Ekspresyonisttir.

Mimarlıkta, XX. yüzyılın başlarından günümüze kadar pek çok eser Ekspresyonizm adı altında sınıflandırılmıştır ancak bu hareket Fütürizm, Pürizm v.b. hareketlerde olduğu gibi birtakım manifestolarla ortaya atılmış, birbirleriyle anlaşmış sanatçıların topluca yaptıkları bir hareket olmayıp bazı bireyci (mannerist) mimarların kendilerine özgü davranış ve yaratışları sonucu ortaya çıkan seri dışı, ilginç ve özgün eserlerindeki niteliksel değerlere göre yapılabilen bir sınıflandırma olarak düşünülmelidir.

Benedetto Croce (1866-1952) sanattaki estetik yaratma sürecinde en önemli aşama olarak ifade üzerinde durur ve adeta *estetik fenomeni ifade ile özdeşleştirir*.

B. Croce'ye göre, *"estetik yaratma denen eksiksiz süreç dört basamak halinde tasarlanabilir:*

- a) izlenimler
- b) ifade veya estetik tinsel sentez
- c) Hedonist eşlik veya güzelden alınan haz
- d) Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması. (Sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları v.s.).

Herkez görür ki, asıl anlamda estetik ve gerçekten real olan biricik temelli nokta b) olup, bu salt natüralist tezahürlerde veya aynı şekilde mecazi olarak ifade denen konstruktion'larda eksiktir. ⁸⁷

İlk aşamada tabiata ait olan izlenimler alınır. İkinci aşama tinsel estetik olandır; burada yeni ve özgün tinsel bir sentez söz konusudur. Üçüncü aşamada ise bu özgün ifade'ye bir haz duygusu katılır. Son aşamada ise sanatçı yarattığı özgün ifadeyi, bu tinsel, irreal arka yapı yı, ses, taş, beton, v.b. gibi real fizik elemanlardan oluşan bir ön yapı da somut şekilde dışlaştırır ve sanat eserleri haline getirir. "Estetik süreç salt ifade demektir ve ifade de izlenimlerin bir sentezini, onlara biçim verilmesini ve onların tinselleştirilmesini gösterir." ⁸⁸

Bundan dolayıdır ki, özgün, ifade gücü çok yüksek olan mimari eserler, en üstün sanatsal, estetik değerlere sahip olanlardır. O halde, Bir mimari eser hangi özellikleri içermelidir ki o Ekspresyonist bir eser olsun?

Bu özelliklerin esasını Naum Gabo "Mutlak form" tanımını altında vermiştir. Ona göre büyük bir sanat eserinin, başka deyişle bir "Mutlak form" un içermesi gereken niteliksel değerler aşağıdaki gibidir.

- Kendi hayatı olan,
- Kendi dilini konuşan,
- Kendine özgü duygusal bir etkisi olan,
- Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,
- Sadece akıl ile anlaşılamayan formlar "Mutlak form"lardır. ⁸⁹

Ekspresyonist mimarlığın niteliklerini Naum Gabo'nun bu kriterleri yardımıyla şöyle açıklayabiliriz:

- İrrasyonel-duygusal ifade ile yüklü ilginç ve çarpıcı, dolayısıyla orjinal (özgün), yeni, tek defaya mahsus tekrar ve taklit edilemeyen,
- Kendine özgü dili, hayatı ve güçlü duygusal etkisi olan,
- İmajı, derhal bellekte yer eden ve unutulmıyan, mimari ölçekte ve genelde dinamik bir heykel gibi olan,
- Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,
- Öz'de ne ise Biçim'de onu anlatan; başka deyişle tinsel öz'ü Biçim'de dışlaştıran,
- Yaratıcı, sezgisel ağırlıklı ve yüksek imgelem gücünün ürünü, sürprizli ve şiirsel gerçekdışı kaliteye ve üstün estetik değerlere sahip olan,
- Sadece akıl ile anlaşılamıyan fakat özel bir estetik algı ile beraber kavranabilen form'lar Ekspresyonisttir.

Ekspresyonizm'i deneyen mimarlar, bir bakıma klâsik devrin eserlerine ve kurallarına baş kaldıran ve manyerizm yolunu seçenlerdir.

Ludwig Van Beethoven'in *"Klâsik kuralları çok iyi bilmeliyiz ki onları nerede ve nasıl kırabileceğimize karar verebilelim!"* deyiminde somutlaşan ve klâsik devre'den sonraki olumsuz 'Akademizm' aşaması yerine yaratıcı, yenilikçi ve olumlu bir yön olan 'Mannerizm' devresini oluşturan mimarlar bu grup içinde yer alırlar.

Bu yaratıcı mimarlar Modern Mimarlığın gelişme aşamalarından geçmişler; 1920-30 larda Modern Mimarlığın 'Klâsik' kuralları çerçevesinde eserler verdikten sonra, kendi kişiliklerini yansıtan özgün ifadeli denemelere girişmişlerdir.

Modern Mimarlığın Klâsik Devresinin, olumsuz bir klişe haline gelerek 'Uluslararası Üslup' adı altındaki kişilikten yoksun, anonim, monoton gelişmesi sonucunda hiçbir bölgesel ve farklı kültürel özellikleri dikkate almadan yapılan bu mimari ile, Frank Lloyd Wright,

90

"Telefonla nakledilebilecek mimari" diyerek hafife alıyordu.

Prof.Bülent Özer'in "Post-Modern"izmin katı Rasyonalizme karşı çağdaş mimaride bir yumuşama hareketini başlattığı iddiası son derece anlamsız ve gerçekdışıdır. Nitekim bu hareketin başlangıcı ve en sağlıklı örneklerini Wright'la, Aalto'yla Scharoun'la ve daha pek çok kimseyle Modern Mimarinin bizzat kendi içerisinde bulmak mümkündür" şeklinde açıkladığı gibi (Rasyonel-Geometrik-Uluslararası Üslup) tezi zaten hemen akabinde anti-tez 'ini yaratmıştı ve beraberce varlıklarını sürdürüyorlardı.

91

Burada ana çizgileriyle incelemeğe çalışacağımız çeşitli Ekspresyonist mimari yönelimlerin hepsi, Rasyonel Mimarlığın anonim ve katı geometriciliği, şematizmi ve endüstriyel sistemin zorladığı mimari ile kesin bir çatışma halindedir; dolayısıyla 'İrrasyonel' bir tutum içindedir.

Bu çeşitli binalar, Rasyonel-Uluslararası üsluba bir antitez oluştururken, diğer taraftan da getirdiği özgünlük, tek defalılık, atılğanlık, canlılık, dinamizm ve kentlerin monoton görünümünün anonim karakterini bozan nitelikleriyle 'Ön Plan Yapıları' (Foreground Buildings) olarak ta değer kazanmaktadırlar.

Burada sunduğumuz eserlerin en belirgin özellikleri, şüphesiz, özgün biçimsel değerlere verilen önemdir; Özgün form'ların yaratılması ve geliştirilmesine yönelik çabalar.

EINSTEIN KULESİ, POTSDAM (1920)

Erich Mendelsohn

Erich Mendelsohn'un (1887-1953) erken devirlerindeki mimarlığı

Ekspresyonizmin güçlü örneklerini içerir. Onun, kendine özgü çizgileriyle açıkladığı binalarının dıştan perspektifleri bu akımın niteliksel değerlerini sergiler. Potsdam'daki Einstein Kule'si bu türdeki projelerinin gerçekleşmiş, somut bir örneğidir. (R: 24-25)

Bina bütünüyle rasyonel-geometrik formlara karşıt olan irrasyonel bir biçime sahiptir ve bir kütleden oyularak, yontularak yaratılmış özgün bir heykeli andırmaktadır.

Erich Mendelsohn'un şu ifadesi onun mimari anlayışını çok iyi bir şekilde açıklamaktadır: *"Muhakkak ki birinci eleman fonksiyon'dur fakat duygusuz fonksiyon sadece konstrüksiyon olacaktır. Amaç, fonksiyon artı dinamizmdir."*⁹²

Potsdam'daki Einstein Kulesi için ise:

*"Einstein'ın izafiyet teorisinin araştırması amacı için inşa edilmiş olup bilim adamının anısına dikilmiş bir anıttır. Bu sadece, bir mimari eser olmayıp aynı zamanda da bir heykel'dir."*⁹³

Mendelsohn'un diğer birçok projeleri de, Ekspresyonizm'in özelliklerini içerir.

Wassili ve Hans Luckhardt'ın Form fantazisi (1919) de Expressionist mimari örneklerdendir.

Hermann Finsterlein'in gerçekleşmemiş olan Ekspresyonist ve ütöpik projelerinden Tanrının Evi için Kurt Rowland şöyle demektedir: (R: 27)

"Bu proje, insan ruh'una bir anıt olup katedral'in yerini alır, tıpkı Nietzsche'nin felsefesindeki insanın Tanrı'nın yerini alması gibi.

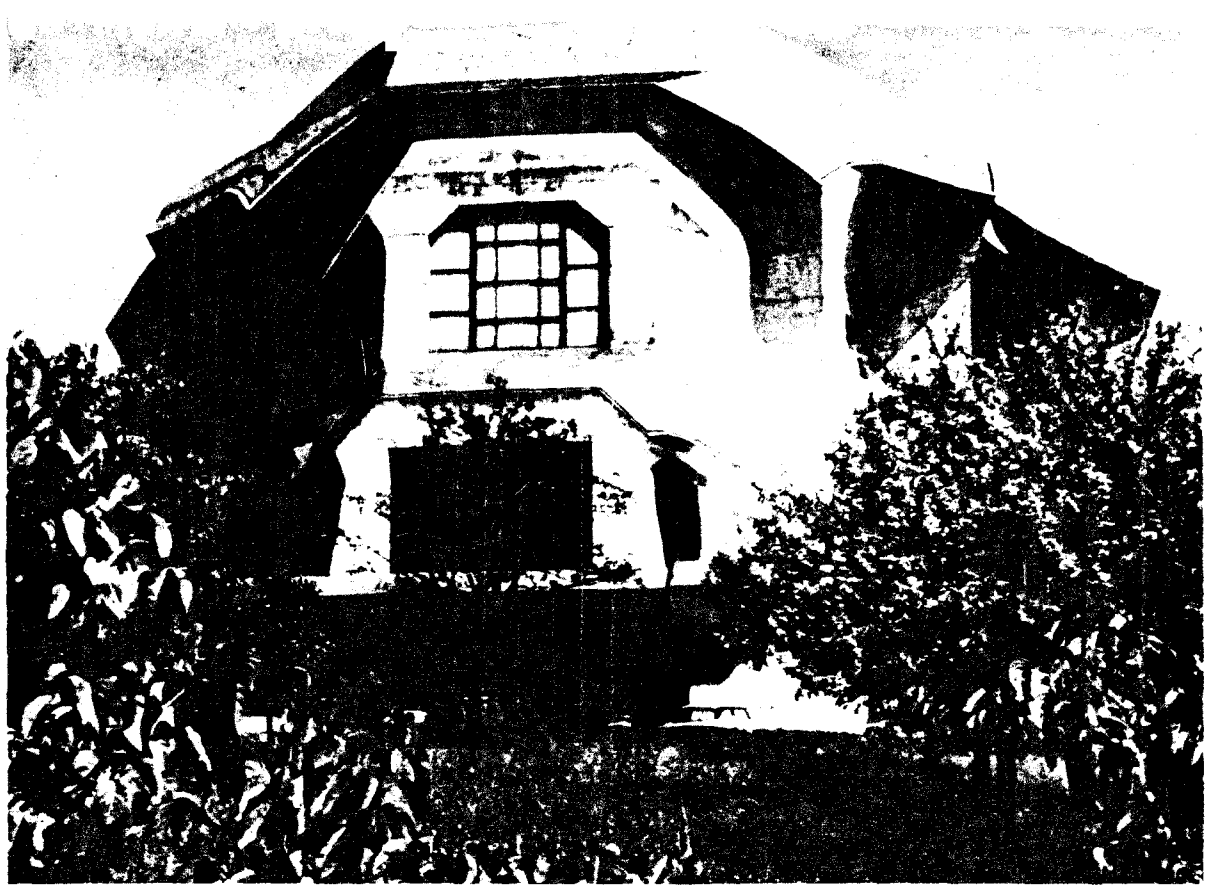
Ekspresyonist mimarideki bu saf formun gerisindeki egemen kuvvet, sadece insan'ın fiziksel fonksiyonlarını örten bir kılıf bulmak değil



24. Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi
Potsdam, 1920-21



25. Erich Mendelsohn, Einstein Kulesi,
Potsdam, 1920 -21



26. Rudolf Steiner, Goetheaneum II, Dornach, 1925



27. Hermann Finsterlin, Tanrının Evi, 1918

GUGGENHEIM MÜZESİ, New York (1943-1959)

Frank Lloyd Wright (1867-1959)

Guggenheim Müzesinin formel analizi yapıldığında, yatay bir platform üzerinde yükselen bir ters kesik koni (ki esas müze bu kısımdır) ile idare kısmından müteşekkil olduğu görülür. (R: 28)

Müze mekanı, zeminden helezon şeklinde yukarıya doğru yükselen bir rampa ile merkezi boşluktan ibarettir. Bu hareket dış kütleyle de aynen yansımıştır: 'İç' mekan ve 'Dış' kütle özdeştir, bir'dir!

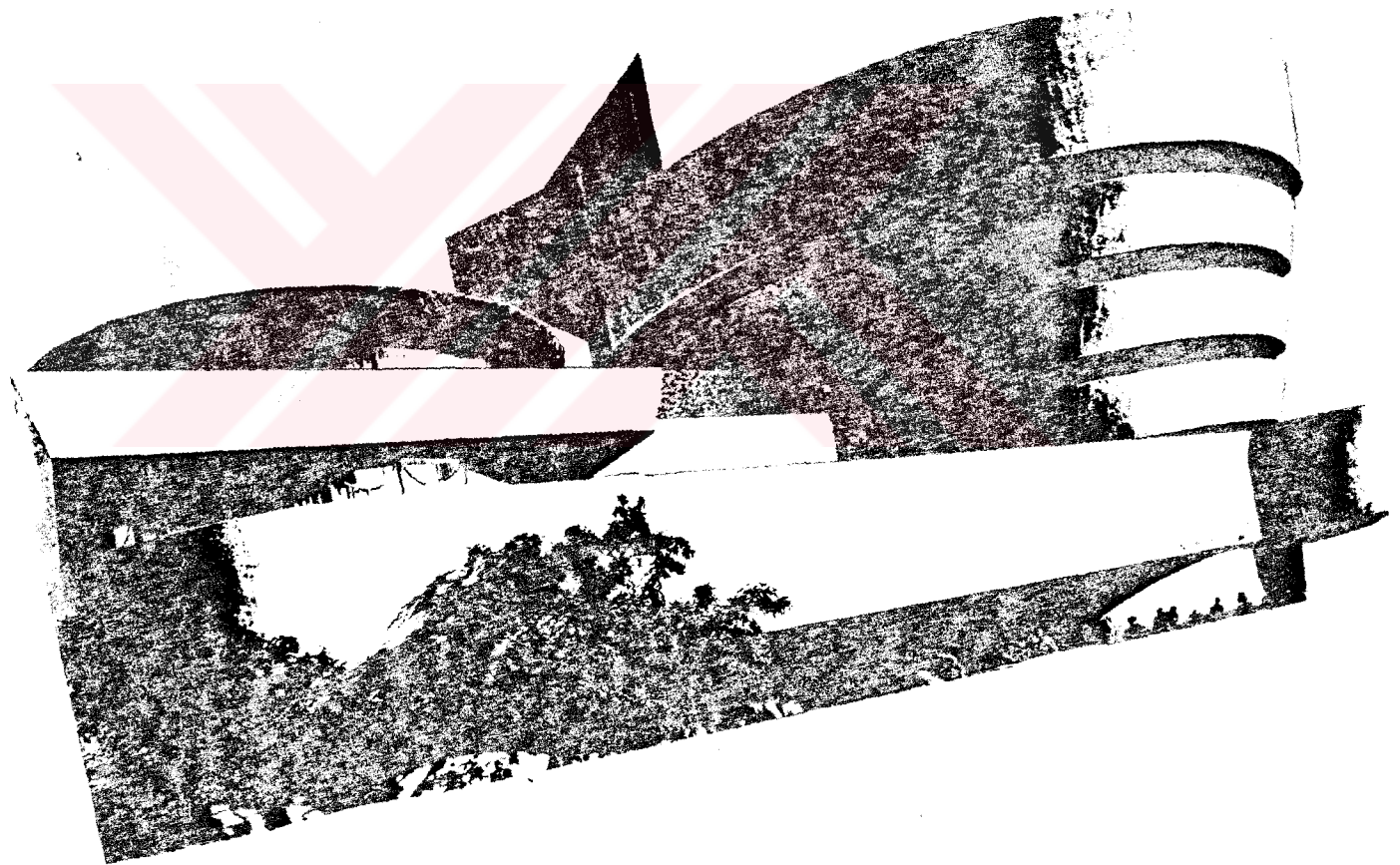
Ters kesik koni, beyazımsı betonun hakim olduğu, saf, geometrik bir formdur; spiral, ince pencere bantları içerlek olup, form'un huzurunu, bütünlüğünü ve yalınlığını bozmaz! (Bütün inşaat Brüt-beton olup üstü beyazımsı-bej betonite ile kaplanmıştır.)

Bu form, antik ve geleneksel yığma inşaat teknolojisine, yani zeminden düşey olarak yükselen form anlayışına tam tersine bir durum gösterir: Aşağıda dar, fakat yukarıya doğru genişliyen bir form! Çağdaş teknolojiyle gerçekleştirilebilen bu form yeni, özgün ve heyecan vericidir, dinamiktir.

Bütün kompleks, tek bir malzemedен, açık (Brüt) betondan biçimlendirilmiş olup pürüzsüz yüzeylerden oluşturulmuştur; tıpkı bir heykeltraşın kil'den yaptığı bir heykel gibidir.

Bu üstün mimari eser, başlangıç kısmında koymuş olduğumuz bütün kriterlere eksiksiz cevap verir.

Binanın, içinde yer aydığı kentsel çevreden tümüyle farklı bir ifadesi vardır. Amerikalı eleştirmen Peter Blake'in deyiimiyle
97
"Wright'ın kent'e vurduğu son tokat olarak önemlidir."



28. Frank Lloyd Wright, S. Guggenheim Müzesi
New York, 1943-1959

RONCHAMP TAPINAĞI (1950-1953)

Le Corbusier (1887-1965)

Tapınak yeşil bir tepe üzerine inşa edilmiş olup duvarlarının beyaz rengi, çevresindeki yeşil örtü ve gökyüzünün değişen renkleri ile şiddetle zıtlık yaratarak binayı çok belirgin bir hale getirmektedir. Yapı, 1944 yılında yıkılmış olan bir tapınak yerine inşa edilmiş olup 200 kişiliktir ancak önemli dini törenlerde, açık havalarda yapılacak olan toplantılarda da kullanılmak üzere doğu cephesinde de bir dış mihrap ve söylev yeri bulunmaktadır. İçinde ana mekana bağlı üç adet küçük 'chapel' vardır ve bunlar kuleler aracılığıyla tepeden doğal ışık almaktadırlar. (R: 29-30)

Eserin en çarpıcı ve insan soluğunu kesici tarafı onun özgün ve eşsiz, benzersiz formudur. Bu form, dik açıdan uzaklaşan ve tamamen serbest, eğrisel yüzeylerin oluşturduğu bir iç mekan tanımlar. Tasarım, karşıt-geometrik olup özgündür, tektir ve insana doğada oluşmuş masif bir kaya görünümü etkisi vermektedir.

