

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

BRÜTALİZM BAĞLAMINDA SANAT VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi

EMİRHAN EREN

İstanbul-2025

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

BRÜTALİZM BAĞLAMINDA SANAT VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi

EMİRHAN EREN
DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF ÇELEBİ

İstanbul-2025

GENEL BİLGİLER

| | |
|---------------------|---|
| İsim ve Soyad: | Emirhan Eren |
| Ana Sanat Dalı: | Resim Anasanat Dalı |
| Programı: | Resim |
| Tez Danışmanı: | Dr. Öğr. Üyesi Elif Çelebi |
| Tez Türü ve Tarihi: | Sanatta Yeterlik Tezi – Temmuz 2025 |
| Anahtar Kelimeler: | Brütalizm, Yeni Brütalizm, Distopya, Romantizm, Harabe, Nostalji, Avangart, Bağımsız Grup, As Found, Pop Sanatı |

ÖZET

Bu tez Brütalizmi yalnızca bir mimari üslup olarak değil, sanatla derin bağlar kuran eleştirel bir modernlik biçimi olarak inceler; çünkü Brütalizm, yapılı çevreyi biçimsel olduğu kadar kavramsal bir mesele olarak ele alır ve bu yönüyle sanatla birlikte eleştirel düşüncenin bir parçası haline gelir.

Brütalist mimarlık, ham betonun yalınlığı ve yapısal dürüstlüğü üzerinden modernist ütopyaların çöküşüne tepki verirken, aynı zamanda Aydınlanmanın ilerlemeci söylemi ve buna karşı gelişen Romantik düşünce ile estetik bir bağ kurar. Kant'ın “yüce” kavramı, Brütalist yapıların ürettiği yoğun estetik deneyimi anlamlandırmakta kullanılırken, nostalji ve harabe imgeleri üzerinden Brütalizmin geçmişle kurduğu ilişki vurgulanır.

Bu çalışma, özellikle İngiltere'deki Bağımsız Grubun “As Found” yaklaşımına yakından bakarken, Brütalizmin sanatla temas biçimlerini ve Dada ile Bauhaus gibi Avangart Sanat hareketlerinden beslenerek geliştirdiği disiplinlerarasılığı ortaya koyar. “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” ve “Bu Yarındır” sergileri, bu bağlamda mimarlık ve sanat arasındaki ayrımın ortadan kalktığı örnekler olarak değerlendirilir.

Son bölümde ise, Jane and Louise Wilson, Cyprien Gaillard, Rachel Whiteread ve Renato Nicolodi gibi çağdaş sanatçıların Brütalist yapılarla yönelik yaklaşımları incelenir. Bu bağlamda Brütalizm, günümüzde yalnızca nostaljik bir referans değil, belleğe, ideolojiye ve mekân algısına dair çağdaş sanatın tartışma alanlarında biri olarak konumlanır.



GENERAL KNOWLEDGE

| | |
|-------------------|---|
| Name and Surname: | Emirhan Eren |
| Field: | Department of Painting |
| Programme: | Painting |
| Supervisor: | Asst. Prof. Dr. Elif Çelebi |
| Degree Awarded: | Proficiency in Art – July 2025 |
| Keywords: | Brutalism, New Brutalism, Distopia, Romanticism, Ruin, Nostalgia, Avant-garde, The Independent Group, As Found, Pop Art |

ABSTRACT

This thesis examines Brutalism not only as an architectural style but as a critical form of modernity that constitutes strong connections with the field of art. Since Brutalism sees the built environment as both a formal and conceptual issue, it evolves into a critical mode of thought intertwined with art.

Thanks to its raw concrete and structural honesty approach, Brutalist architecture reacts to the collapse of modernist utopias, while forming a notion of aesthetic link to the Enlightenment’s idea of progress and the Romantic response to it. Within this study, Kant’s notion of the “sublime” shed light onto the strong aesthetic impact of Brutalist buildings, as well as images of ruins and the concept of nostalgia demonstrate its connection to the past.