Duvarlar topraktan fışkırmış olup masiftir ve içinde bu beyaz sıvalı masif duvarın bütünlüğünü bozmıyan küçük ve farklı ölçülerde ve geliş güzel bir şekilde delinmiş hissini veren pencereler vardır. Bu duvarın masif ve yığma bir duvar etkisi verdiği apaçıktır ve kanımca Le Corbusier burada Akdeniz'in isimsiz mimarisinden etkilenmiştir.

Ancak duvarın yığma olmadığını ve betonarme bir iskeletin içine taş duvar örülerek yapıldığını bilmekteyiz ki bu da Le Corbusier' nin 1920'lerdenberi uyguladığı 'Yapı iskeletinin ve duvarların görevsel olarak birbirinden bağımsızlığı',

'Bağımsız cephe' ve 'Strüktürel dürüstlük' ilkelerine ters düşen çelişkili bir durum yaratır.

Le Corbusier'nin zemini kullanmıyarak serbest ve boş bıraktığını ve yapıyı kolonlar üzerine yükselterek topraktan kopardığını biliyoruz; ancak bu yapıda söz konusu ilkeden vaz geçilmiş ve yapı, tam tersine, adeta doğaya kenetlenerek onun bir uzantısı şeklinde irdelenmiştir.

Le Corbusier, yapılara sadece bir gömlek gibi giydirilen cam-perde duvarlar yerine, geleneksel masif, kargir duvarı tekrar canlandırarak onun psikoloji etkilerden yararlanmıştır. Duvarlarda doluluk hakim olup pencere oranı yaklaşık %3 tür; bu renkli vitraylardan gelen ışık iç mekanda psikolojik yönden gereken olumlu etkiyi vermektedir ki bu özellik Barok çağda ışığın kullanılmasına benzer tarzda ele alınmıştır.

Böylece, mahrem ve içe dönük bir etki yaratılmıştır. Plan geleneksel 'Tipolojilerle' ilgili olmıyan, tümüyle yeni ve özgündür.

Yapının çatı örtüsü de duvarlardaki benzer ruhtandır: Monolitik görünümlü, eğrisel yüzeyli betonarme çift-cidarlı bir kabuk! Gerçekte bu ağır görünümlü örtünün içi boş olup birbirinden ortalama 2.26 m. uzaklıktadır ve kirişlerle rijitleştirilmiş 2 adet ince betonarme kabuktan oluşmuştur. Bunun tasarlanışında, Le Corbusier'yi etkileyen olayı sanatçı şöyle dile getirmektedir:

"1946 da New York'un yakınındaki Long Island'ta bulmuş olduğum bir yengeç kabuğu, çizim masamın üzerinde durmaktadır. O, tapınağın çatısı olacaktır. Birbirinden 2.26 m. mesafede ve kalınlıkları 6 cm. olan iki beton kabuk."

Gerçekten de, çatının hiçbir kitapta rastlanmıyan ve tipolojilere girmiyen garip ve özgün biçimi bir yengeç kabuğundan esinlenerek yaratılmıştır.

Yapının formu ile ilgili olarak Le Corbusier şunları söylüyor:

"Tepenin üstünden, 4 ana yön doğrultusundaki doğanın resmini dikkatle çizdim..Bu çizimler kaybolmuştur; onlarda mimari bir akustik ortaya çıktı - formlar ülkesindeki görsel akustik... Bu dört yöndeki doğa manzarası güçlü bir gerçek olup ton'u saptar. Tapınak kendisini bu dört yönde ifade eder..." ⁹⁹

Le Corbusier'nin bu özgün ve eşsiz sanat eseri onun bireyci ve ekspressionist davranışının en güzel bir örneği olup diğer taraftan da Barok tutumun özelliklerini gösterir ki bunları Heinrich Wölfflin ile beraber açıklarsak:

- Ağır, masif ve serbest formlar,
- Işık ve gölge kompozisyonları; ışığı psikolojik bir etki elemanı olarak kullanmak,
- Garip, normal olmayan davranışlar,
- Kaprisli, dinamik, canlılık ve coşkusal yaklaşım.

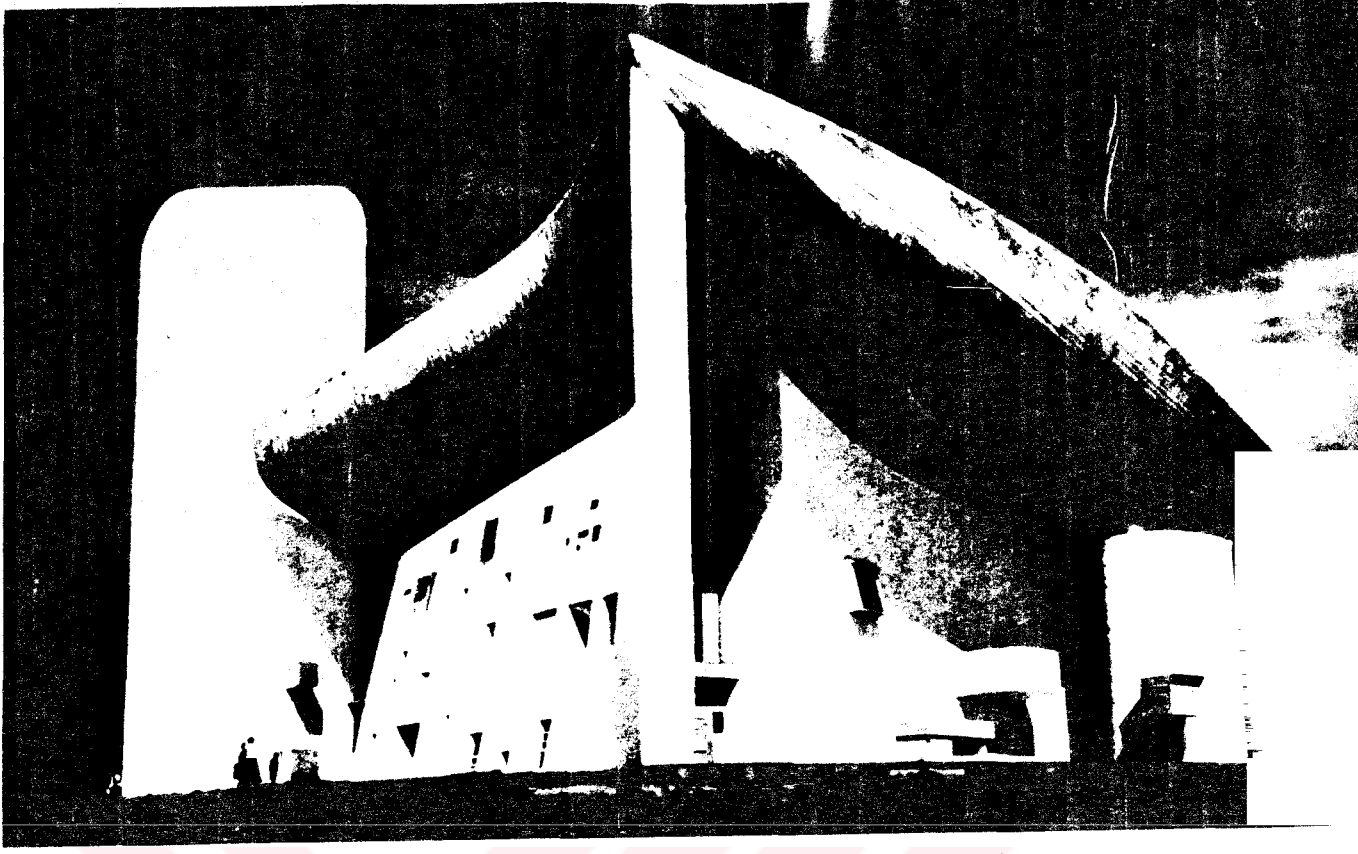
Nasıl ki Rönesans çağı yapılarının hafifliği, inceliği, düzgün, simetrik ve statik biçimleri ve cilalı mermeri giderek yerini Barok çağın ağır, masif görünümlü, eğrisel-ondüleli, dinamik ve travertinden yapılmış yapılarına terk ettiyse, benzer biçimde Ronchamp olayı da bir 'Yeni Barok' un habercisidir. Beyaz sıvasındaki pütürlü dokusu dahi, Barok çağ'ın tipik malzemesi olan travertin'in delikli, sünger görünümlü ifadesini anımsatır.

Nasıl ki o, 1920'lerde getirdiği 'Pürizm' ilkeleri ile 'Rasyonel' mimarlığın öncülerinden olmuşa, Ronchamp tapınağı ile de bu kez mimariyi statikten dinamiğe yöneltmiş, eserin zenginliğinin, onun elemanlarının serbest, canlı ve plastik yaratmanın

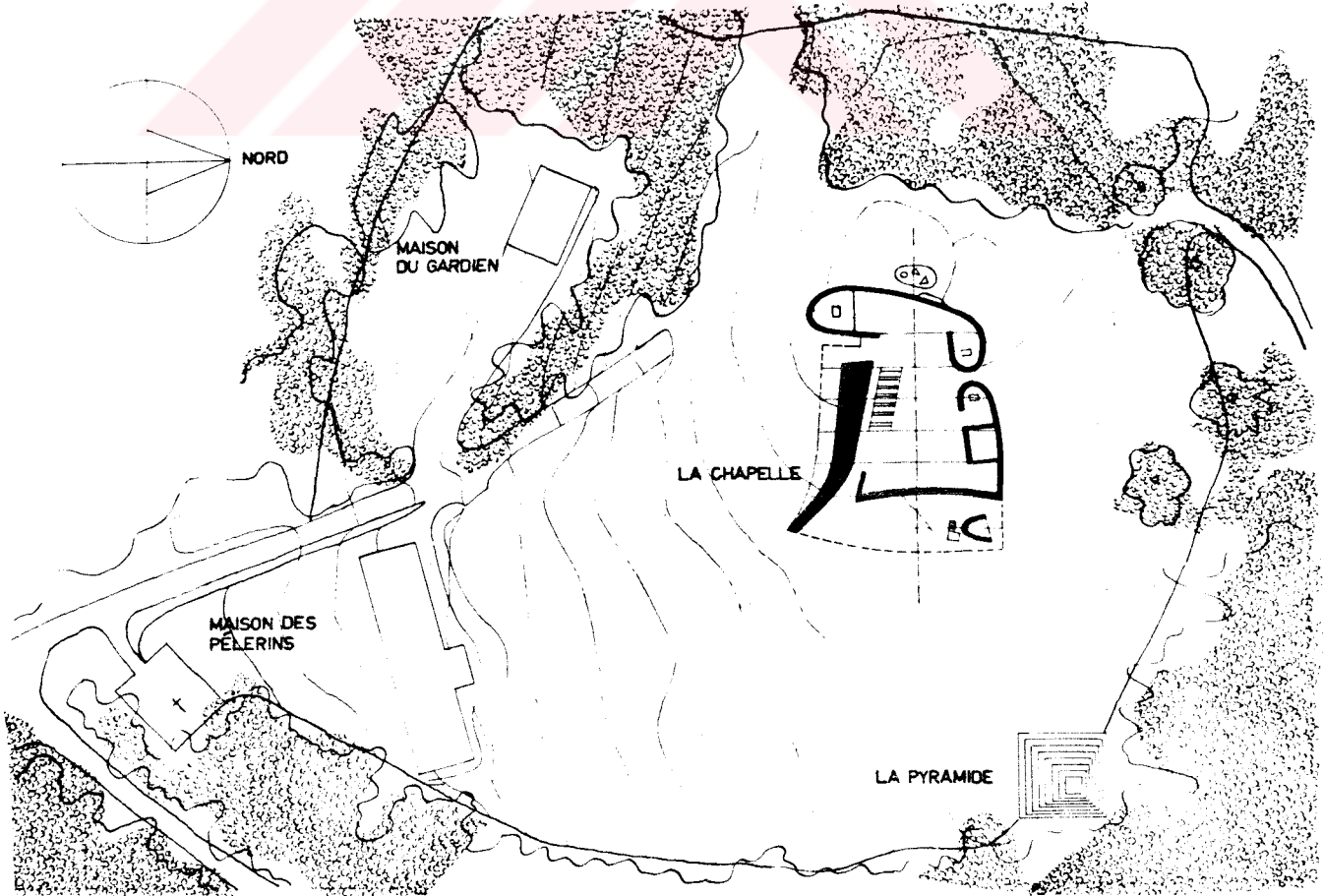
sonucu olarak, mekan, strüktür, açıklıklar ve amaçlarla ifade etmek yolunu göstermiştir. Bu plastik mimari kişisel ve canlı bir eğilim olup yaratıcıya sonsuz ufuklar açmaktadır.

Le Corbusier, bu eseriyle mimari ölçekte bir heykel ortaya koymuştur ve başarısının sırrını ise kendisinin mimar, ressam ve heykeltıraş olmasında aramak gerekir. Artık burada geleneksel ve eskiye dönük 'Klasik-simetrik ve statik denge yoktur; fakat yeni ve çağdaş 'Dinamik Denge' vardır!





29. Ronchamp Tapınağı, güney-doğu'dan görünüş, 1950



30. Ronchamp Tapınağı, Vaziyet Planı, 1950

SIDNEY OPERA BİNASI (1956-1973)

Jorn Utzon (1918)

1950'lerde Le Corbusier, Ronchamp Tapınağı ile gerek kendi kariyerinde gerekse çağdaş mimarlık dünyasında yeni ufuklar açmıştı ki bu da mimarlığın dinamik heykel'e doğru kayması olayıydı.

XX.Yüzyılın önemli mimarlık eserlerinden birisi olan Sidney Opera Binası da, özgün bir eser olup kriterlerimizi tam olarak karşılamaktadır. (R: 31-32)

Utzon, bu eseriyle mimarlık dünyasını sarsmıştır! Şimdi Onun bu beklenmeyen, şaşırtıcı sonuca varmasının nedenlerini ana çizgileriyle inceliyelim:

Utzon, esas seçimini baştan yapmış ve tutumunu açıklıkla saptamıştır. O, 'Rasyonel-Geometrik' yön yerine 'İrrasyonel-Duygusal' yönü seçmiştir. Gerçekten de konu, içeriği nedeniyle duygusal davranışlara geniş ölçüde elverişliydi: Bu yapı sadece birtakım pratik fonksiyonlara cevap veren bir yapı değil, aynı zamanda o kentin simgesi olmalıydı! (Mimarlığın simgesel-anıtsal fonksiyonu) İstanbul'un minareleri, Paris'in Eiffel Kulesi, New York'un hürriyet heykeli gibi. Artık burada biçim, içteki aktiviteleri örten bir kılıf'tan daha ötede birşey olmalıydı!

Yapı için düşünülen yer, deniz üstünde çıkıntı yapan küçük bir çıkıntı (Peninsula) olarak kararlaştırılmıştı. Etrafının denizle çevrili oluşu, burada yapılacak yapıyı yalnız bırakıyor ve kendi kişiliğini serbestçe gösterebilmek olanağını sağlıyordu. Arsa ve çevre verilerinin Utzon'un tasarımı üzerinde en önemli etkenlerden birisi olduğu ifade edilebilir.

Mimarın yaratı ve hayal gücü, O'na rüzgarda yelkenleri şişmiş bir gemi görünümünü veren skeçleri çizdirmiştir; yapının görünen imajının esas hareket noktası budur bu duygusal, romantik ve sezgisel yaklaşımdır ki yapıyı özgün, eşsiz ve benzersiz yapmış; sanatçının üstün yaratma gücü heyecan uyandırmıştır!

Bu ana kadar, fazla ünü duyulmuyan Utzon, atılımını tam zamanında yapmıştır: Yapının niteliksel, simgesel değerleri; yeri ve çevresi, ve nihayet bunları iyi değerlendirebilecek bir jüri üyesi: Eero Saarinen' in jüride olması sayesinde Utzon'un projesinin kazandığı kesinlikle bilinmektedir!

Mimar, eserinin ana özelliklerini şöyle açıklıyordu:

"Sidney Opera Binası, çatının büyük önemi olan yapılardan bir tanesidir. Bu bina, yukarıdan da görülecek bir yapıdır, çünkü, limanın içine girmiş bir noktaya oturmaktadır..Bu binada, kare bir biçim yapmak yerine, bir heykel yaptım - gerekli fonksiyonları kapsayan bir heykel! Diğer bir deyişle odalar kendilerini ifade ederler, odaların ölçüleri bu çatılarda ifade edilmişlerdir.." ¹⁰⁰

Utzon'un bu yapısındaki yaklaşımı, mimarın, yaratkanlığı ne denli güçlü bir sanatçı olabileceğinin en önemli kanıtlarından biri olarak görülebilir.

Jüri ise bu olayı şöyle açıklamıştı:

"..Kabuk örtülerin beyaz, yelken gibi olan biçimlerinin limanla olan ilişkileri, yatların yelkenlerinki gibi doğaldır. Bu yapıma a için daha güzel bir siluet düşünebilmek güçtür! Tonozvari şekillerin dinamik biçimleri, onun arka fonunu oluşturan yapılarla zıtlık yapar ve limanın tüm manzarası içinde projeye özel bir önem kazandırır. Tekrar ve tekrar

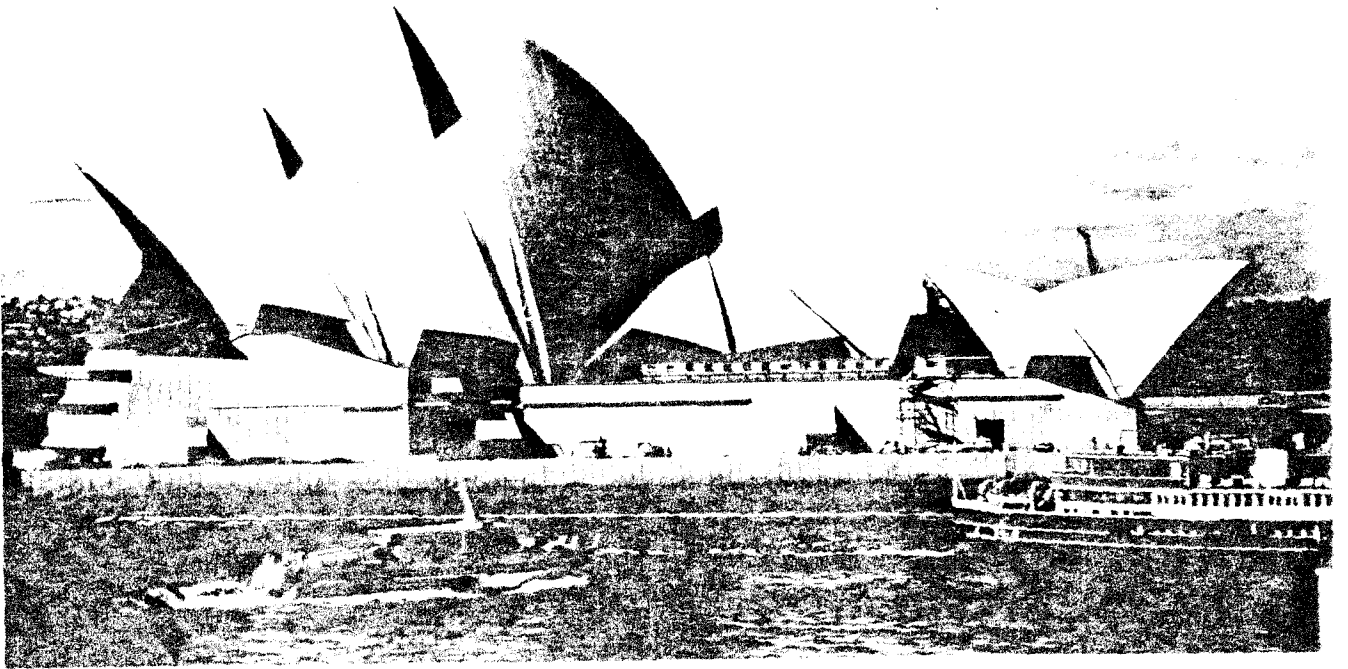
izimleri incelediğimizde ikna olduk ki bu proje, dünyanın en önemli binalarından biri olabilecek bir opera binasının kavramını ortaya koymaktadır. Bu projenin en özgün ve yaratıcı teklif olduğu görüşünde yiz. Onun meziyetlerinden tümüyle tatmin olmuş durumdayız."

101





31. Joern Utzon, Sydney Opera Binası, İlk etüdler (1956-1973)



32. Joern Utzon, Sydney Opera Binası, 1973

BERLİN FİLARMONİ BİNASI (1963)

Hans Scharoun (1893-1972)

Hans Scharoun'un bu projesinin esas çıkış noktası, geleneksel konser salonlarında mevcut olmıyan, orkestranın merkezi bir alanda yer almasıdır; dolayısıyla dinliyeciler orkestranın etrafında dairesel bir biçimde sıralanırlar. Böylece orkestranın en önemli üyesi olan şef'in her taraftan görülebilde olanağı sağlanmış olur. (R: 33)

Hans Scharoun, 'biçim'i önceden kararlaştırılmış ve bilinen, 'Tümdengelim'- 'Rasyonel-Geometrik' yönleme karşıt olan bir tutumla 'İrrasyonel-karşıt geometrik' ve ön yargılardan arınmış ve 'İç'ten 'dış'a doğru gelişen bir tasarım yöntemi sonucunda yapının kitlesini meydana getirmiştir.

Bu durum bir bakıma De Stijl'in yaklaşımına uygundur. Gerçekten de Theo Van Doesburg'un 1924 te ortaya koyduğu ilkeleri sağladığı izlenebilir.

Özellikle, madde 1.deki mimarlığın önceden kararlaştırılmış tipteki form anlayışını redetmesi, madde 5.teki, mimarlığın 'amorf' olması, diğer bir deyişle, mimarlığın önceden kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmemesi, ancak pratik yaşam isteklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan fonksiyonel mekanlardan oluşan bir biçimin önem kazanması ve bütün geçmiş üslupların aksine, yeni mimarlık yönteminin mimari-tip'ler, özel-tip'ler tanımaması, incelediğimiz Berlin Filarmoni Binası projelerine çok uygun düşmektedir. Ancak madde 5.in devamında Theo Van Doesburg, De Stijl'in kesin ve katı kurallarını koyar: *"Fonksiyonel mekanların ayırımı kesinlikle dikdörtgen düzlemlerle tayin edilir."*¹⁰²

Bu ifadesiyle Doesburg, genelde ortaya koyduğu esnek ilkeleri birdenbire katılaştırıp dondurmuş ve özelleştirmiştir.

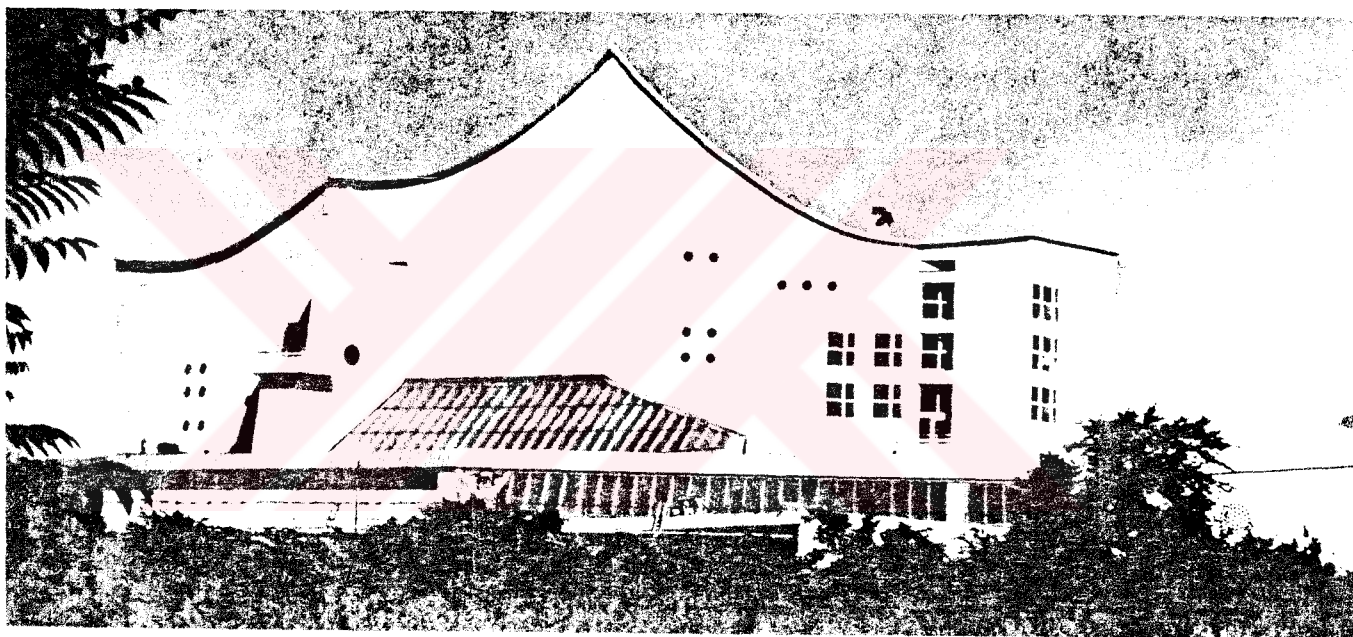
Konser Salonlarında, fonksiyonel açıdan bir yenilik getiren Hans Scharoun'un bu eseri için ünlü orkestra şefi Herbert Von Karajan şunları söylemektedir:

"Bana öyle geliyor ki bu tasarım, özellikle bir faktörün vurgulanmasından dolayı başarılıdır; bu da dinliyecilerin müziğin gelişmesine doğru olan mutlak konsantrasyonudur." ¹⁰³

Berlin Filarmoni Binası, iki katlı yatay bir platform üstünde yükselen amorf, 'karşıt-geometrik' 'İrrasyonel' formuyla doğada kendiliğinden oluşmuş masif bir kaya görünümündedir; insanların kabul ettikleri, alışılmış, bilinen geometrik formların ötesinde olup onlarla ilgisi yoktur: Adeta, doğada kendiliğinden oluşmuş heykelsi bir biçimdir.

Dolayısıyla özgün, ilginç, yeni, tek defaya mahsus özellikleri vardır; çarpıcı, ilgi çekici, sürprizli ve şaşırtıcıdır, tekrar ve taklit edilemez, bellekte kalıcı ünik bir imgesi vardır.

Bütün özellikleriyle koymuş olduğumuz kriterlere başarılı olarak cevap vermektedir; anti-simetrik ve dinamik denge bariz özelliklerindendir! Yükselen, düşen, eğri çizgileriyle dinamik bir obje'dir.



33. Hans Scharoun, Berlin Filarmoni Binası, 1963

T.W.A. BİNASI, New York (1956-1961)

Eero Saarinen (1910-1961)

T.W.A.Havayolları şirketinin New York'taki Kennedy havaalanında yer alan bu binası, kendine yeterli, kişilik ve güven ifade eden, üstün mimari yaratının ve çağdaş mühendislik teknolojisinin imkanlarını zorlayarak gerçekleştirilen çok ilginç yapılardandır. (R: 35-37)

Eero Saarinen'in bu yapıyla ilgili olarak bulabildiğimiz ilk etütleri, 1956 yılında bir restoranda yemek yerken menü kartına çizmiş olduğu krokilerdir. (R: 34-36)

Bu krokiler, mimarın konuya nasıl bir yöntemle yaklaştığını açıklamamıza imkan verebilecek niteliktedir. Eero Saarinen bu eserinde ilginç bir çıkış ve buluş yapmış ve 'Rasyonel-Uluslararası' bir davranışı peşinen red ederek duygusal, irrasyonel yönü seçmiştir:

Orijinal ve farklı olmak, aynı zamanda da bir simge bulmak kaygısıyla yola çıkan mimarın ilk çizgileri, kanatlarını simetrik olarak açmış ve iki ayağı üzerinde yere basan bir büyük 'kuş' görünümündedir. Bu çağrışımdan esinlenen Saarinen, heyecan verici, yeni, özgün, ve eşsiz bir eser yaratmayı başarmıştır, böylece mimarının simgesel ve estetik fonksiyonuna başarılı buluşlar getirmiştir!

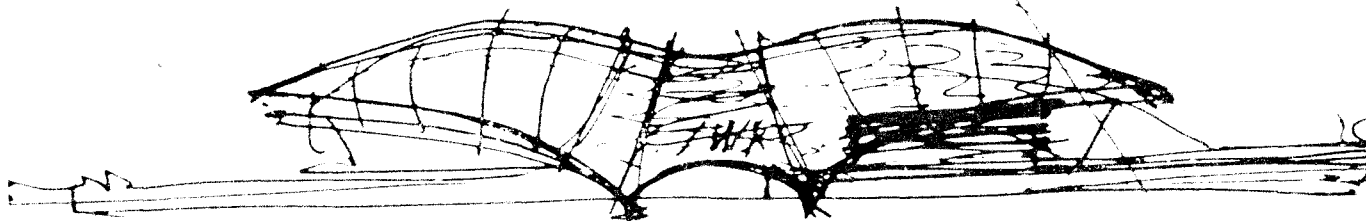
Saarinen, tasarıma 'Tümdengelim' yöntemiyle 'Atak' (Implusive) bir şekilde girmiş ve önce, bitmiş biçim'i yani 'sentez'i ortaya koymuştur ki bu da belirtmiş olduğumuz gibi, kanatlarını açmış, uçuşa hazırlanan büyük bir yırtıcı kuş'u anımsatan bir biçimdir.

Ancak bu eserde, yapı bir büyük kuş'a benzediği için estetik coşkular vermez; hatta tasarımın aşamalarını bilmiyenler için binayı kuş'a benzetenler de çıkmayabilir. Ancak ondan esinlenmekle

elde edilen bu yapı; alışılmış, sıradan yapılardan çok farklı, değişik, ilginç ve tek olacaktır; Naum Gabo'nun kriterlerini de yerine getirecek ve bu niteliklerinden dolayı estetik değeri yüksek seviyede bir mimari eser olacaktır; yoksa, doğadaki bir yaratığa benzediğinden dolayı değil!

T.W.A. Binası, bir sanat yaratmasında 'esin'in önemini tekrar vurgulayan bir eserdir.

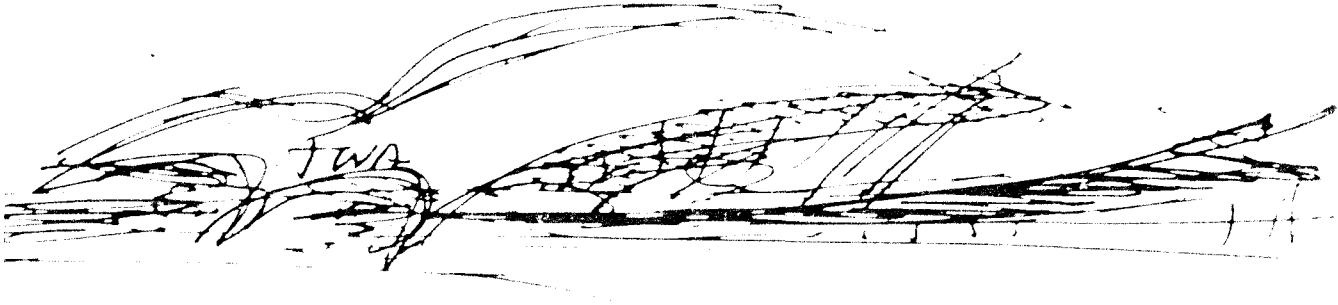
Saarinen'in bu eseri, bireyci (Mannerist), kişisel ifadeyle yüklü, dışavurumcu (Expressionist) bir tutumda olup çağdaş mimarinin en üst düzeydeki eserlerindendir. Bu bina da, Utzon'un Sidney Opera binası, Le Corbusier'nin Ronchamp Tapınağı, Frank Lloyd Wright'ın Müzesi v.b. gibi, tek, tekrar ve taklit edilemiyen, özgün, eşsiz ve benzersiz bir yapı olup, XX. Yüzyılın en üst düzeydeki mimari eserleri arasında yerini almaktadır.



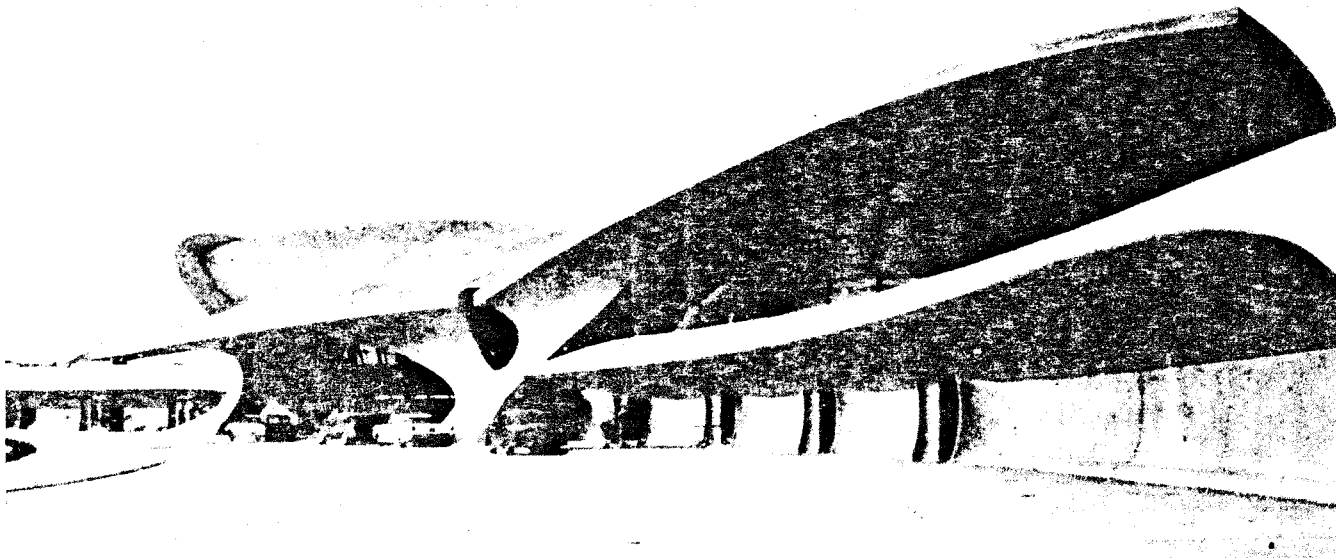
34. Eero Saarinen, T.W.A. Terminal Binası, New York, 1961 İlk Etütler



35. Eero Saarinen, T.W.A. Terminal Binası, New York, 1961



36. Eero Saarinen, T.W.A. Terminal Binası, New York, 1961. İlk Etütler



37. Eero Saarinen, T.W.A. Terminal Binası, New York, 1961.

BOLONYA'DA BİR KİLİSE (1966-1979)

Alvar Aalto (1898-1976)

Alvar Aalto, kariyerinin başlarında kısa bir süre 'Rasyonel-Uluslararası' tutum içinde çalışmış ve Turku'daki konut (Standard) binasında (1927), yine Turku'daki 'Maalaistentalo' binasında (1928) ve 'turun Sanomat' büro binasında (1928-30) olduğu gibi, kişilik ve özgünlükten yoksun, 'Klasik' eserler vermiştir.

Ancak, bu denemelerden sonra Aalto kişiliğini bulacak ve İrrasyonel-Karşıt geometrik bir yolu izliyerek, Bireyci, kendi kişiliğinde özgü olan yolu seçecektir.

Alvar Aalto da eserlerinde yenilik, kişilik, özgünlük ve tek defaya ait sentezler ve her eserine kendi damgasını vurur.

Naum Gabo ve Gio Ponti'nin kriterleri onun eserlerinde mevcuttur!

Aalto, alışılmış, bilinen klasik kurallara karşı çıkmış ve her eserinde mimarlık ve sanat dünyasına heyecan ve ilgi getirmiştir.

O'nun eserlerinde üstün heykelsi-plastik değerler olup, bu da 'İç'teki yaşamdan gelişen mekanın, binanın 'Dış'kabuğuna dürüst bir şekilde yansımından oluşur; 'İç' ve 'Dış' birdir, özdeştir!

Aalto'nun bu irrasyonel, karşıt-geometrik, duygusal ve özgün form'larının çıkış ve esin kaynağının, ülkesi olan Finlandiya'nın serbest göllerinden, orman ve dağlarından doğduğunu iddia edenler olmuştur.¹⁰⁴

Fakat bu serbest form'lar hiçbir zaman doğayı bir taklit, anlamsız bir form özentisi olmamış, tam tersine içinde barındırdığı işlevlere hakkıyla cevap veren mantıksal çözümleri de sağlamıştır.

Çalışmanın bu bölümünde, örnek olarak Aalto'nun son eserlerinden olan Bolonya'daki Kilisesine yer verilmiştir. (R: 39)

Aalto, bu eserinde de gerek plan tertibinde, gerek strüktür sisteminde ve gerekse yapı formunda, bilinen, görülmüş ve denenmiş kilise tipolojilerine bağlı kalmamış, tam tersine her kararında, yaratılışında, daima yeni, alışılmamış, değişik farklı buluşlar ortaya koymuş, dolayısıyla zor ve riskli y olu seçmiştir. Sonuçta da özgün, ilginç ve güzel; tekrar ve taklit edilmeyen bu eşsiz eseri meydana getirmiştir.