The thesis addresses how Brutalism engaged with art through the “As Found” approach of the Independent Group in England, developing a form of interdisciplinarity influenced by avant-garde movements like Dada and Bauhaus. The exhibitions “Parallel of Life and Art” and “This

is Tomorrow” are studied as key examples where the boundary between art and architecture was effectively dissolved.

In the final chapter, the works of contemporary artists such as Jane and Louise Wilson, Cyprien Gaillard, Rachel Whiteread, and Renato Nicolodi are analyzed in relation to Brutalist architecture. Here, Brutalism is regarded not just as a source of nostalgia but as a significant reference point in contemporary art for contemplating memory, ideology, and the experience of space.



ÖNSÖZ

Bu çalışma, Brütalist mimarlığın moderniteyle kurduğu eleştirel ilişkiyi sanat disiplini bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Tez boyunca, Brütalizm, yalnızca biçimsel bir mimari yaklaşım olarak değil, aynı zamanda estetik, ideolojik ve toplumsal boyutlarıyla ele alınmaktadır. Sanatçı olarak Brütalizm bağlamında birkaç yıla yayılan üretimlerim, bu konuya yönelik teorik bir derinlik arayışımı beraberinde getirmiştir. Sanatsal araştırmalarım kavramsal bir derinlik kazandırma amacıyla başladığım yolculuk, bu çalışmanın düşünsel zeminini oluşturmaktadır.

Çalışma sürecinde değerli desteklerini benden esirgemeyen başta danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Elif Çelebi'ye, değerli jüri üyelerim Prof. Dr. Rüçhan Şahinoğlu'na, Dr. Öğr. Üyesi Can Aytekin'e ve son olarak bu çalışmaya dair redaksiyon konusunda yardımcı olan kıymetli arkadaşım Merve Deniz'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----------|
| ÖZET..... | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| ÖNSÖZ..... | v |
| İÇİNDEKİLER..... | vi |
| RESİM LİSTESİ..... | viii |
| 1. GİRİŞ..... | 1 |
| 2. BRÜTALİZM..... | 5 |
| 2.1 Brütalizm Tanımı..... | 5 |
| 2.2 Yeni Brütalizm ve Brütalizm Farkı..... | 6 |
| 2.3 Le Corbuiser ve Modern Mimarlık Anlayışı..... | 6 |
| 2.4 Alison & Peter Smithson ve Yeni Brütalizm..... | 8 |
| 2.5 Savaş Mimarisi ve Estetiği..... | 13 |
| 2.6 Distopya Kavramı ve Etkisi..... | 15 |
| 3. BRÜTALİST ESTETİĞİN KÖKENLERİ..... | 18 |
| 3.1 Modernlik ve Modernite Kavramları..... | 18 |
| 3.2 Romantizm Etkisi..... | 20 |
| 3.2.1 Nostalji Kavramı ve Harabeler..... | 25 |
| 3.3 Yüce Kavramı ve Çirkinliğin Estetiği..... | 33 |
| 4. AVANGART SANATIN BRÜTALİZME ETKİSİ..... | 36 |
| 4.1 Dünya Savaşları ve Modernizm Etkisi..... | 36 |
| 4.2 Rus Avangart Sanatı ve Toplumcu Gerçekçilik Etkisi..... | 40 |
| 4.3 Bauhaus Etkisi..... | 45 |
| 4.4 Dada ve Gerçeküstüçülük Etkisi..... | 51 |

| | |
|--|-----------|
| 5. BAĞIMSIZ GRUP VE SANAT ANLAYIŞI | |
| 5.1 Bağımsız Grup ve As Found Kavramı..... | 55 |
| 5.1.1 “Sanat ve Yaşamın Paralellliği” (Parallel of Life and Art) Sergisi | 59 |
| 5.1.2 “Bu Yarındır” (This is Tomorrow) Sergisi..... | 61 |
| 5.2 Bağımsız Grubun Pop Sanatına Etkisi..... | 63 |
| 6. ÇAĞDAŞ SANAT VE BRÜTALİZM..... | 66 |
| 6.1 Sanat ve Mimarlık İlişkisi..... | 66 |
| 6.1.1 Jane and Louise Wilson..... | 68 |
| 6.1.2 Cyprien Gaillard..... | 70 |
| 6.1.3 Rachel Whiterad..... | 71 |
| 6.1.4 Rob Carter..... | 72 |
| 6.1.5 Simon Terill..... | 74 |
| 6.1.6 Renato Nicolodi..... | 75 |
| 7. SONUÇ..... | 76 |
| KAYNAKÇA..... | 78 |