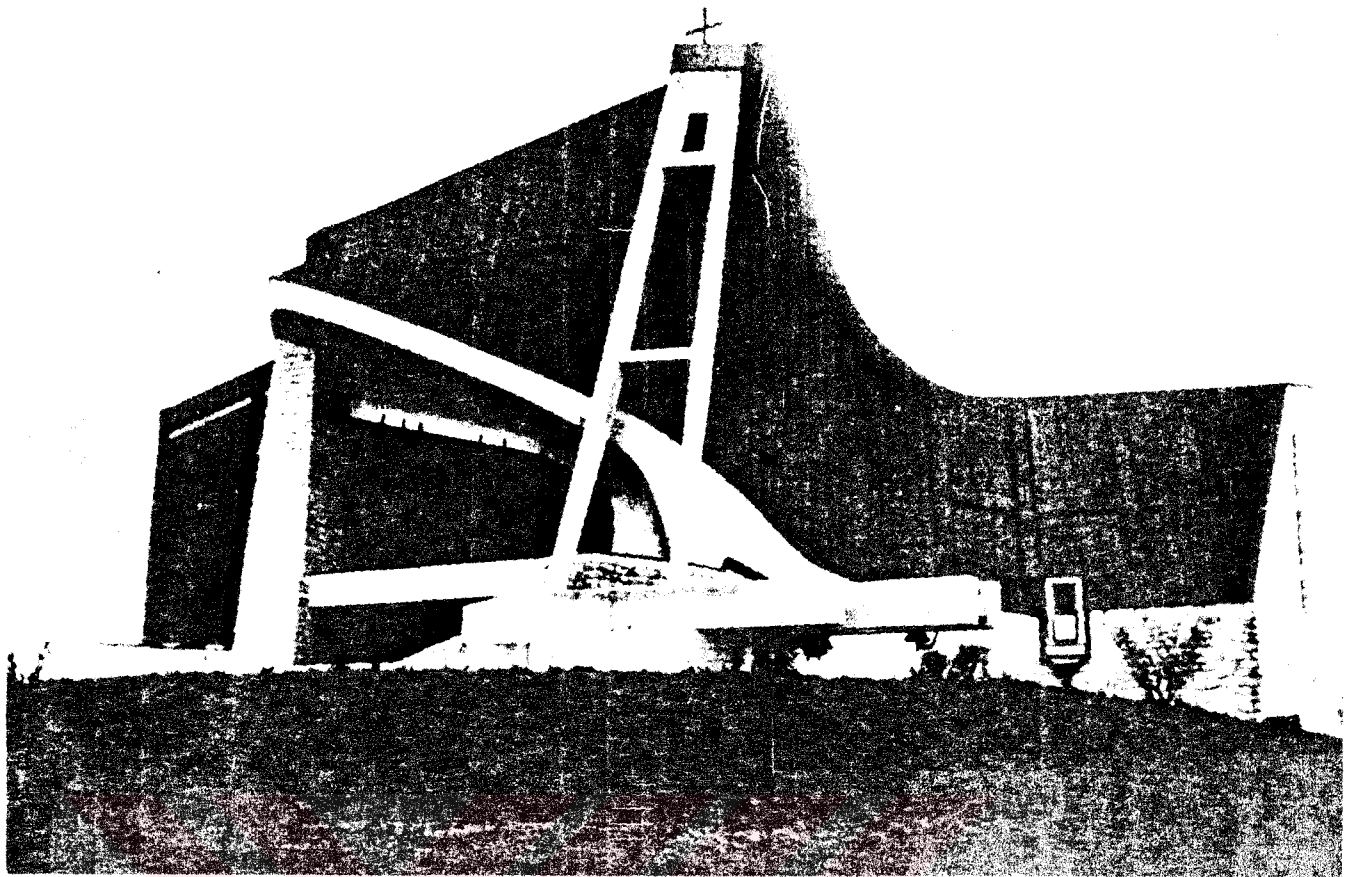
Gio Ponti bu mimari eser için şunları yazmıştır:

"Bu mimari, bu mimari form, yalındır, güzeldir, sarıhtır ve Aalto'nun ifadesidir ve onu böylece seveceğiz."

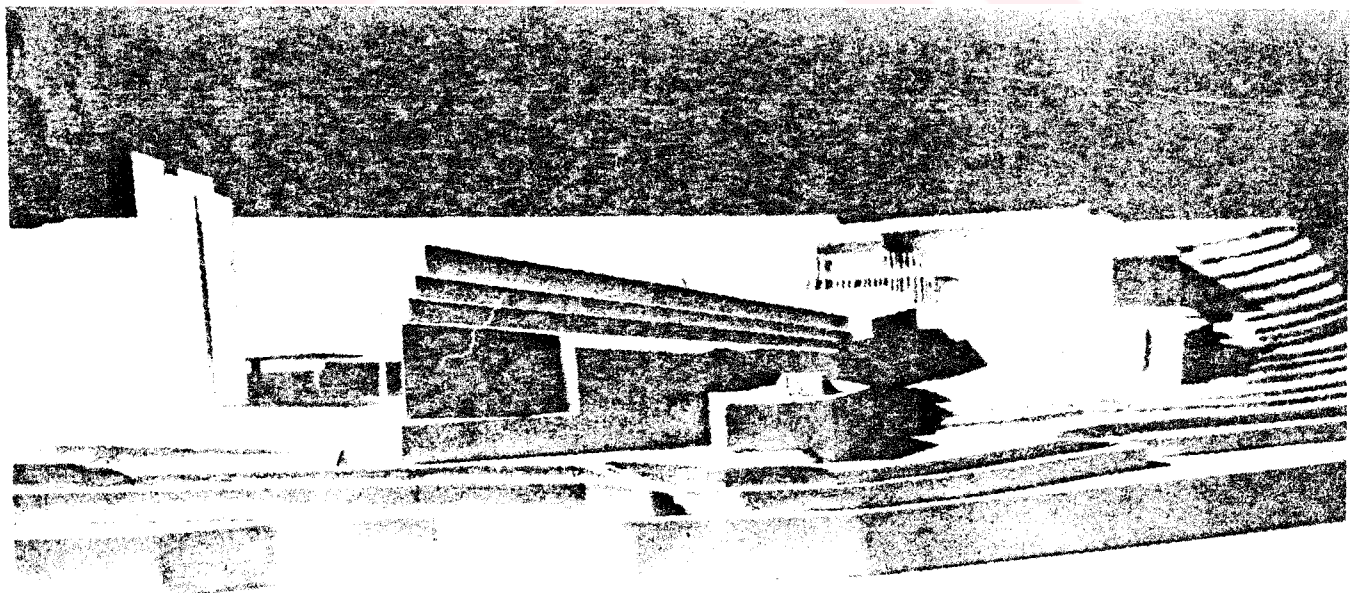
İnanıyorum ki Modern Mimarlık belli bir üslup ortaya koymaz; fakat yaratıcısının ifadesini açıklar.

Bu mimari eser, bir sanat eseridir; biçimsel yönden klasik bir eser değil, fakat onun yaratıcısının, Aalto'nun bir klasik eseridir!

*Bu eseri, tıpkı Ronchamp'a veya Michelucci'nin Floransa yakınındaki kilisesine gittiğimiz gibi, gidip ziyaret edeceğiz."*¹⁰⁵ (R: 38)



38. Giovanni Michelucci, Kilise, Floransa, 1965



39. Alvar Aalto, Kilise, Bolonya, 1980

YALE ÜNİVERSİTESİ SANAT VE MİMARLIK OKULU, New Haven, 1963

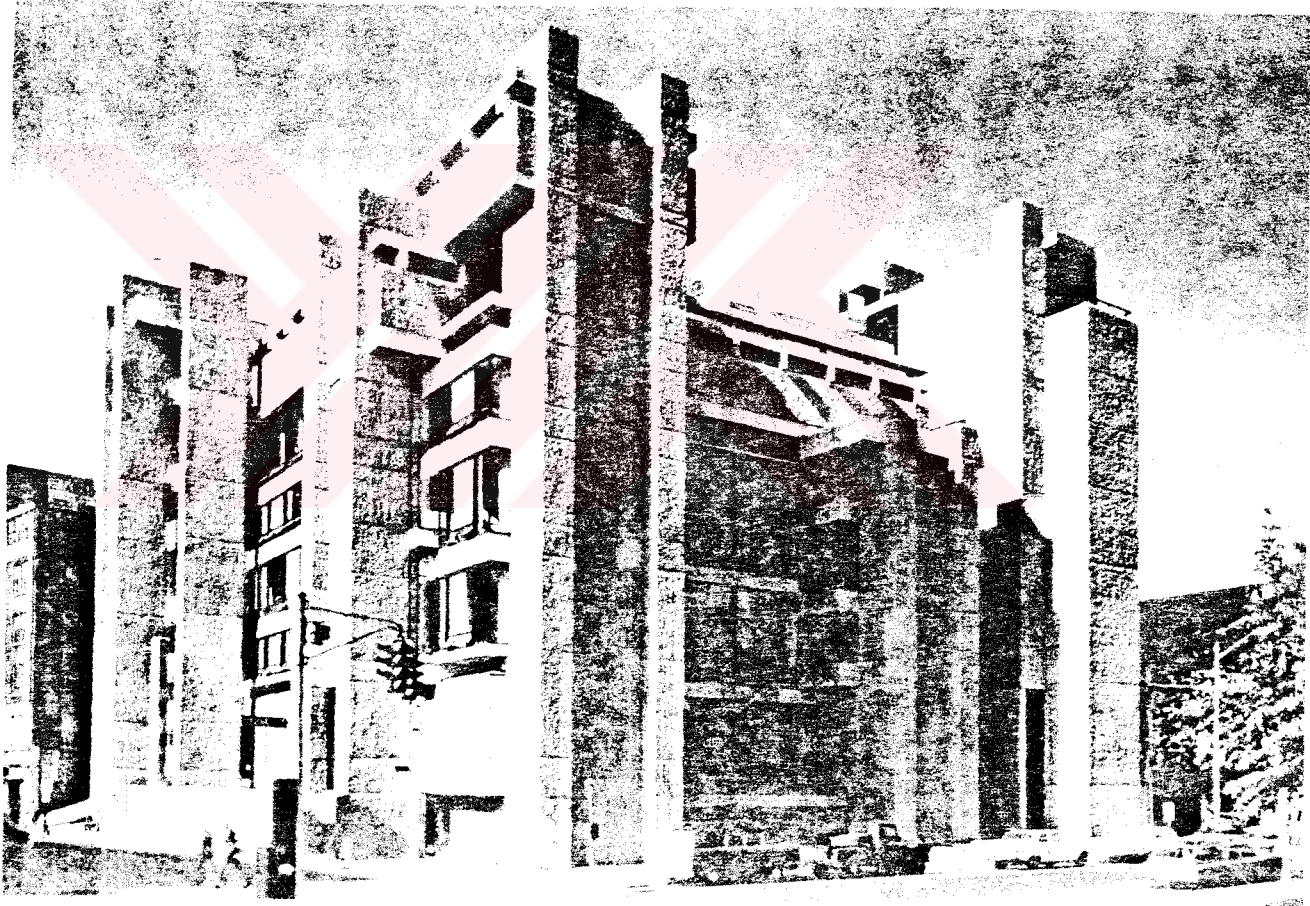
Paul Rudolph (1920)

Paul Rudolph, Akademiizm'e ve Rasyonel-Uluslararası kurallara karşı çıkan ve eserlerinde kişiliğini yansıtan bireyci mimarlardan biri olup, genelde Frank Lloyd Wright'ın iç mekan anlayışından ve Le Corbusier'nin heykelsi tutumundan etkilenecek yarattığı en önemli yapılarından olan Yale Sanat ve Mimarlık Okulu binasıyla özgün, çağdaş, heykelsi, tek defaya mahsus bir eser ortaya koymuştur. (R: 40)

Binanın açılış töreninde konuşan Nikolaus Pevsner, binanın söz konusu nitelikleri üzerinde durarak, mimarlık öğrencilerinin bu binayı taklit etmemelerini istemiş ve şöyle demiştir:

"Çünkü herşeyden önce bizzat kendilerini ifadeye çalışan büyük bireyciler, sanatçı-mimarlar taklit edilmeye hiç gelmezler!" ¹⁰⁶

Rudolph'un eserleri, bu karakterleriyle kentlerin önemli 'Ön yapı' binalarından olup, kentin dokusunu zenginleştiren öğeler durumundadır.



40. Paul Rudolph, Yale Üniversitesi
Sanat ve Mimarlık Okulu.
New Haven, 1963

Bütün bu ekspresyonist eserlerdeki ortak özellikler, Klâsik mimarlığın dogmatik formları olan ve Platon estetiğinin temelini oluşturan; onun deyimiyle içeriğinden bağımsız olarak güzel olan anonim, genel-geçer formların (küpler, küreler, prizmalar, piramitlerin) artık terkedilmiş olmalarıdır.

Klâsik mimarlıkta 'Birlik' (unity), Öklid geometrisindeki dogmatik formlarla ve 'Denge' ise bu formların eksensel simetrisinde, 'Uyum' (Harmony) ise tekrar ve aynılıkta; 'ifade' (Expression) ise statik, durgun durumlarla elde edilirken, örneklerini gördüğümüz ekspresyonist mimaride ise 'Birlik' birtakım farklı formların canlı kompozisyonundan, 'Denge, bu farklı parçaların simetrik olmıyan durumundan; 'Uyum' (Harmony) ise monotonluğa karşıt olarak 'Zıtlıkların (contrast) uzlaşmasından ve Ekspresyon ise statik ifade ve ritm'lere karşıt olarak 'Dinamik ifade ve dinamik ritm'lerle elde edilmiştir. Bu ise klâsik mimarideki estetik kod'ların, tam karşıtlarının kullanılarak yeni bir mimari, bir estetik aranmasını gösterir.

Ancak bu vermiş olduğumuz örneklerden bazılarında da simetri durumu mevcuttur. (T.W.A. ve Einstein Kulesinde olduğu gibi.) Fakat bu durum, form'un dinamik bütünlüğü içinde önemini kaybetmiştir; simetri bir amaç değil fakat sadece bir sonuçtur!

Bu katagori içinde yer alan eserlerin Herbert Read'in sanat kriterlerini yerine getirdiğini izliyoruz.

Herbert Read, *"Sanat eseri dinamik olmalıdır, seyircinin dikkatini çekmeli, onu heyecanlandırmalı ve belli bir duyguya geçirmelidir."* ¹⁰⁷ diyor.

Ekspresyonist eserlerde bu nitelikler fazlasıyla vardır: Dinamizm, canlılık, ilginçlik ve heyecan verici durum ön plandadır!

Antik Grek'ten gelen ve form güzelliğini sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzellik olarak bir *taxis* (düzen), *ordo* ifadesi ve bu düzeni de *harmoni* olarak kabul eden düşünce burada da geçerlidir; ancak bunu genel anlamda, evrenin düzeni içinde düşünmek gerekecektir. Heraklitus (M.Ö.4. yüzyıl) bunu şöyle açıklamaktadır:

*"Evren, yaratma ile yok olmanın sonsuza kadar birbirini kovalamasıdır. Her şey ancak karşıtların kavgasından doğar."*¹⁰⁸

Böylece Heraklitus yeni bir teori geliştiriyordu: *"Gerçek dünya, birbirlerine karşıt tutumların bir dengesi üzerine kurulmuştur. Karşıtlar arasındaki bu mücadelenin arkasında dünya olgusunun gizli harmonisi yatmaktadır."*¹⁰⁹

Uyum (harmoni) kavramı bu anlamıyla benimsendiği takdirde sanat eserlerinden doğada olduğu gibi; bir karşıtlar-denkleşmesi sonucu başarıya - güzel'e ulaşabileceklerdir.

Le Corbusier *"Mimarlık bir "harmoniler" sorunu olup, ruh'un bir saf yaratısıdır"* ifadesiyle bu olguyu vurgulamıştır.¹¹⁰



KONSTRÜKTİVİZM (1920)

(Çatkıcılık)

Konstrüktivizm olarak adlandırılan hareket, ikisi de heykeltraş olan Naum Gabo ve Antoine Pevsner kardeşler tarafından geliştirilmiş olup, ilke ve amaçları 1920 yılında 'Realist Manifesto' (Gerçekçi Bildirge) adı altında açıklanmıştır.

Söz konusu bildirgede *"Mekanın biçimlenişindeki plastik ifadede kapalı mekansal çemberi reddediyoruz.*

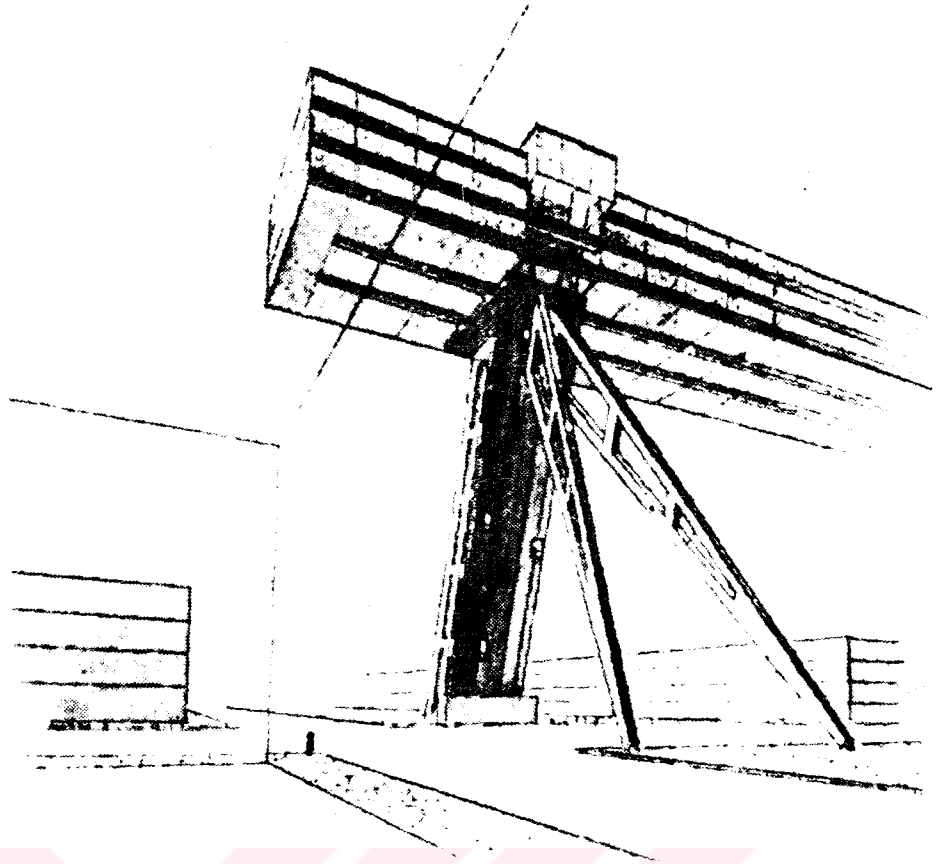
Biz mekanın sadece onun derinliği içinde 'iç'ten 'Dış'a doğru şekilleneceğini iddia ediyoruz, yoksa onun hacmine doğru 'Dış'tan 'iç'e doğru değil!... Mekanda, üç boyutlu ve mimari yapıları inşa etmek için 'Kapalı kütleyi' bir ayrıcalıklı eleman olarak kabul etmiyor ve buna karşıt olarak, plastik gövdelerin streometrik bir şekilde inşa edilmelerini öngörüyoruz." ¹¹¹

diyen sanatçılar, heykelde olduğu gibi mimarlıkta da tasarım teorilerini açıklamışlardır. Gerçekte bu fikirler, Frank Lloyd Wright ve Le Corbusier tarafından da ortaya konulmuştu.

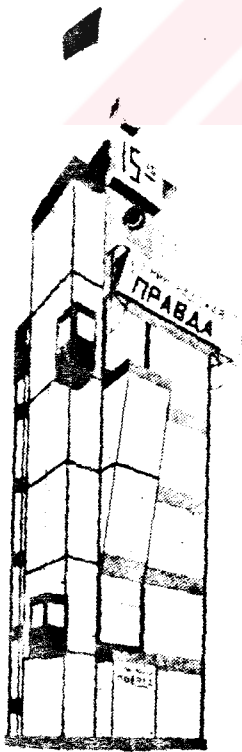
Naum Gabo, *'Heykel: Yontarak ve Uzayda Konstrüksiyon'* (Sculpture: Carving and Construction in Space) adlı makalesinde de açıkladığı şekilde bir heykelin, geleneksel şekilde bir kütleyi yontarak meydana getirebileceği gibi çeşitli elemanların birbirlerine raptedilmesi yöntemiyle de konstrüktif bir şekilde, iç ve dış mekanlarıyla birlikte uzayda gerçekleştirilebileceğini ileri sürüyordu. ¹¹²

Böylece Naum Gabo, heykel sanatına yeni boyutlar getiriyor ve heykelle mimariyi birbirine yaklaşıtıyordu.

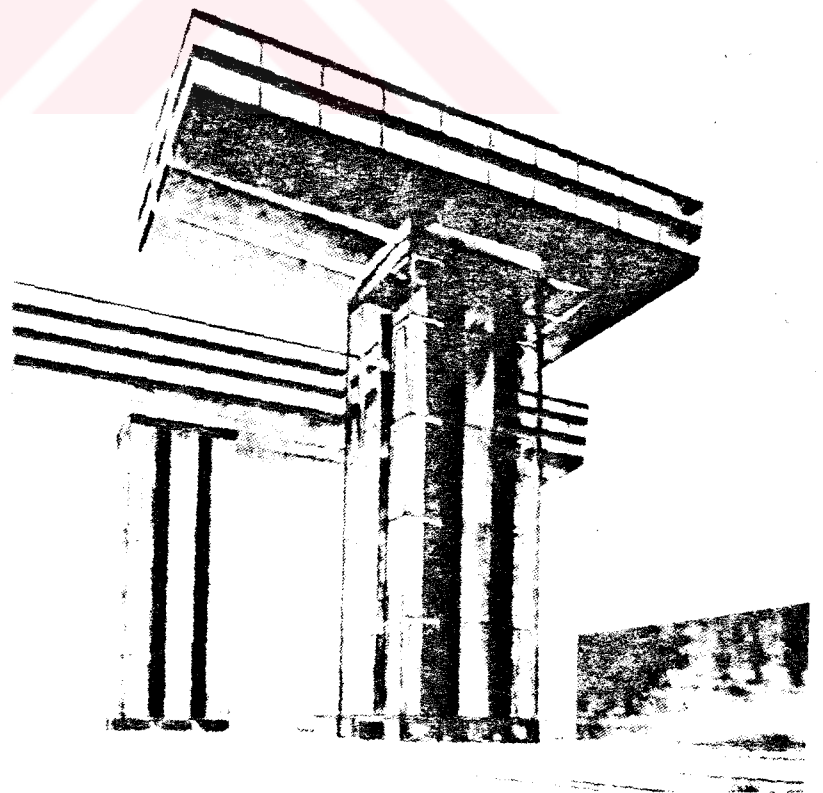
Ressam, heykeltraş ve mimar Vladmir Tatlin; Süprematist hareketin kurucusu Kasimir Malevich, ressam ve mimar El Lissitzky Konstrüktivizm'in önde gelen sanatçılarındandır.



41 El Lissitsky ve Mart Stam, Büro blokları, 1924



42 Wesnin Kardeşler,
Büro Binası, 1923



43 El Lissitsky, Büro Binası, 1924

Konstrüktivizmde estetik açıdan *'mekanik bir estetik'* ön plandadır ve mimarlık, esas itibarıyla çağdaş teknolojiye dayandırılmaktadır.

El Lissitzky, 1929 yılında şunları yazıyordu:

*"Batı Avrupa ve Amerikadaki teknolojik devrim, yeni mimarlığın temellerini teşkil etmiştir."*¹¹³

Bundan böyle, yapıların strüktür sistemi ve onun somut ifadesi olan konstrüksiyon, sadece mimarlığın üç asal ögesinden birisi olan *'sağlamlık'* ilkesini yerine getirmekle kalmamalı fakat apaçık bir şekilde görülüp bir estetik ifade aracı olarak ta işlev görmelidir.

Artık mimarlık, her türlü dekoratif elemanlardan kurtarılmalıydı; Gabo ve Pevsner'in:

*"Dekoratif çizgiyi red ediyoruz. Biz, bir sanat eserindeki her çizginin sadece ortaya konmak istenin eserin öz'üne yönelik kuvvetin tanımına hizmet etmesini istiyoruz."*¹¹⁴ ifadesiyle

açıkladıkları gibi geleneksel dekoratif süslemeleri ve üslupları dışlayan, fakat en verimli konstrüksiyondan çıkan ve biçimlerin, kütlelerin ilişkilerine dayanan estetik değerlerin etkinliği söz konusudur. Hesaplar sonucu bulunan ve rasyonel bir şekilde tasarlanan konstrüktif elemanlar örtülüp gizlenmemeli fakat açıkça bir estetik ifade aracı olarak ta ifade edilmelidir.

Konstrüktivistler, genellikle dinamik formlar kullanmışlar ve geleneksel statik Platon estetiğine karşı çıkmışlardır:

"Artık plastik sanatta formun statik elemanlarıyla tatmin olmamaktayız... Biz, bin yıllık Mısır önyargısı olan 'statik ritmin' heykel için tek çıkar yol olduğunu reddediyor ve

açıklıyoruz ki 'kinetik ritm'ler, heykel çalışmalarımız için yeni ve temel kavramlardır; çünkü onlar zaman duygusunun mümkün olan yegane gerçek ifadeleridir." ¹¹⁵

Naum Gabo'nun heykel sanatı için dile getirdiği bu yaklaşım tarzı mimarlık için de geçerli olmuştur. Vladimir Tatlin'in Moskova'daki anıt projesi (1920), spiral formuyla dinamizmini ifade eder.

El Lissitzky, ileri teknoloji imkanlarının potansiyelini geniş, cesur konsol-kirişlerle ifade eden binalar öneriyordu. (R: 41-43)

Naum Gabo ise 1920 lendenberi dinamik konstrüktif heykellerini yaratıyor ve giderek 1957 yılında mimari ölçekteki ünlü eserini veriyordu. (Roterdam, De Bijenkorf)

Gerçekte heykel sanatı için yeni bir yöntem olan ve geleneksel heykel'den kurtulan konstrüktif heykel sanatı mimarlığın zaten öz'ünde varolan bir olgudur; diğer deyişle heykel konstrüktif de olabilir ama mimarlık konstrüktif olmak zorundadır ve hep böyle olmuştur. (Çok istisnai olarak Göreme'de ya da Hindistandaki Karli mabetinde olduğu gibi kayaların içi oyularak yapılan ve dış kütleden yoksun olan ve sadece iç mekandan müteşekkil yapıları konu dışı bırakmaktayız!)

Bu bakımdan Naum Gabo'nun konstrüktif heykelleri heykel sanatında bir devrim yaratırken mimarlık için konstrüktif yaklaşım normal bir olgudur; ancak bu akım mimaride strüktürel ve konstrüktif elemanların yeniden estetik bir eleman olarak değerlendirilmesini gündeme getirmiştir.

Ayrıca, mimarlıkta strüktürün net ve açık bir şekilde ifade edilmesi de yeni bir olay değildir. Örneğin Gotik mimarisinde strüktür açıkça gösterilmiş olup bu sistem öylesine başarılı bir şekilde tasarlanmıştır ki, çağımızın ünlü mühendislerinden Pier Luigi Nervi bununla ilgili olarak şöyle demiştir:

"Bu şehirlerde bütün strüktürel ve konstrüksiyonel problemler mükemmel bir sentezle birleştirilmişlerdir. Bu yapıların tümünde, artistik esinlerle teknik buluşları ayırmak mümkün değildir: Sezgiler ve olağanüstü zihinlerin düşünceleri ile sanatın soyluluğuna erişilmiştir... Korkarım ki insanlık, büyük Gotik katedrallerinin teknik ve mimari mucizelerini terarlamaya muktedir olamayacaktır." ¹¹⁶

Gerçekten de Gotik üslup, mimarlığın sentaksı durumunda olan strüktürü "...kendi başına bile, bir estetik olay haline dönüştürmüştür." ¹¹⁷

Diğer bir deyişle strüktür, esas formu belirlemiş ve mimarının estetik ifadesi haline gelmiştir.

Dolayısıyla verimli ve etkili bir şekilde tasarlanan strüktürün konstrüksiyonu estetikle özdeş olmalıdır; bu elemanlar örtülüp gizlenmemeli fakat kendi gerçek ve güzelliğiyle ifade edilmelidir.

Konstrüktivist teoriler günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. Çağımızın ünlü strüktür mühendislerinden Pier Luigi Nervi, bu mühendislik bilim dalını aynı zamanda bir sanat ve estetik fenomeni olarak ta yorumlamış ve yarattığı özgün sistem ve buluşlarla strüktür ve konstrüksiyondan sadece binanın sağlamlığı açısından değil fakat onun sayesinde binanın aynı zamanda bir estetik obje de olmasını; sanatsal ve estetik bir değer de taşımasını sağlamıştır.



BRUTALİZM (1954)

Brütalizm, 1950 lerin ortalarında gelişen bir akım olup, iki farklı şekilde açıklanmaktadır. Birincisi, Peter-Alison Smithson'lar tarafından tanımlanan ve esas itibarıyla etik anlamda ele alınan ¹¹⁸ şeklidir.

İkincisi ise, uluslararası geçerliği olan ve temelde estetik kökenli olan şeklidir.

Çalışmamızın kapsamı içine almamız gereken estetik kökenli olan uluslararası nitelikteki Brütalizm'dir ki, onun da yaratıcısı Le Corbusier'dir.

Le Corbusier, Paris'teki İsviçre Pavyonunun, (1932) pilotilerinde olduğu gibi batonu sıvamadan, örtmeden çıplak bir şekilde sergiliyor ve ahşap kalıbın izleri, damarları, budakları ve ek çizgileri beton üzerinde açıkça belli oluyordu. Böylece, çeşitli desenlerle bir tür relief-doku ve estetik etki elde ediyordu. Le Corbusier, benzer şekilde, Mathes' de ve Paris'teki hafta sonu evinde (1935) tabii taş ve tuğla yı sıvamadan çıplak halde bırakıyor ve onların konstrüktif yapısından ve malzemenin doğasından kaynaklanan kaba, düzgün olmıyan desen, doku ve ifadesinden yeni estetik değerler çıkarıyordu.

Le Corbusier, Hindistan'daki inşaatlarında da yörenin işçilik ve teknolojisine uygun konstrüksiyonlar düşünüyor ve bu sonucu alıyordu.

Le Corbusier, daha 1920'lerde mimarlığı tanımlarken " L'Architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émonvants"¹¹⁹ (Mimarlık, ham (brüt) malzemeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektir.) ifadesinde 'brüt' kelimesini kullanmıştır. Giderek, Marsilya ve Nant' taki Toplu Konut binalarında, Ronchamp'da ve diğer pek çok yapılarda brüt beton'u kullanıp mimarlık dünyasına yeni estetik değerler katıyordu.

Böylece, ABD de ortaya çıkıp bütün dünyaya yayılan metal ve cam dan yapılan cilalı pürüzsüz, makina estetiği kökenli 'Teknik Mükemmellik' teki yapılara karşıt olarak yeni bir tür estetik doğmuştu. Fakat bu estetik değerler, yapıların kütleleriyle ilgili olmayıp masiv duvar yüzeylerinin dokusuyla ilgilidir; diğer bir deyişle Nikolaus Pevsner'in (1902-1983) estetik kriterlerinden birincisinin kapsamına girmektedir.

Diğer taraftan '*Uluslararası Brütalizm*' in farklı bir anlaşılma şekli ise yapıdaki kütlelerle ilişkilidir.

Le Corbusier, Paris'teki İsviçre Pavilyonunda (1932), merdiven, asansör, v.b. servis, ikincil fonksiyonların binanın ana kitlesinin dışına çıkarmış ve onları kendi estetik-plastik değerleriyle ayrı bir kitlede ifade etmiştir.

Jürgen Jeodické, bu türde bir tasarımı; farklı fonksiyonel elemanları farklı kitlelerde tasarlayıp onların kompozisyonundan mimari bütün'e varış yöntemini '*Brutalizm*' olarak adlandırmaktadır.¹²⁰

Gerçekte bu yaklaşım, mimari tasarım teorileri içinde yer alır ve 'adım-adım', temkinli bir şekilde form bulmaya varan 'Tümevarım' yöntemini gösterir. Ancak burada bizim için önemli olan, sonuçta hareketli, dinamik, parçalı kütlelerin meydana gelmesi ve Nikolaus Pevsner'in estetik kriterlerinden ikincisinin kapsamına girmesi, tezimizin esas ilgi ve inceleme alanını oluşturmasıdır.

Bunun analizi ise De Stijl - Neo Plastisizm kapsamında ele alınmıştır. Gerçekte Brutalizm, Reyner Banham'ın da açıkladığı şekilde radikal ve yeni bir hareket olmayıp geleneksel mimaride var olan değerlerdir.¹²¹

Ancak, çağımızın 'Makine estetiğine - Teknik mükemmelliğine bir antitez niteliğinde, yeniden ele alınması şeklinde yorumlanabilir.





POST MODERNİZM (1972)

(Modern Sonrası)

Post Modernizm (Modern Sonrası) yeni ve özgün bir mimarlık akımı olmayıp, Modern Mimarlığın Klasik Devresi olan Rasyonel-Uluslararası üsluba karşı çıkan bazı bireyci mimarların, birbirlerinden farklı ifadeleriyle, başkaldırmalarına verilen addır.

Bu mimarlar arasında tam bir birlik, bir anlaşma da mevcut değildir. Sadece vardıkları ortak özellik, XX. Yüzyılın başlarından beri süregelen ve Modern Mimarlığın 'Uluslararası üslup' olarak ta anılan Klasik Devrine karşı çıkmak, ona tepki göstermektir.

Dolayısıyla bu yaklaşımın özgün bir felsefesi, teorisi olmayıp, esas özelliğinin ise tepkisel nitelikte olmasıdır!

Post Modernizmin bir düşünce ekolü oluşturmadığı ve birtakım kendisine özgü yeni ilkeler dizisine sahip bulunmadığı apaçıktır. Zaten kendisini açıklayabilmek için de sürekli olarak Modern Harekete referans vermek ve onun ilkelerinin karşıtlarını uygulamak durumunda kalmaktadır.

Post Modernciler arasında öncü isimlerden olan Philip Johnson, uzun süredir izlediği ustası ve kendi tutumu hakkında şöyle demektedir:

"Mies bir dahidir! Fakat artık yaşlandım! Ve sıkıldım.!"

*Benim yönüm bellidir; eklektik gelenek. Tarih boyunca sevdiğim şeyleri seçmeğe çalışıyorum. Tarihi bilmezlikten gelemeyiz."*¹²²

Bu itiraf çok ilgi çekicidir, kendisi artık yaşlanmış ve Modern Mimarlığın yaratıcılarından olan eski ustası Mies Van Der Rohe'nin mimarlığını yapmaktan ve tekrarlamaktan da sıkılmıştır, o halde kendisine yeni bir yön aramış ve bulmuştur: Tarihe sığınmak, eklektik gelenek!

Mies Van Der Rohe'nin bir takipçisi olan Johnson, yıllarca yapageldiği Rasyonel-Uluslararası Mimarlıktan vazgeçerek artık değişik birşeyler yapmak ve kendini ispatlamak istemektedir; diğer bir deyişle kendine özgü bireyci davranışlara girmek niyetindedir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki bu tür bir yola başvurabilmek için üstün bilgi, tecrübe ve yetenekler gereklidir!

Philip Johnson, özgün ve farklı eserler verebilmek için kolay bir yol denemektedir: Tarih kitaplarından beğendiği eski şeyleri toplayıp onları yeni binalarında dekorativ öğeler olarak kullanmak! (R: 44)

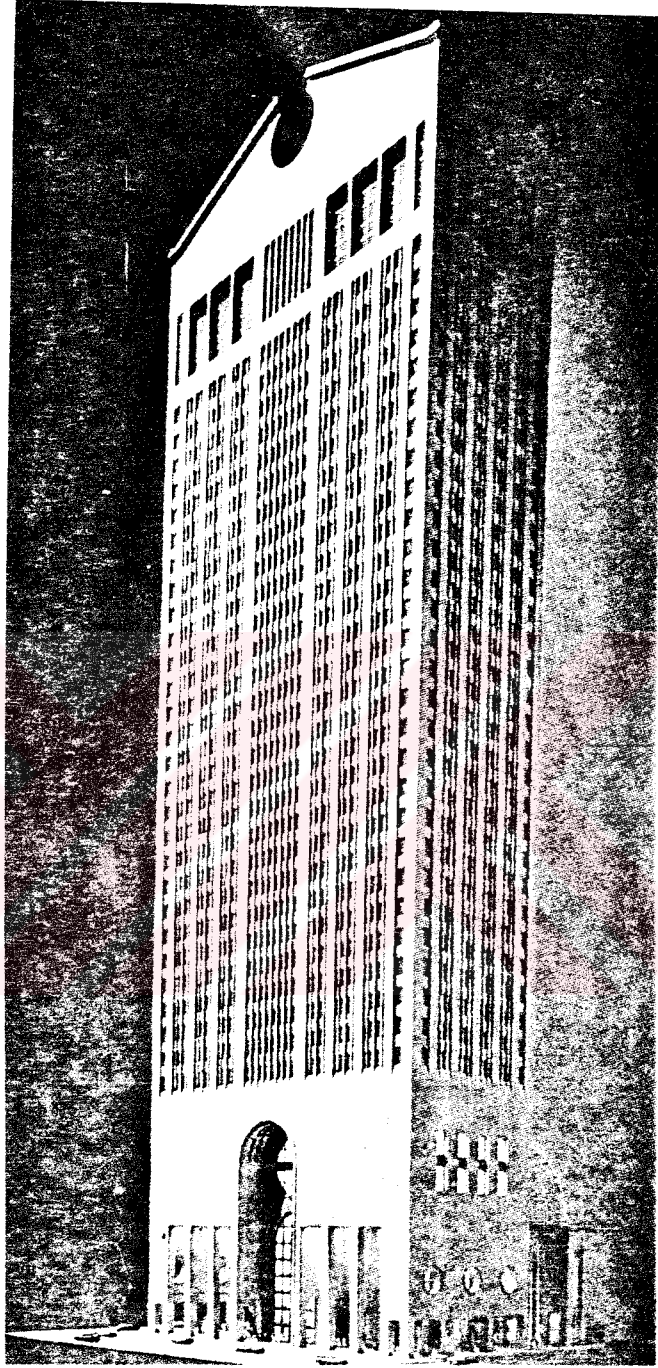
Son Yapılarından olan (American Telephone and Telegraph) binasının ön cephesi, çatıda XVII. Yüzyılın Barok motiflerini; büro pencerelemesinde ise Raymond Hood'un (1920) cephelerini; zemin katta ise de Brunelleschi'nin Pazzi Kilisesini (1430) hatırlatmaktadır. Bu ise kuşkusuz geriye dönük bir çabanın olumsuz ürünüdür!

İnsanoğlu ileriye dönük yaratıcı ve yenilikçi çabalarıyla mağaralarda yaşamaktan bugünlere gelmiştir; artık geriye dönemez!