RESİM LİSTESİ

| | |
|---|----|
| Resim 1: Le Corbusier, “Barınma Ünitesi” 1952..... | 7 |
| Resim 2: Alison & Peter Smithson, “Geleceğin Evi”, 1956..... | 10 |
| Resim 3: Chamberlin, Powell & Bon, “Barbican Centre”,1952..... | 13 |
| Resim 4: Stephan Vanfleteren “Atlantic Wall”, 2014..... | 14 |
| Resim 5: Stanley Kubirck, “Otomatik Portakal”, 1971..... | 16 |
| Resim 6: Francisco Goya, “Aklın Uykusu Canavarlar Üretir”, 1799..... | 22 |
| Resim 7: J. M.W. Turner, “Yağmur, Buhar ve Hız (Büyük Batı Demiryolu)”, 1844..... | 23 |
| Resim 8: Caspar David Friedrich, “Meşe Ormanındaki Manastır”, 1810..... | 28 |
| Resim 9: Samuel Coleman, “Tintern Manastırının Kalıntıları”, 1822..... | 30 |
| Resim 10: Domenico Quaglio the Younger, “Saint Ouen in Rouen Manastır”, 1830..... | 31 |
| Resim 11: Kallmann, McKinnell & Knowles, “Boston City Hall”, 1969..... | 32 |
| Resim 12: Otto Freundlich, “Yoz Sanat Sergisi Broşürü” 1937..... | 39 |
| Resim 13: Kazmir Maleviç, “0,10 Sergisi” Görseli, 1916..... | 44 |
| Resim 14: Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonel Anıtı Modeli”, 1920..... | 44 |
| Resim 15: Aleksandr Gerasimov, “Stalin ve Voroshilov Kremlin’de”, 1938..... | 45 |
| Resim 16: Walter Gropius, “Bauhaus Desseau Binası”, 1925..... | 47 |
| Resim 17: Marcel Breuer, Wassily Chair, 1925..... | 49 |
| Resim 18: Kurt Schwitters, “Erotik Katedral”, 1926..... | 53 |
| Resim 19: “Bu Yarındır Sergi Kataloğu Görseli”, 1956..... | 57 |
| Resim 20: Nigel Henderson, “Sanat ve Yaşamın Paralelliği Sergi Görüntüsü”, 1953..... | 60 |
| Resim 21: “Bu Yarındır Sergisi” Grup 2 Görseli, 1956..... | 62 |

| | |
|---|----|
| Resim 22: Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, 1956..... | 63 |
| Resim 23: Jane ve Louise Wilson, “Özgür ve Anonim Bir Anıt”, 2003..... | 69 |
| Resim 24: Cyprien Gaillard, “İnançsızlık Çağında İnaç”, 2005..... | 70 |
| Resim 25: Rachel Whiteread, “Ev”, 1993..... | 71 |
| Resim 26: Rob Carter, “Taş Üstüne Taş”, 2011..... | 72 |
| Resim 27: Simon Terill, “Balfon Projesi”, 2010..... | 74 |
| Resim 28: Renato Nicolodi, “Oblivio I”, 2008..... | 75 |