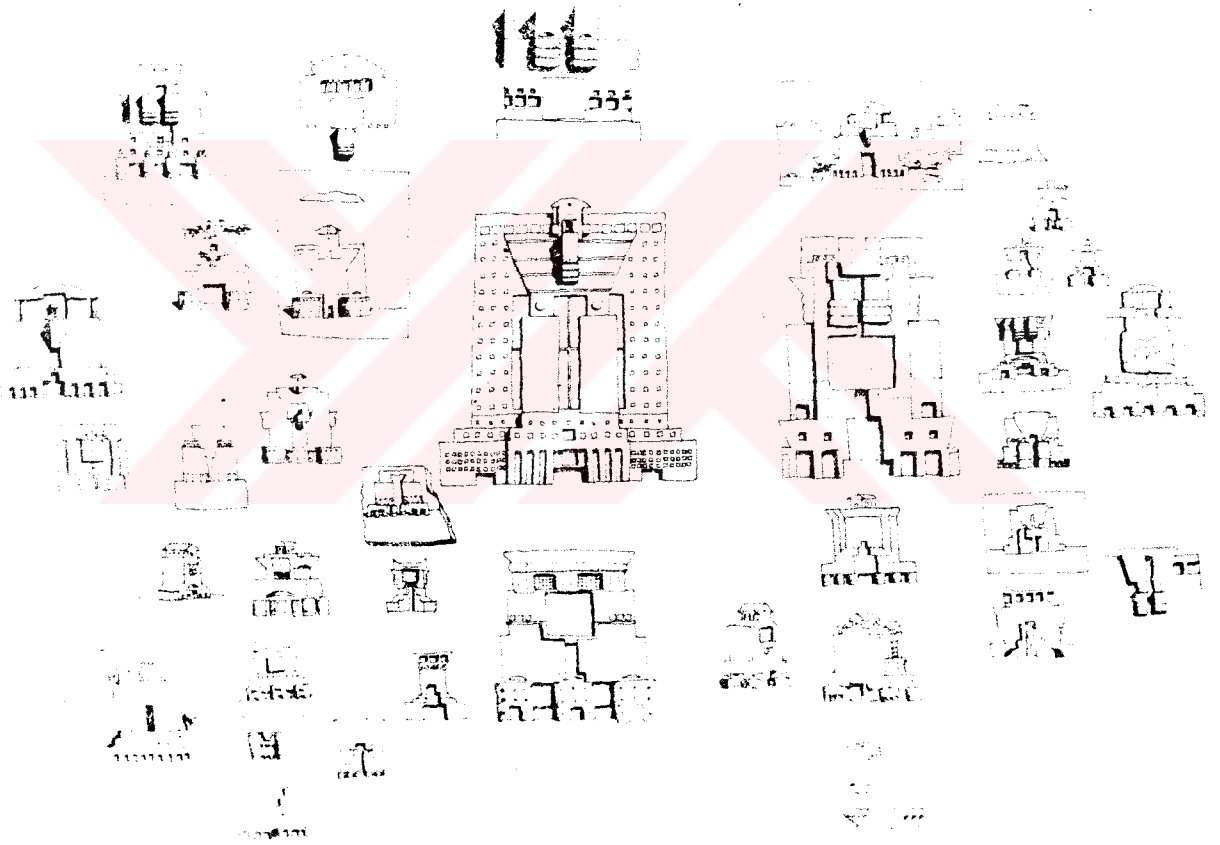
Tarihin belli devirlerinde belli üsluplar vardır ve o bütün bir çağı simgeler; Barok çağ gibi. Orada insanların yaşamı, giyimi, sanatları, (müzik, heykel, resim, mimari, v.d) araç ve gereçleri, kısacası uygarlık ve kültürleri Barok çağına uygun bir durumdadır, hepsi birbirleriyle harmoni halindedir!

Geçmiş, tarihe mal olmuş kültürlere ait bazı beğenilen öğeleri bugün kullanmak sadece gericilik değil, aynı zamanda da tarihe karşı saygısızlık ve kültürsüzlüktür!

Mies Van Der Rohe ise, 1924 yılında şöyle sesleniyordu:



44. Philip Johnson, (AT ve T)
Binası, New York, 1978



45. Michael Graves, (Halk Servis Binası), Oregon
1979, Cephe çalışmaları

"Bizim mimarlığımızda, geçmişin formlarını kullanmağa çalışmak umutsuzdur. Hatta en güçlü artistik yetenekler dahi bu yolda başarısızlığa uğrarlar. Tekrar ve tekrar gördük ki, birçok yetenekli mimarlar, eserleri kendi çağlarıyla aynı yönde olmadıkları için başarısız olmuşlardır. Geriye bakarak ileriye doğru hareket etmek mümkün değildir; geçmişte yaşayan ilerleme sağlayamaz!" 123

Philip Johnson, "Tarihi bilmezlikten gelemeyiz." diyor. Evet, fakat tarihten nasıl yararlanacağız? Bu konu öz olarak iki kısımda ele alınabilir:

1. Tarihe içinden beğenilerimize uygun olan biçimleri seçip onları çağdaş yöntem ve malzemelerle inşa edeceğimiz eski üslupların oluşturduğu bir 'Biçimler Deposu' olarak bakamayız!

Neo-Klasisizm, revivalizm, eklektisizm v.d. olumsuz ve geriye dönük durumlar hep tarihe bu türdeki yalnış bakış ve yaklaşımlar sonucunda ortaya çıkmışlardır.

2. Tarihteki mimari eserler analitik bir gözle incelendiğinde onlardan birtakım ilkeler çıkartılabilir ki önemli olan bunlardır; ilkeler her zaman çağdaş koşullar ışığında yorumlanıp uygulanabilir; fakat geçmişin özgün formları tekrar ve taklit edilemez!

Philip Johnson ve yandaşları, XXI. Yüzyıla yaklaşırken, tıpkı XIX. Yüzyıldaki davranışları anımsatır şekilde, birinci yol üstünde çalışıp, Neo-Klasik, eklektik bir tutum ortaya koyarak tekrar 'cephecilik'le uğraş vermektedirler.

Le Corbusier, bu olumsuz ve geriye dönük yolu seçecekler için şunları söylemişti:

*"...Herşey biçimlerin seçimine dayanır. Fakat biz;XIV. üncü Louis', Barok veya Gotik modaları gibi ölmüş ve geçmiş üslupların eski hurdalıklarından alınmış biçimlerle ilgilenmiyoruz!"¹²⁴
... Mezar badanacılarının yolları cehenneme kadar!"¹²⁵*

Le Corbusier ise, ikinci yolu seçen mimarlardan olup tarihten birtakım evrensel ilkeler çıkarmak için yararlanmıştır. (Pürizm' de olduğu gibi.)

Böylece Philip Johnson, Michael Graves gibi mimarlar, geçmişin güzel biçim ya da şekillerini birer klişe gibi kullanarak sözde güzellik ortaya koymaktadırlar; geçmişin mirascısı sorumsuzca, saygısızca adeta bir 'makyaj' malzemesi olarak harcamak yoluyla! (R: 45)



SONUÇ

SONUÇ

XX. Yüzyılın başlarından itibaren diğer sanat dallarında -resim, heykel, edebiyat, tiyatro v.d- olduğu gibi mimarlıkta da köklü değişikliklerin meydana geldiğini gözliyoruz.

Bilim ve felsefedeki yeni kavram ve buluşlar sanat alanını da etkilemiş ve çağımızın kendine özgü yolunu çizmişlerdi.

XIX. Yüzyıl mimarisinin başlıca estetik sorunu, geçmiş devirlerin tarihe mal olmuş üsluplarını yeniden dirilterek onları kalıp ve klişeler halinde kullanarak yapılan cephelere monte etmekte; mimarın görevi de bir bakıma ' sanat için sanat ' ya da 'mimarlık için mimarlık' gibi salt sanata dönük çabalar oluyordu. Mimar, Walter Gropius'un de çok yerinde olan tanımlamasıyla, akademizmin estetik formallerine takılmış, taklit ve tekrar içine düşmüş yorgun bir insandı.

Geçmiş duyulan hayranlık, birçok Neo'ların birarada, beraberce kullanılması şekline dönmüştü: Neo-Gotik, Neo-Barok, Neo-Klasik v.d. gibi.

XIX. Yüzyılın mimarlığı, böylece neredeyse 'yeniden diriltmeci', Neo-Klasik ve eklektik kökenli bir 'cephecilik' haline gelmişti! Mimar cephelerini çizerken geçmişin yüzlerce yıllık estetik klişelerini kullanıp sözde mimarlık yapıyordu. Bütün bu cephecilikte de simetrik, dolayısıyla durağan (statik) bir geleneği sürdürüyordu!

Nikolaus Pevsner'in, mimaride estetik faktörünü üç maddede sınıflandırdığını görmüştük ki bunlar sırasıyla:

1. Cephe
2. Kütle
3. İç mekandır.

Burada Pevsner'in (Ki doğumu 1902) dir, 'cephe'yi ilk sıraya koyması ilgi çekicidir ve hala, XIX. Yüzyıl geleneğinin bir etkisi söz konusu olabilir.

XX. Yüzyıldaki çağdaş mimarlıkta ise söz konusu sıralama tam tersine şöyle olmalıdır:

1. İç mekan
2. Kütle
3. Cephe

İçinde insan aktivitelerini barındıran ve insanı çok yönlü (maddi-pratik, manevi-tinsel v.d) olarak tatmin edip mutlu kılan, sanat ve bilimin bir sentezi olarak mimarlıkta iç mekan ve onun dürüst bir biçimde dış'a yansımalarıyla oluşan dış kütle ilk 2 sırayı alacaklardır!

Artık çağdaş modern mimarlıkta başlıca estetik değerler, Henry Moore'un da dediği gibi "*Kütlelerin soyut ilişkilerinde*" ifade edilecektir! Cephe ise, geçen yüzyıldakinin tam tersine bir 'amaç' değil; fakat bir 'sonuç' olarak sıralamanın en sonunda yerini alacaktır!

Çağdaş mimarlıkta artık cephe, binayı örten, saran bir 'deri' durumuna gelmiş ve XIX. Yüzyıl anlamındaki bir 'cephecilik' anlayışı yok olmuştur!

Artık mimar estetiği, esas itibarıyla 'kütle'de aramaktadır, ve cephe de kütlenin estetiğini destekleyici ve tamamlayıcı mahiyettedir!

Modern mimarlıkta, estetik klişeler geçerli olmamıştır, sadece çeşitli estetik kavramsal ilkeleri birarada ve beraberce varlıklarını sürdürmektedirler.

Le Corbusier'nin, kökleri Platon'dan da öteye giden tarihsel ilkeleri çağdaş koşullar altında tekrar yorumluyarak 'Pürizm' kuralları ile XX. Yüzyıl başlarında gündeme getirmesi sonucu, Platon'un güzel biçimleri olan birincil geometrik formlar (küp, prizma, küre, v.d) çağdaş modern mimarlıkta da süregelmıştır. (Villa Savoye örneğinde olduğu gibi).

Burada, tarihsel-geleneksel yaklaşımda esas olan simetri-statik durum ve saf geometrik formların 'Statik-Denge'sidir!

Mies Van Der Rohe'nin de eserlerinde görülen bu özellik, genel karakteristikleriyle giderek 'Uluslararası-Üslup'un temellerini teşkil etmiş olup , günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir.

Diğer taraftan XX. Yüzyılın başlarında birbiri ardısıra yayınlanan manifestoların hemen tümünde ortak olan bir özellik görülebilir ki bu da geleneksel, tarih kökenli, simetrik, statik-denge'ye karşıt olarak, mimarlıkta 'Dinamik-Denge'nin aranması ve yaratılması ile geleneksel ve tekrardan kaynaklanan ve 'monotonluğa' giden 'Uyum' kavramına karşılık, yeni, çağdaş ve 'zıtlık'ların uzlaşması anlamında 'Dinamik bir Ritmin' ve uyumun aranmasıdır.

Bruno Zevi , en son yazılarında da bu önemli niteliği tekrar vurgulamış ve 7 maddeden oluşan Modern Mimarlığın Kod'lamasında belirtmiştir.

Böylece Naum Gabo'nun da antik Mısır heykeli geleneğine karşı çıkıp ondaki 'statik-denge' yerine 'dinamik-denge'yi önermesi, çağdaş plastik sanatlar ve mimarideki paralel gidişi onaylamaktadır.

XX. Yüzyılın ileri teknolojisi ve sınırsız imkanları, mimarlığı tıpkı bir 'Konstrüktiv Heykel' gibi ele almak ve ifade etmek yolunu göstermektedir; dolayısıyla bu yolu seçen mimarlar, heykelsi nitelikte üstün mimari eserler vermişler ve çağımızın simgelerini yaratmışlardır. (Ekspresyonist mimarlar bölümünde açıkladığımız gibi.)

XIX. Yüzyıl mimarlarının estetiği 'Klişe-cephecilikte' aramasına karşın, Modern Mimarlıkta estetik başlıca 'Konstrüktiv-Heykel' deki özellik ve niteliklerin mimari ölçeğe uygulanmasıyla gerçekleştirilmiştir ki bunun sonucunda canlı, dinamik, ilginç, anti-simetrik dengelerde estetik aranmıştır!

Diğer taraftan, geçen yüzyılın eklektisim ve Neo-Historisizm tutumuna paralel olarak Post-Modernizm adı altında tekrar klişe-cepheciliğinin ortaya çıktığına tanık olmaktadır.

Bu olumsuz durum, çok az etkili olmakla beraber varlığını sürdürmektedir.

Modern Mimarlık, mimarlığın geleneksel estetik değerlerine yeni kavramlar, yeni değerler katmış ve estetik dünyasını daha da zenginleştirmiştir.

Bütün bu değerler, çoğulcu bir anlayış içinde beraberce varlıklarını sürdürmektedirler.

DİP NOTLARI VE AÇIKLAMALAR

1. Siegfried Giedion, *Architecture and the Phenomena of Transition, The three space Conceptions in Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1971, s. 2-6.
2. Bruno Zevi, *Architecture as Space*, Horizon Press, New York, 1957. s.28.
3. Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, Ed. Edgar Kaufmann, Harizon Press, New York, 1955, s. 41.
4. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Mc Gill University Press, Montreal, 1967, s. 152.
5. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, The Architectural Press, London, 1927/1972, s. 164.
6. Tadeusz Barucki, *Reflections on Architecture*, *Projekt 2*, 58, 1967, s. 2-12.
7. aynı eser s. 2-12.
8. aynı eser s. 2-12
9. Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Architectural Press, London, 1927/1972, p.16
10. aynı eser, s. 199
11. Le Corbusier, *My Work*, The Architectural Press, London, 1960, s. 300-301.
12. Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, Ed. Edgar Kaufmann, Horizon Press, New York, 1955, s. 18-38.

13. İsmail Tunalı, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979, s.95.
14. Louis Kahn, "Strüktür ve Biçim' Önder Şenyapılı, *Yapı*, No: 12-1975, s. 32.
15. Wilhelm Kücker, Çev. Mine Kazmaoğlu, Herkezin Anladığı bir Mimari, *Mimar ve Halkın Tutumları Üzerine*, *Yapı*, No: 41-1981, s.27.
16. Konuyla ilgili bir araştırma için bkz: Christopher Alexander, *Changes in Form*, AD, March 1970, pp. 122-125. çev. Enis Kortan, *Biçimdeki Değişiklikler*, *Mimarlık*, No: 7-1970, s. 29-33.
17. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Pelican Books, 1943/1964, s. 15-16.
18. Henry Moore, *Quotations, Circle*, ed. J.L. Martin-Ben Nicholson-N. Gabo., Faber and Faber, London 1937/1971, s. 118.
19. İsmail Tunalı, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979, s. 96-99.
20. Bülent Özer, *Rejyonelizm, Universalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul (Tarih yok) s. 22.
21. aynı eser, s.48.
22. aynı eser, s.42.
23. Peter Blake, *Le Corbusier-Architecture and Form*, Pelican Book, A 605, 1960, s.22.
24. J. Bronowski, *İnsanın Yücelişi*, çev. F. Ofluoğlu, Milliyet yayınları, 1975, s. 332.
25. aynı eser, s. 333.
26. aynı eser, s. 332.

27. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1981, s.39.
28. aynı eser, s. 185.
29. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Oxford University Press, London 1954, s. 439.
30. J. Bronowski, *İnsanın Yücelişi*, çev. F. Ofluoğlu, Milliyet Yayınları, 1975, s. 333.
31. Kurt Rowland, *A History of the Modern Movement, Art Architecture Design*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1973, s. 129.
32. aynı eser, s. 136.
33. Ulrich Conrads (ed.) *Programmes and manifestoes on 20 th - century architecture*, Lund Humpries, London, 1970, s. 38.
34. aynı eser, s. 38.
35. H.L.C. Jaffé, *Le Groupe 'Le Style'*, J.M. Meulenhoff Amsterdam, (tarih yok), s.6.
36. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981, s. 201.
37. Theo Van Doesburg, *Toward a plastic Architecture*, 1924, *Programmes and manifestoes on 20 th - century architecture*, Ed.Ulrich Conrads, Lund Humpries, London, 1970, s. 79.
38. aynı eser, s. 78.
39. aynı eser, s. 78.
40. aynı eser, s. 78.
41. aynı eser, s. 79.

42. Frank Lloyd Wright, *An American Architecture*, Ed. Edgar Kaufmann, Horizon Press, New York, 1955, s. 75.
43. Theo van Doesburg, *Toward a plastic Architecture*, 1924.
Programmes and manifestoes on 20 th - century Architecture, Ed. Ulrich Conrads, Lund Humpries, London, 1970, s. 78.
44. İsmail Tunalı, *B. Croce Estetikine Giriş*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 1824, İstanbul, 1973, s. 92.
45. Aynı eser, s. 95.
46. Frank Lloyd Wright, *The Future of Architecture*, A Plume Book, New American Library, New York, 1970, s: 347-348.
47. Walter Gropius, *The New Architecture and Bauhaus*, Faber and Faber, London (Tarih yok) s. 25.
48. Theo van Doesburg, *Toward a Plastic Architecture*, 1924,
Programmes and Manifestoes on 20th-century architecture, Ed. Ulrich Conrads, Lund Humpries, London, 1970, s. 79.
49. Bruno Zevi, Alois Riegl's Prophecy and Frank Lloyd Wrights Falling water, *L'architettura*, No: 82-1962, s. 221.
50. Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, çev. G.İnal, N.Asgari, T.İ.B. Yayınları, İstanbul, 1974, s. 58.
51. İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, İ.Ü.E.F.Y. No: 1022, İstanbul, 1970, s. 8.
52. Theo Van Doesburg, *Plastik bir mimariye doğru* (1924).
53. Amédée Ozenfant, *Aujourd'hui*, No: 51, 1965, s. 14.

54. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1977, s. 207.
55. Amédée Ozenfant, *Aujourd'hui*, No: 51, 1965, s. 15.
56. Aynı eser, s. 15.
57. Le Corbusier, *Towards A New Architecture*, çev. Frederick Etchells, The Architectural Press, London, 1927/1972, s. 31.
58. Le Corbusier, *The City of Tomorrow*, çev. Frederick Etchells, The Architectural Press, London, 1929/1971, s. 64-65.
59. İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1022, İstanbul, 1970 (İkinci baskı) s. 45.
60. Aynı eser, s. 46.
61. Aynı eser, s. 46.
62. Jacques Guiton, *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*, George Braziller, New York , 1981, s. 35.
63. Aynı eser, s. 33, 34.
64. Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Einfühlung*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1027, İstanbul, 1971 (ikinci baskı) s. 19.
65. Aynı eser, s. 17.
66. Aynı eser, s. 20.
67. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Les editions forces vives, MGB a Meaux 1966, s. 78.
68. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 180.

69. Jacques Guiton, *The Ideas of Le Corbusier, on Architecture and Urban Planning*, George Braziller, New York, 1981, s. 53.
70. Siegfried Giedion, *Space Time and Architecture*, Oxford University Press, London, 1954, s. 513, 514.
71. Walter Gropius, *Bauen - Wohnen*, No: 5, 1966, s. 186.
72. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York, 1947, s. 184.
73. Aynı eser, s. 140.
74. Aynı eser, s. 49.
75. Harry Seidler, *Bauen - Wohnen*, No: 5-1966, s. 202.
76. Walter Gropius, *Bauen - Wohnen*, No: 5-1966, s. 186.
77. Harry Seidler, *Bauen - Wohnen*, No: 5-1966, s.202.
78. Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal, N. Asgari, T.İ.B. Yayınları, İstanbul, 1974, s. 58.
79. Ludwig Mies van der Rohe, *Architecture and Times*, 1924. Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York, 1947, s. 186.
80. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974, s. 58.
81. Edmund Goblott, *İlimler Sistemi*, çev. F. Yücel, M.E.B. Ankara, 1965, s.8.
82. New York, American Institute of Architects lokalinde vermiş olduğu konferanstan (1958) E.K.

83. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber and Faber, London, (tarih yok) s. 44 .
84. Christian Norberg-Schuz, *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, New York, 1975, s. 370.
85. Bülent Özer, *Bakışlar*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları: A 1, İstanbul, 1969, s. 47. (Walter Gropius, *Architektur*, s.47 Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt, 1959.)
86. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber and Faber, London (tarih yok) s. 62.
87. İsmail Tunalı, *B. Croce Estetik'ine Giriş*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi yayını No: 1824, İstanbul, 1973, s. 84-85.
88. a.g.e., s. 52.
89. Naum Gabo, *Sculpture: Carving and construction in space*, Circle, Ed. J.L. Martin, Ben Nicholson, N.Gabo., Faber and Faber LTD., London, 1937/1971, s. 110.
90. Wilhelm Kücker, *Herkezin Anladığı Bir Mimari*, Mimar ve Halkın Tutumları üzerine, *Yapı*, No: 41-1981, s. 25.
91. Bülent Özer, *Mimari Nedir?* *Yapı*, No: 41-1981, s. 37.
92. İnci Aslanoglu, (Editor). *Notes on Lectures and Bibliography for the Architectural History Course*, metu Publication, Ankara, 1973, s. 64.
93. a.g.e. s. 64.
94. Kurt Rowland, *A history of the Modern Movement: Art Architecture Design*, Van Nostrand, New York, 1973, s. 124.

95. a.g.e. s. 125.
96. a.g.e. s. 125.
97. Dennis Sharp, *A Visual History of Twentieth Century Architecture*, New York Graphic Society LTD. 1972, s. 227.
98. Geoffrey Broadbent, *Design in Architecture*, John Wiley and Sons, London, 1975, s. 341.
99. Luning Prak, *The Language of Architecture*, The Hague, Paris Mouton and Co., 1968, s. 175.
100. Jurgen Joedicke, Sydney von ferne, *Bauen-Wohnen*, B1529E, 1974, s. 121.
101. *Architectural Record*, April 1957, s. 16.
102. Theo Van Doesburg: Towards a plastic architecture, 1924, Madde 5.
103. Jurgen Joedicke, *Architecture since 1945*, Pall Mall Press, London 1969, s. 58.
104. Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture*, Oxford University Press, 1953, s. 581.
105. Gio Ponti, La Chiesa Italiana di Alvar Aalto, *Domus*, No: 447 - 1967, s. 1.
106. Charles Jenks, *The Language of Post Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1978, s.82.
107. Herbert Read, *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal N.Asgari, T.İş Bankası yay. 1974, s. 58.

108. Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, İstanbul 1970, s. 49.
109. Bertrand Russel, *Wisdom of the West*, Macdonald: London, 1979, s. 24.
110. Le Corbusier, *Toward a New Architecture*, The Architectural Press, London, 1972, s. 23.
111. Naum Gabo ve Antoine Pevsner, *Realist Manifesto*, (1920), Madde:1.
112. Naum Gabo, *Sculpture: Carving and Construction in Space, Circle*, Faber and Faber, London 1937/1971, s. 103-111.
113. El Lissitzky, *Concepts of Modern Art*, Ed. Tony Richardson and Nikos Stangos, Harper and Row, New York, 1974, s. 165.
114. Naum Gabo ve Antonie Pevsner, *Realist Manifesto (1920)* Madde:4.
115. Aynı eser, Madde:5.
116. Pier Luigi Nervi, *The Place of Structure in Architecture*, çev. Enis Kortan, *Mimarlıkta Strüktürün Yeri*, *Arkitekt*, No: 328, s. 182.
117. Bülent Özer, *Mimaride Cephe Sorunu ve Çözümleri*, *Yapı*, No:51, s. 56.
118. Peter-Alison Smithson 'lar' 1954 yılında 'yeni Brutalizm' deyimi altında başlıca 4 madde altında ifade edilen ilkeler dizisi ortaya atmışlardır ki bunlar kısaca aşağıdaki gibidir.
 - 1) Gerçeklik İlkesi: Yapıdaki malzemeler, sıvanmadan, boyanmadan açıkça gösterilmelidirler; gerçekler ifade edilmelidir.

- 2) Sorumluluk İlkesi: Bu da, mimarın topluma karşı olan sorumluluklarını açıkladığı gibi, binanın kent bütünü ile olan olumlu ilişkilerini dile getirir.
- 3) Nesnel olmak ilkesi: Bu da mimar yapıyı tasarlarırken onun tutumuyla ilgilidir. Bu ilkeye göre mimarın görevi tasarladığı binalarda kendi kişiliğini ifade etmek olmayıp, binanın ne için olduğunu ifade etmektir.
- 4) Görünür ve anlaşılır olmak ilkesi: Mimari tasarımın ana fikri anlaşılabilir ve mekânsal artikülasyon, konstrüksiyon ve malzemeler görülebilmelidir. Bunun devamı olarak yapının hatırlanacak ve içeriğini ifade edecek bir imaja sahip olması gerekmektedir.

119. Charles Jenks, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 1982, s. 259.
120. Jurgen Joedicke, *Architecture Since 1945*, Pall Mall Press LTD. London, 1969, s. 124.
121. Reyner Banham, *Encyclopedia of Modern Architecture*, (editor. Gert Hatje) Thames and Hudson, London, 1971, s. 64.
122. Charles Jenks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1978, s. 82.
123. Philip C. Johnson, *Mies Van der Rohe, The Museum of Modern Art*, New York, 1947, s. 186.
124. Le Corbusier, *The City of Tomorrow*, The Architectural Press, London 1929/1975, s. 68-69.
125. Le Corbusier, *Concerning Town Planning*, Yale University Press, New Haven, 1948, s. 43.

BİBLİOĞRAFYA

Aslanoglu, İnci., (Editor), *Notes on Lectures and Bibliography for the Architectural History Course*, METU Publication, Ankara, 1973.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*, University of California Press, Los Angeles, 1974.

Broadbent, Geoffrey. *Design in Architecture*, John Wiley and Sons, London, 1975.

Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1977.

Banham, Reyner, *The New Brutalism Ethic or Aesthetic*, Reinhold Pub. New York, 1966.

Bronowski, J., *İnsanın Yücelişi*, çev. F.Ofluoglu, Milliyet Yayınları, 1975.

Blake, Peter., *Le Corbusier: Architecture and Form*, Peyican Book, A 605, 1960.

Bann, Stephen., *The Tradition of Constructivism*, The Viking Press, New York, 1974.

Berleant, Arnold. *The Aesthetic Field*, Charles C. Thomas Publisher, Illinois, U.S.A, 1970.

Conrads, Ulrich., (Editor) *Programmes and Manifestoes on 20th. Century Architecture*. Lund Humphries, London, 1970.

Collins, Peter., *Changing Ideals in Modern Architecture*, Mc Gill University Press, Montreal, 1967.

De Zurko, Edward Robert, *Origins of Functionalist Theory*, Columbia University Press, New York, 1957.

Giedion, Sigfried. *Space Time and Architecture*, Oxford University Press, 1953.

Giedion, Sigfried. *Architecture You and Me*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958.

Guiton, Jacques. *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*. George Braziller, New York, 1981.

Goblot, Edmund. *İlimler Sistemi*, çev. F.Yücel, M.E.B. Ankara, 1965.

Gropius, Walter. *The New Architecture and Bauhaus*, Faber and Faber, London (Tarih yok).

Hübscher, Arthur, *Çağdaş Filozoflar*, çev. İsmail Tunalı, Tur Yayınları, İstanbul, 1980.

Haçerlioğlu, Orhan. *Düşünce Tarihi*, İstanbul, 1970.

Hatje, Gerd. (Editor) *Encyclopedia of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London, 1971.

Jenks, Charles, *The Language of Post Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1978.

Jenks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 1982.

Johnson, Philip C., *Mies van der Rohe*, The Museum of Modern Art, New York, 1947.

Joedicke, Jürgen. *Architecture since 1945*, Pall Mall Press, London, 1969.

Jaff , H.L.C., *Le Groupe 'Le Style'*, J.M. Meulen hoff Amsterdam, (tarih yok)

Kortan, Enis. *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1950-1960.*,
O.D.T. . Mimarlık Fakültesi Yayınları No.17, Ankara, 1972.

Kortan, Enis, *Türkiye'de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi, 1960-1970*,
O.D.T. . Mimarlık Fakültesi Yayınları, No. 23, Ankara, 1974.

Le Corbusier, *The City of Tomorrow*, The Architectural Press, London,
1929/1975.

Le Corbusier, *Concerning Town Planning*, Yale University Press, New
Haven, 1948.

Le Corbusier, *Toward a New Architecture*, The Architectural Press,
London, 1923/1972.

Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Les editions forces vives, MGB
a Meaux, 1966.

Le Corbusier, *My Work*, The Architectural Press, London, 1960.

Martin, J.L., Nicholson, Ben., Gabo, N. (Editors), *Circle*, Faber
and Faber LTD, London, 1937/1971.

Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Dover Publications, Inc. New
York 1931/1952.

Özer, Bülent, *Rejyonelizm, Universalizm ve  ağdaş Mimarimiz  zerine
bir Deneme*,  .T. . Mimarlık Fak. (Doktora Tezi) Tarih yok.

Özer, Bülent. *Bakışlar*, Yapı Endüstri merkezi yayınları, A 1,
İstanbul, 1969.

Prak, Luning. *The Language of Architecture*, The Hague, Paris, Mouton and Co., 1968.

Pevsner, Nicolaus., *An Outline of European Architecture*, Pelican Books, 1943/1964.

Richardson, Tony and Stangos, Nikos. (Editors) *Concepts of Modern Art*, Harper and Row, New York, 1974.

Rowland, Kurt, *A History of the Modern Movement: Art Architecture Design*, Van Nostrand, New York, 1973.

Read, Herbert, *Sanatın Anlamı*, çev. G. İnal, N. Asgari. T.İ.B. yayınları, 1974.

Russel, Bertrand. *Wisdom of the West*, Mc Donald, London, 1979.

Russel, Bertrand. *History of Western Philosophy*, George Allen ve Unwin LTD. London, 1946/1965.

Sharp, Dennis. *A Visual History of Twentieth Century Architecture*, New York Graphic Society LTD, 1972.

Schulz, Christian Nerberg. *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, New York, 1975.

Scruton, Roger., *The Aesthetics of Architecture*. Methuen Co. LTD. London, 1979.

Sharp, Dennis. *Modern Architecture and Expressionizm*, George Braziller Inc. New York, 1967.

Tunalı, İsmail, *Grek Estetik'i*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1022, (ikinci baskı), İstanbul, 1970.

Tunalı, İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1515, (İkinci Baskı), İstanbul, 1971.

Tunalı, İsmail, *B. Croce Estetik'ine Giriş*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1224, İstanbul, 1973.

Tunalı, İsmail, *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar yayınevi, (Tarih yok).

Tunalı, İsmail, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1979.

Tunalı, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, 1981.

Tunalı, İsmail, *Denemeler*, İktisadi Yayınlar, LTD., İstanbul, 1979.

Tunalı, İsmail, *Estetik Beğeni*, Say Kitap pazarlama, İstanbul, 1983.

Tolstoy, Leo. *What is Art? and Essays on Art*, Oxford University Press, London, 1898/1962.

Worringer, Wilhelm, *Soyutlama ve Einfühlung*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 1027, İstanbul, 1971.

Wright, Frank Lloyd., *An American Architecture*, (Ed.) Edgar Kaufmann, Horizon Press, New York, 1955.

Wright, Frank Lloyd., *The Future of Architecture*, A Plume Book, New American Library, New York, 1970.

Wölfflin, Heinrich. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, çev. Hayrullah Örs, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 1784, İstanbul, 1973.

Zevi, Bruno., *Architecture as Space*, Horizon Press, New York, 1957.

Zevi, Bruno., *Towards an Organic Architecture*, Faber and Faber,
London, 1950.



MAKALELER

Sadece metinde alıntı yapılan eserler verilmiştir.

- Alexander, Christopher. Changes in Form, *AD*, March 1970, s. 122-125.
çev. Enis Kortan, Biçimdeki Değişiklikler, *Mimarlık*, No. 7-1970,
s. 29-33.
- *Architectural Record*, April 1957, s.16. (jüri raporu)
- Barucki, Tadeusz. Reflections on Architecture, *Project* 2,58, 1967.
s. 2-12.
- Gabo, Naum., Sculpture: Carving and Construction in Space, *Circle*,
Ed. J.L. Martin, Ben Nicholson, N.Gabo., Faber and Faber, London
1937/1971, s. 110.
- Gropius, Walter., *Bauen - Wohnen*, No: 5-1966, s. 186.
- Jeodicke, Jürgen., Sydney von Ferne, *Bauen-Wohnen*, B1529E, 1974,
s.121.
- Kahn, Louis. "Strüktür ve Biçim" (Şenyapılı, Önder. Kişilik,
Yapı, No:12, 1975, s.32.
- Kücker, Wilhelm. Herkezin Anladığı bir Mimari, Mimar ve Halkın
Tutumları Üzerine, çev. Mine Kazmaoğlu, *Yapı*, No: 41, 1981, s.27.
- Moore, Henry. Quotations, *Circle*, ed. J.L. Martin, Ben Nicholson,
N.Gabo, Faber and Faber, London 1937/1971, s. 118.
- Nervi, Pier Luigi., The Place of Structure in Architecture. çev.
Enis Kortan, Mimarlıkta Strüktürün Yeri, *Arkitekt*, No: 328, s.182.
- Ozenfant, Amédée., *Aujourd'hui*, No: 51, 1965, s.14.

- Özer, Bülent., Mimari Nedir? *Yapı*, No: 41-1981, s.37.
- Özer, Bülent, Mimaride Cephe Sorunu ve Çözümleri, *Yapı*, No: 51, s.56.
- Ponti, Gio., La Chiesa Italiana di Alvar Aalto, *Domus*, No: 447-1967, s.1.
- Seidler, Harry. *Bauen-Wohnen*, No: 5-1966, s.202.



RESİMLER LİSTESİ

Kitaplar

1-2-41-42-43 no.lu resimler: Banham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1977.

Sayfa No. sırayla: 118-118-177-177-177

8-15 no.lu resimler: Banham, Reyner, *Age of the Masters*, The Architectural Press, London, 1977, Sayfa No: 145-121.

5 no.lu resim: Blake, Peter , *Frank Lloyd Wright, Architecture and Space*, A. Pelican Book, A 607, Sayfa No: 98.

13-16-29-39 no.lu resimler: Boesiger, Girsberger, *Le Corbusier (1910-60)*, Zurich, 1960. Sayfa No: 58-153-241-242.

21 no.lu resim: Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber and Faber LTD., London (Tarih yok), Sayfa No: 18.

4 no.lu resim: Giedion, Siegfried, *Architecture You and Me*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1958, resim no: 24.

9-11 no.lu resimler: Jaffé, H.L.C., *Le Groupe 'Le Style'*, J.M. Meulenhoff Amsterdam (tarih yok) Sayfa No: 20-29.

40 no.lu resim: Jencks, Charles, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 1982, Sayfa No: 191.

3-7-12-24-25-26-27 no.lu resimler: Rowland, Kurt, *A History of the Modern Movement: Art Architecture Design*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1973, Sayfa No: 176-171-179-127-127-125-124.

6 no.lu resim: Schulz, Christian Norberg, *Existence, Space and Architecture*, Praeger Publishers, New York, 1971, Sayfa No: 105.

23-33 no.lu resimler: Schulz, Christian Norberg, *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, Praegon Publishers, London, 1975, Sayfa No: 371-416.

22 no.lu resim: Schully, Vincent, *Modern Mimarlık*, çev. Selçuk Batur, Çevre Yayınları, İstanbul, 1980, Sayfa No: 37.



DERGİLER

19 no.lu resim: *Architectural Record*, August, 1956, Sayfa No: 134.

14-28 no.lu resimler: *L' Architettura*, no: 4, 1980 , Sayfa No: yok.

10 no.lu resim: *L' Architecture d'Aujourd'hui*, no: 103, 1962,
Sayfa: 36.

17-18-20 no.lu resimler: *L' Architecture d' Aujourd'hui*, no: 79,
1958, sayfa: 57-12-92.

34-35-36-37 no.lu resimler: *Aujourd'hui*, No: 38,1962, Sayfa:
74-76-74-81.

38 no.lu resim: *Aujourd'hui*, No: 48, 1965, Sayfa: 2.

32 no.lu resim: *Bauen-Wohnen*, No: 3, 1974, Sayfa: 121-128.

44 no.lu resim: *Dialogue*, No: 3, 1981, Sayfa: 3.

39 no.lu resim: *Domus*, No: 447, 1967, Sayfa: 3.

45 no.lu resim: *Domus*, No: 609, 1980, Sayfa: 9.

31 no.lu resim: *Zodiac*, No: 14, 1965.



EK

BİLDİRGELELER
(Manifestolar)

ANTONIO SANT'ELIA ve MARIO CHIATTONE

'Fütürist Mimarlığın Bildirgesi'

1. Avusturalya, Macaristan, Almanya ve Amerika'daki bütün sözde ilerici mimarlığı,
2. Bütün Klasik, heybetli, hierarşik, gösterişli, dekorativ, anıtsal, anlamsız, zevk veren mimarlığı,
3. Eski saraylar ile anıtların mumyalanması, yeniden inşası ve reproduksiyonunu,
4. Dikey ve yatay çizgileri, kübik ve piramidal formları, statik, ağır, sıkıcı ve bizim yeni duyarlığımıza tamamıyla yabancı olanı,

Reddediyor, hakir görüyor ve ilan ediyorum ki:

1. Fütürist Mimarlığı, hesapların, cüretin ve yalınlığın mimarlığı olup, betonarme, demir, cam ve bunun gibi yeni malzemelerin ahşap, taş ve tuğla'nın yerini alacağı, maksimum esneklik ve hafifliğe imkan veren bir mimarlıktır.
2. Fakat bu mimarlığı, pratik ve faydacılığın kuru bir birleşimi haline getirmemeli, mimarlık sanat olmalıdır, bu ise sentez ve ifade demektir.
3. Eğik ve eliptik çizgiler, kendi öz tabiatlarından dolayı dinamik olup dik ve yatay çizgilerden bin defa daha büyük duygusal kuvvete sahiptirler. Dinamik bir şekilde bütünleşmiş mimarlığın onlarsız düşünülmesi mümkün değildir.