1.GİRİŞ

20. yüzyıl insanlık tarihinin en yıkıcı dönemlerinden biri olarak, aynı zamanda en radikal sanatsal ve mimari anlayışlarını doğurmuştur. Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan ilerleme ideolojisi, insan aklının doğaya egemen olması ve toplumun rasyonel ilkelerle yeniden düzenlenmesi anlamına gelir. Bu bağlamda modernlik anlayışı birey merkezlidir ve doğrusal bir evrensellik düşüncesine dayanır. Sanayi Devrimiyle birlikte güçlenen bu anlayış, teknolojiyle modern hayatı dönüştürerek zamanla yıkıcı potansiyelini ortaya çıkarır. Kitlesele askeri teknolojilerin olanakları ile dünya savaşlarına sürüklenen bu endüstrileşme biçimi aynı zamanda makineleşmeye bağı emek sömürsünü ve sınıfsal ayrımları da beraberinde getirir. Bu doğrultuda modernitenin özgürlük vaadi yerini doğayı ve insanı kontrol altına almak isteyen, akli araçsallaştırarak bireyi nesneleştiren bir sisteme dönüşmektedir.

Modern dönemin en sarsıcı olaylarından kabul edilebilecek iki dünya savaşı, insanlığın akla ve ilerleme ideolojisine duyduğu güveni yitirmesine yol açarak, ironik bir şekilde Modernizme uygun bir tepkisellik biçimi yaratmıştır. Diğer bir deyişle bu yıkıcı deneyim, bireysel ve kolektif anlamda etkin bir kültürel dönüşümü tetikler. Mimari, felsefe ve özellikle sanat, Modernist ütopyaların çöküşünü görünür kılarken yine modernitenin izinde yeni bir toplumsal düzen hayal eder. Bunu bazen oldukça yıkıcı, bazen ise düzenleyici bir şekilde gerçekleştirmektedir. Tezin ana konusunu oluşturan Brütalizm, tam da bu düzenleyici ve dönüştürücü ideale sahip hareketlerin mimarlığa dair bir örneğini temsil etmektedir.

Ham beton, yapısal dürüstlük ve biçimsel sadelik ilkeleriyle öne çıkan akım 20. yüzyılın ikinci yarısında, savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinin gerekliliği üzerine ortaya çıkar. Keskin ve geometrik kütle formuyla öne çıkan üslup, estetik niteliğinin ötesinde toplumsallıkla kurduğu ilişki bakımından diğer modern mimarlık akımlarından ayrılır. Bu noktada düşünsel bir yaklaşım farkı üzerinden Brütalizm ve Yeni Brütalizm olarak ayrılmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer aldığı üzere Brütalizm, akımın malzemeyle ilişkisi üzerinden ele alınırken, Yeni Brütalizm bu dili toplumsal ve etik bağlamda derinleştirmeye yönelik ideolojik bir duruşu temsil etmektedir.

1950'li yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan Yeni Brütalizm kavramı mimar Alison & Peter Smithson, eleştirmen Reyner Banham ve sanatçı Nigel Henderson gibi farklı disiplinlerden üyelerin bir araya gelerek kurduğu Bağımsız Grup çalışmaları doğrultusunda tanımlanmıştır. Grubun niteliği alışılmışın ötesinde bir disiplinlerarasılık anlayışına dayalı modernist bir yaklaşımı temsil ederken, sanat ve mimarlık arasındaki sınırları kendinelerine özgü biçimde aşmalarına dayanmaktadır. Bu bağlamda Brütalizmin sanata kurduğu ilişki, disiplinlerarası düşüncenin en özgün örneklerinden biri olarak bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Yeni Brütalistler, modern mimarlığın soyut ve evrenselci yapısını toplumsallıktan uzak bulan, gündelik olana yakın, sıradan ve şeffaf bir anlayışa sahiptirler. Yeni Brütalistlerin yöntemi grubun disiplinlerarası yapısı içinde ürettiği deneylere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. "As Found" kavramı bu bağlamda Bağımsız Grup ile özdeşleşerek Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramıyla paralellik kurmaktadır. "Olduğu gibi" anlamına gelen kavram sıradan ve estetik olmayı görünür kılarak hem sanatın, hem de mimarlığın alanında var olur. "As Found", Modernizmin ideal mekân anlayışına karşı, var olanı olduğu gibi göstermek üzerine bir tavrı yansıtmaktadır. Bağımsız Grubun bu bağlamda sanatsal pratiği de kolaj, buluntu imge ve seri üretim nesnelere gibi popüler kültür imgelerini işler. Böylece, Avangardın en radikal örneklerinden biri olan Dadanın ironi ve rastlantısallığa dayalı anti-estetik pratiğinden ilham alır. Tarihsel bir süreklilik doğrultusunda Avangart Sanatın mirasını taşıyan Bağımsız Grup, sadece biçimsel bir yenilik arayışı değil, aynı zamanda onların sanat yoluyla dünyayı dönüştürme arzusunu devamı niteliğindedir.

Avangart Sanatın söz konusu dönüşüme katkısı, biçimsel deneyler ve radikal bir estetik anlayışının yanı sıra kolektif deneyimi ve etkileşimi önceleyen bir üretim biçimine dayanmaktadır. Bireysel sanatçı normuna dayalı klasik sanat anlayışına karşı ortak bir üretim biçimi öne çıkar. Çalışmanın dördüncü bölümünde incelendiği üzere özellikle Bauhaus, kolektif anlayışın Modernizm bağlamında en güçlü temsilcisi konumundadır. Sanat ve zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırılmayı hedefleyen akım sanatın bireysel üretimden çok gündelik yaşamla bütünleşen kolektif bir yaratım sürecinin bir parçası olması gerektiğini savunur.

Modernizmin öncü akımlarından Bauhausun toplumu dönüştürme arzusu, farklı disiplinlerden kişilerin bireysel üsluplarını dayatmak yerine deney, işlev ve kolektivizm anlayışı etrafında bir öğrenme biçimi önerir. Söz konusu modernlik biçimi, aynı zamanda Brütalizmin etrafında şekillendiği “As Found” anlayışıyla bağ kuran bir üretim etiğine dayanmaktadır. Bağımsız Grubun 1956 yılında gerçekleştirdiği “Bu Yarındır” (This is Tomorrow) sergisi, disiplinlerarası kolektif üretim geleneğinin Bauhaus üzerinden Brütalizme aktarılan modernliğin açık bir uzantısı konumundadır.

Çalışmanın beşinci bölümünde detaylı olarak incelendiği üzere, sergi kapsamında bir araya gelen farklı gruplar kendi kavramsal çerçeveleri bağlamında oluşturdukları mekân tasarımları ve görsel sanat biçimleri doğrultusunda mimarlık ve sanat arasındaki sınırları deneysel olarak kıran bir alan yaratmışlardır. Bu yaklaşım çevre sanatı, yerleştirme sanatı gibi postmodern sanat türlerine zemin hazırladığı gibi “Bu Yarındır” (This is Tomorrow) sergisi, popüler kültür imgelerinin sanat bağlamında ele alınmasıyla Pop Sanatına öncülük etmiştir. Özellikle, sergide yer alan ve Bağımsız Grubun bir üyesi olan Richard Hamilton’ın “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” adlı kolajı serginin simgesi haline gelirken, aynı zamanda Pop Sanatının estetik anlamda manifestosuna dönüşür.

Dünya savaşları yüzyılında Pop Sanatı ve Yeni Brütalizmin temelini atan Bağımsız Grup, modernliğin ilerlemeci ideolojisine karşı çoğulcu ve bağlamsal modernlik anlayışı geliştirmektedir. Bu estetiğin kökenleri, çalışma boyunca modernitenin temel kavramları doğrultusunda incelenecektir. Sanayi Devrimiyle gelişen makine estetiği, Brütalist üslupla karşılaştırılan savaş mimarisine yön vermeden önce, bu çalışma bağlamında Aydınlanma Çağından itibaren incelenir. 19. yüzyıldan itibaren Romantizm üzerinden şekillenen modernite eleştirisi aklıcılığa karşı doğayı, hayal gücünü ve geçmişi yücelten bir özlem duygusuna dayanmaktadır. Bu yönelim üzerinden yücelik kavramı, insanın dünyaya karşı duyduğu korku, hayranlık ve küçüklük duygusundan alınan estetik hazzı ifade eder. Romantik sanatçılar harabelere melankoli ve nostalji kavramları üzerinden ilgi duyarlar. Bu ilgi Brütalist yapıların anıtsal estetiğiyle romantik harabeler arasında bir tür yücelik duygusu üzerinden kurulabilecek paralelliğe işaret etmektedir.