4. Mimarlığın üzerine bir eklenti olarak yapılan dekorasyon tamamıyla anlamsızdır! Fütürist mimarlığın dekoratif değerleri sadece ham, çıplak veya çarpıcı olarak boyanmış malzemelerin özgün kullanımına ve örgütlenmesine dayanır.
 5. Eskilerin, sanatsal esinlenmelerini doğa'nın öğelerinden elde etmelerine karşın biz - maddesel ve ruhsal açıdan yapay olarak - esinin bu öğelerini bizim yarattığımız yeni mekanik dünyanın büyüklüğünde bulmaktayız; ve mimarlık ta onun en hoş ifadesi, tam olarak sentezi ve en etkili sanatsal bütünleşmesi olmalıdır.
 6. Önceden tayin edilmiş formların bir kompozisyonu yoluyla bina yapma sanatı olarak mimarlık, son bulmuştur!
 7. Mimarlık, özgürlük ve büyük acüretle insanın çevresini harmonize etmek çabası olarak anlaşılmalıdır. Bu ise, 'nesne'ler dünyasını ruh'un direkt projeksiyonuna göre biçimlendirmektedir.
 8. Bu şekilde tasarlanan bir mimari üç boyutlu veya çizgisel alışkanlığın doğmasına izin vermez, çünkü Fütürist mimarlığın temel karakteristikleri demodelik ve geçicilik olacaktır.
- 'Evler, bizden daha kısa ömürlü olacaklardır. Her kuşak kendi şehrinin inşa etmelidir. 'Bu mimari çevrenin sürekli olarak yenilenmesi, daha şimdiden 'Özgürlük içinde kelimeler', 'Plastik Dinamizm', 'Ölçüsüz müzik' ve 'seslerin sanatı' ile teyid edildiği gibi 'Fütürizm'in zaferine katkıda bulunacaktır. Zafer, korkakça geçmişe tapanlara karşı bir an bile duraksamadan savaşıyor bizlerin olacaktır.

THEO VAN DOESBURG

'Bir Plastik Mimariye Doğru' (1924)

1. FORM. Mimarlığın sağlıklı gelişebilmesinin temelinde (ve genelde sanatın), bir 'önceden kararlaştırılmış tip' form anlayışının reddedilmesinde bulunur.
Geçmişteki üslup-tip'lerin klişelerini kullanmak, dolayısıyla üslupları taklit etme yerine, mimarlığın problemlerini tamamıyla yeni terimlerle ortaya koymak gerekmektedir.
2. YENİ MİMARLIK ELEMANTERDİR. Mimarlık, en anlamlı bir şekilde bina elemanlarından oluşur. Bu elemanlar, fonksiyon, kütle, düzlem, zaman, mekan, ışık, renk, malzeme v.b. olup bunlar aynı zamanda 'Plastik ifade'nin elemanlarıdır.
3. YENİ MİMARLIK EKONOMİKTİR. Mimarlık, elemanter araçlarını mümkün olduğunca araç ve gereç zayıyatı olmaksızın verimli bir şekilde örgütler.
4. YENİ MİMARLIK FONKSİYONELDİR. Mimarlık, pratik ihtiyaçların meydana getirdiği net bir planda tesis edilen hassas kararlardan oluşur.
5. YENİ MİMARLIK 'ŞEKİLSİZDİR'. (Formless). Bu ise mimarlığın önceden kararlaştırılmış estetik formülleri kabul etmediğini söylemektir. Ancak pratik yaşam isteklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan fonksiyonel mekanlardan oluşan bir biçim önemlidir. Bütün geçmiş üslupların aksine, yeni mimarlık yöntemi 'Mimari-Tip'ler, 'Özel-Tip'ler tanımaz! Fonksiyonel mekanların ayırımı, kesinlikle dikdörtgen düzlemlerle tayin edilir. Bunların kendi kişisel formları yoktur çünkü hernekadar bir düzlem diğeri

tarafından tarif edilmişse de, onların sonsuzluğa kadar uzandığı düşünülebilir.

Dikdörtgen düzlemler, noktaları eşit sayıda evrensel, açık mekan'ın noktalarına tekabül eden bir koordinatlar sistemi meydana getirirler. Bunu takiben, düzlemlerin açık (dış) mekanlarla direkt çekim ilişkileri vardır.

6. YENİ MİMARLIK ANITSALLIK KAVRAMINDAN UZAKLAŞMIŞTIR. Mimarlık büyüklük ve küçüklüğe bağımlı olmaktan uzaklaşmış olup, 'anıtsal' kelimesi geçersizdir ve yerine 'Plastik' kelimesi konulmalıdır.
7. Yeni Mimarlık 'PASİF DURUM' TANIMAZ. Mimarlık, duvardaki açıklığı fethetmiştir. Pencere açıklığının, duvar yüzeyinin kapalılığı ile olan ilişkisinde dinamik bir anlam vardır. Bu bir delik veya boşluk olsun, herşey kesinlikle zıtlık'la tayin edilmiştir.
8. PLAN. Yeni mimarlık, duvar kavramını kırmış ve böylece 'iç' ve 'dış'ın ayrışmasını tümüyle yok etmiştir. Artık duvarlar yük taşıyıcı değildir; onlar taşıyıcı noktalar haline getirilmişlerdir. Bunun sonucu, klasikten tamamıyla farklı olarak, 'iç' ve 'dış' mekanın birbirine girdiği yeni ve açık plan meydana gelmiştir.
9. YENİ MİMARLIK AÇIKTIR. Bütün, bir tek mekandan ibaret olup, bu da fonksiyonel ihtiyaçlara göre bölünmüştür. Bu bölünme iç'te bölgü düzlemleri, 'dış'ta ise 'örtü düzlemleri' aracılığıyla yapılmıştır. Birincisi, farklı fonksiyonel mekanları birbirinden ayıranlar hareketli olabilir. Bu demektir ki, bölgü düzlemlerinin (eskiden iç duvarlardı) yerini hareket edebilen panolar alabilir. Bu gelişmenin bir sonraki adımında ise, plan tamamıyla görünür olmaktan çıkar. Bir planda saptanmış olan iki-boyutlu izdüşümsel mekan kompozisyonunun yerini, konstrüksiyonun kesin hesaplanması alacaktır.

Bu hesaplar, taşıma kapasitesini en yalın fakat en sağlam mesnet noktalarına icra edeceklerdir. Bu amaç için, bizim Öklit matematiği yeterli olamayacaktır. Öklit olmıyan 4 boyutlu hesaplamalar için de bu çok basit bir şey olacaktır.

10. MEKAN VE ZAMAN. Yeni mimarlık sadece mekanla değil fakat onun karakteristiklerinden biri olan zaman'la da uğraşır. Zaman ve mekan'ın birleşmesi, yeni ve tüm plastik yönleriyle mimari bir ifade verir.

(4 boyutlu zaman mekan plastik yönleri.)

11. YENİ MİMARLIK KARŞIT KÜBİK'TİR. Bu da çeşitli fonksiyonel mekan hücrelerini bir kapalı küp içinde dordurmağa çalışmaktan kaçınmak demektir. Bunun yerine, taşan düzlemlerle, balkonlarda v.b. olduğu gibi, fonksiyonel mekan hücrelerini küp'ün çekirdeğinden dışarıya doğru merkezkaç kuvvetin etkisiyle fırlatır ve böylece yükseklik, genişlik, derinlik - zaman yaklaşımıyla açık mekanlarda tamamıyla yeni plastik ifadeler elde edilir. Böylece mimarlık (mühendislerin işi olan konstrüksiyonel bakış açısından da) aşağı yukarı uçan bir görünüş kazanır ki bu da doğanın yerçekimi yasalarına karşıt bir durum gösterir.

12. SİMETRİ VE TEKRAR. Yeni mimarlık, iki yarımın kesin simetriğini yani ayna yansıtması simetrisini olduğu gibi, monoton tekrarı da redetmiştir. Zamanda, sokak duvarında ya da standardizasyonda tekrar tanımaz. Aynı kurallar, bağımsız bir evdeki bir komplekste olduğu gibi bir kent için de geçerlidir. Yeni Mimarlık, simetri kullanmak yerine; parçalarını farklı

fonksiyonları farklı durumları, ebatları ve nispetleri olması dolayısıyla 'benzer olmıyan perçelerin dengeli bir ilişkisini' kurar. Bu farklı parçaların denkleşmesi denge yoluyla kurulur; benzerlikle değil! Buna ek olarak Yeni Mimarlık 'ön', 'arka', 'sağ', ve mümkün olduğunca 'yukarı' ve 'aşağıy' da eşit değerler haline getirmiştir.

13. 'Alın'a bakıştan doğan ve statik, sabit bir görünüm veren duruma karşıt olarak, yeni mimarlık çok yönlüğün plastik zenginliğini, zaman-mekan eylemini sunar.
14. RENK. Yeni Mimarlık, renklendirmenin, harmoninin ayrı bir imgesel ifadesi olmasını; renkli panolarla birincil ya da reprezentasyon yoluyla ikincil olmasını redetmiştir. Yeni mimarlık rengi, onun zaman ve mekan içindeki ilişkilerinde dışavurumlu bir eleman olarak kendisine organik bir biçimde mal eder. Renk olmaksızın bu ilişkiler yaşayan gerçekler olamaz; görünür olamaz. Mimarlık ilişkilerinin dengesi önce renklerde görülür. Modern ressamın problemi, rengi harmonik bir bütünlüğe doğru organize etmektir. (Bir düzlem üstünde değil, iki boyutlu değil fakat yeni bir küre içinde: Dört boyutlu zaman-mekan'da.) Gelişmenin daha ileri aşamasında bu renklerin yerine, kendi renklerini içeren sentetik malzemeler alacaklardır. (Kimyagerlerin işi) Bu da pratik ihtiyaçlardan çıkacaktır.
15. Yeni mimarlık 'Karşıt Dekoratif'dir. Renk mimarının dekoratif veya süsleme faktörü değil fakat organik ve ifadeci mimari elemanıdır.
16. MİMARLIK, 'YENİ PLASTİKLİĞİN' BİR SENTEZİDİR. Yeni Mimarlıkta bina, diğer bütün sanatların toplamının bir parçası olarak

anlaşılmalıdır. Dört boyutlu düşünmek yeteneği ön şarttır; bu da şu demektir:Plastisizmin mimarları, ki onların aralarında ressamaları da sayıyorum, mekan ve zamanın yeni ülkesini inşa etmelidirler. Yeni mimarlık imgelemeye izin vermediği gibi (serbest resim veya heykelde olduğu gibi), onun amacı bütün özlü araçlarla bir harmonik bütün yaratmaktır; zaten ilk başlangıçtanberi varolan bir harmoni! Bu şekilde her mimari eleman, pratik ihtiyaçları zedelemeksizin, maksimum plastik ifadenin hayat bulmasına yardım eder.



THEO VAN DOESBURG

De Stijl grubunun raporu

31 Mayıs 1922 (Kısımlar)

1. Burada Hollandanın De Stijl Grubu adına konuşuyorum. Bu topluluk Modern Sanat'ın sorunlarını tartışmak üzere kurulmuş olup bu da evrensel problemlere pratik çözümler bulmak demektir.
2. Bizim için önemli olan insanın amaçlarının bir birlik (Gestaltung) içinde örgütlenmesi demek olan yapıdır.
3. Bu birlik yalnızca gelişigüzel sübjektif elemanların ifadeci amaçlarla dönüştürülmesinin önlenmesi ile başarılabilir.
4. Biz, bütün sübjektif formların seçimini reddediyor ve objektif, evrensel, formativ araçları kullanmayı hazırlıyoruz.
5. Sanatın yeni teorilerinden korkmayanları ilerici sanatçılar olarak kabul ediyoruz.
6. Hollanda'nın ilerici sanatçıları, savaş yıllarında dahi evrensel düzeyde kalmışlardır.
7. Evrensel düzey, bizim eserlerimizin gelişmelerinin sonucudur. Bu da pratikten çıkan bir gelişmedir. Diğer ülkelerin ilerici sanatçılarından da, gelişmenin benzer ihtiyaçları yükselmiştir.

PIET MONDRIAN

'Plastik sanat ve Saf Plastik sanat'

(Figürativ Sanat ve Non-Figürativ sanat)

- Sanat, iki ana yönde gelişir:

1. Evrensel güzelliğin direkt yaratılışı.

(Objektiv-nesnel)

2. Kişinin (sanatçının) estetik ifadesi.

(Sübjektiv-Öznel)

- Sanatta iki karşıt eleman vardır: Evrensel-Kişisel.

- Sanatın problemi 'Sübjektivlik' ile 'Objektivlik' arasındaki dengeyi başarmaktır.

- Geometrik formlar, nötr formlar, insanda duyular uyandırmıyan formlardır.

- Plastik sanatların değişmez kuralları anlaşılmalıdır.

- Sezgi ve düşünce (akıl), beraberce 'Aydın' kişiyi oluştururlar.

- Non-figürativ sanatta içgüdü esas kısmı teşkil etmez.

- Soyut sanat nesne'lerin doğal reprezentasyonlarına karşıdır fakat doğaya karşı değildir.

- Birinci ve önemli kural: Dinamik Denge.

(Bu, statik-denge'ye karşıt bir tutumdur.)

- Dinamik Denge'de çözümleyici (Destructive)- inşai (constructive) nitelik önemlidir.

- Gerçek soyut sanatta eşyayı doğa dışı yapmak (Denaturalisation of matter) temel önem taşımaktadır. Resimde birincil renkler, doğal renklerin soyutlamasıdır.

- Dinamik Ritm bütün sanatlarda esas olduğu gibi figürativ olmıyan (Non figürative) sanatta da öyledir.

- Açıklığa (netliğe) saygı duyuyoruz.
- Herkez kabul eder ki sanat, sadece plastiklerin bir problemidir.
- Mekanın yaratıcı güçleri nötr formlar, serbest çizgiler ve saf renkler aracılığıyla elde edilir. (Evrensel görünüm)
- Saf soyut sanat, 'Objektiv gerçeği' yaratmayı amaçlar.
(Evrensel)
- Eğer bütün sanatlar 'Evrensel güzelliği' ifade amacına yönelikse neden 'Kişisel ifade' tesis etmeli?
- Eğer form içeriksiz ise, evrensel düşünceden yoksun ise o, sanatçının hatasıdır.
- Eğer sanat, 'Saf resimsel anlamlardan yükselen mutlak duygusallıkla', plastik soyut sanat ta 'Plastik araçlarla uyandırılan duygusallıktır'.
- Resim, heykel ve mimarlık beraberce 'saf konstrüktiv olarak' sadece kullanışlı veya rasyonel olarak değil fakat aynı zamanda saf ve kendi güzelliğinin bütünlüğünü yaratacaklardır.

NAUM GABO ve ANTOINE PEVSNER

'Realist Manifesto' (1920)

1. Mekanın biçimlenişindeki plastik ifadede kapalı mekansal çemberi reddediyoruz. Biz mekanın sadece onun derinliği içinde, 'İç'ten 'Dış'a doğru şekilleneceğini iddia ediyoruz, yoksa onun hacmine doğru 'Dış'tan 'İç'e doğru değil! Mutlak mekan için eşsiz, bütünlüşmüş ve sınırsız derinlikten başka ne olabilir?
2. Mekanda, üç boyutlu ve mimari yapıları inşa etmek için 'Kapalı kütle'yi bir müstesna eleman olarak kabul etmiyoruz. Buna karşıt olarak, plastik gövdelerin stereometrik bir şekilde inşa edilmelerini öngörüyoruz.
3. Üç boyutlu konstrüksiyonda dekoratif rengi bir resim elemanı olarak redediyoruz! Biz, somut malzemenin bir resim elemanı olarak kullanılmasını arzuluyoruz.
4. Dekoratif çizgiyi redediyoruz. Biz, bir sanat eserindeki her çizginin sadece ortaya koymak istenen eserin öz'üne yönelik kuvvetin tanımına hizmet etmesini istiyoruz.
5. Artık Plastik sanatta, form'un statik elemanlarıyla tatmin olmamaktayız. Biz, zamanın yeni bir eleman olarak kabul edilmesini istiyor ve iddia ediyoruz ki plastik sanatta gerçek hareket, kinetik ritmin sadece illüzoistlik bir şekilde ele alınmamasını mümkün kılacak şekilde kullanılmalıdır.

BRUNO ZEVI

Modern Mimarlığın Dili (1973)

1. Fonksiyonların belirlenmesi.

Önceden tayin edilmiş form'lara bağlı kalınmaz; içerik ve fonksiyonlar iyice anlaşılıp çözümlenir ve yeni özgün Form'lar elde edilir. Bu da, Klasik Form anlayışına karşıttır.

2. Asimetri ve geleneksel 'Uyum'a karşıtlık.

Geleneksel Klasik Form'lardaki statik 'Simetrik Denge'ye karşıt olarak Dinamik 'Asimetrik Denge' söz konusudur.

3. Perspektifliğe karşıt üç boyutluluk.

Geleneksel, Klasik Mimarlıktaki sadece statik 'alınsal perspektife' karşıt olarak, ekspresyonist veya kübist'lerin yaptıkları gibi, mimariyi dinamik üç boyutluluk kavramı içinde ele almak.

4. Dört boyutluluğun ayrıştırılması.

Klasik 'Küp'ün parçalanarak mekanın düzlemler ile ifade edilmesi.

5. Asma, Kabuk ve Zar strüktürlerin kullanılması.

Geleneksel Mimarlığın kolon-kiriş sistemlerinin ötesinde çağdaş teknolojinin imkanlarını kullanmak.

6. Mekanın geçiciliği.

Klasik Mimarinin ve otoriter rejimlerin simgesi olan 'Statik Mekan'a karşıt olarak, Einstein'dan mimarlığa aktarılmış olan kavramdır: 'Dinamik Mekan'

7. Yapı-Kent- Bölge bütünleşmesinin yeniden kuruluşu.

Bu ilke, yapının yalıtılmış bir 'obje' olmasından öteye, onun kentşel ve kırsal alanlarla bütünleşmesini önerir.

ÖZGEÇMİŞ

Prof. Enis Kortan (1932), Ankara Koleji, Atatürk ve Taksim Lisesinde orta ve İstanbul Teknik Üniversitesinde Yüksek öğrenimini yaptı.

(Mezuniyeti 1953, Yüksek Müh. Mimar)

Serbest mimarlık büro faaliyetleri sırasında bir tanesi Uluslararası düzeyde olmak üzere onbir adet mimari proje yarışmasında çeşitli ödüller kazandı ve çok sayıda mimari eser vücuda getirdi; birçok Mimari Yarışmada jüri üyeliği yaptı.

1957 yılında Amerika Birleşik Devletlerine gitti ve New York'ta çağımızın ünlü mimarlarından ve Bauhaus ile Harvard'ın öğretim üyelerinden Marcel Breuer'in ve sonra da Skidmore, Owings, Merrill'in bürolarında görev aldı.

Modern Mimarlığa önemli katkıları olan mimarlardan Louis Kahn, Frank Lloyd Wright, Mies Van Der Rohe, Walter Gropius, Eero Saarinen, Gio Ponti ve diğerleriyle tanıştı ve mesleki ilişkiler kurdu.

Yurda döndükten sonra 1964 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesine öğretim görevlisi olarak katıldı, Doçent (1973), Profesör (1978) oldu.

O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesinde Dekan Yardımcılığı, iki kez Mimarlık Bölüm Başkanlığı, Üniversite Yönetim Kurulu üyeliği görevlerinde bulundu.

Prof. Kortan, araştırmalarını çoğunlukla Türk mimarlığı üzerine yoğunlaştırmıştır. Eserleri arasında "Türkiyede Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1950-1960" (1971), "Türkiyede Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-1970" (1974), "Çağdaş Üniversite Kampusları Tasarımı" (1981), "O.D.T.Ü. Gaziantep Kampusu" (1976), "Sydney Opera Binası" (1976), "Ronchamp Tapınağı" (1977), "Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlık ve Şehirciliği" (1983) gibi kitaplarla çeşitli gazete ve

dergilerde yayınlanmış 24 adet inceleme ve eleştirisi mevcuttur.

Yabancı dillerden İngilizce ve İtalyancayı, Fransızcaı da özellikle mimarlıkla ilgili konuları izliyecek kadar bilmektedir.