Harabeler yalnızca Romantik dönemin sanatçıları için değil, aynı zamanda yücelik kavramıyla ilgili çağdaş sanatçılar için de bir tür estetik ilgi alanı oluşturmaktadır. Romantikler için melankoli ve nostaljiyle ilişkilendirilen harabeler, çağdaş sanat bağlamında zamanın geçiciliğine ve mekân dönüşümüne vurgu yapmaktadır. Brütalist yapılar bu bağlamda henüz yeterince eski olmasalar da anıtsallık, yalınlık ve boşluk hissi veren görünüşleriyle bir çeşit geleceğin harabeleri konumundadırlar. Harabelerle özdeşleşen yücelik kavramı, bu bağlamda çağdaş sanatçılar için Brütalist mimaride karşılık bulur.

Çalışmanın son bölümünde Brütalist anlayışı merkezine alan sanatçılar ve eserleri incelenecektir. Bu doğrultuda, Brütalizmin çağdaş sanatın konusu olarak ele alınması, mimarlığa dönük nostaljik bir ilginin ötesinde bellek, ideoloji ve yücelik kavramlarıyla doğrudan ilgili bir anlam ilişkisini işaret etmektedir. Çalışmada yer alan Renato Nicolodi ve Cyprien Gaillard gibi sanatçılar harabeleri, modernliğin yarattığı mekânların estetik izleri olarak değerlendirir ve bu yapılar yücelik deneyimi sağlayan anıtsal bir boşluk biçimi olarak çağdaş sanat pratiğine dönüşür.

2. BRÜTALİZM

2.1. Brütalizm Tanımı

Batı Avrupa’da İkinci Dünya Savaşının yarattığı fiziksel ve toplumsal yıkım sonrası ortaya çıkan Brütalizm, modern çağın en etkili ve tartışmalı mimari akımlarından biri haline gelmiştir. Modernizmin işlevsellik, yalınlık ve yapısal dürüstlük gibi ilkelerini benimseyen akım, söz konusu değerleri estetik bir tercihin ötesinde, mimarlığa dair ahlaki bir sorumluluk alanı olarak işaret eden radikal bir söyleme dönüştürür. Brütalizmin karakteristik özelliği olan “ham beton” (béton brut) kullanımı, süslemeye karşı açık bir duruşu temsil ederken, mimari yüzeylerin işlenmemiş hali, yapının hem üretim sürecine hem de strüktürel açıklığına dair doğrudan bir ifade biçimi sunar. Brütalizmin biçimsel dili, çoğu zaman ağır, köşeli, anıtsal formlarla kendini gösterir. Bu yönüyle Brütalist yapılar güzel ya da çirkin gibi bir alımlamadan çok “yücelik” kavramına yakın durur; doğrudanlık, ağırlık, açıklık gibi nitelikleriyle izleyicide estetiğin ötesinde varoluşsal bir etki uyandırmayı amaçlar. Brütalizm, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, kentler için yeniden inşa ihtiyacının yarattığı toplumsal, ekonomik ve kültürel koşullar içinde gelişen bir mimari yaklaşımdır. Uygulama alanı, mimarlığın kolektif yarara hizmet etmesi gerektiği düşüncesine bağlı olarak çoğunlukla kamu yapıları, sosyal konut projeleri ve kültürel yapı türlerinde ağırlık göstermektedir.

1950 yılında İsveçli mimar Hans Asplund’ın, meslektaşları Bengt Edman ve Lennart Holm’un bir projesini tanımlarken, “Brütalist” terimini ilk kez kullandığı söylenese de kavramın literatürde ilk defa yer buluşu İngiliz mimarlar Alison ve Peter Smithson tarafından gerçekleşmiştir.¹ Fakat onların Brütalizm anlayışı, mimarlık teorisyeni Reyner Banham’ın kavramsallaştırdığı şekliyle “Yeni-Brütalizm” olarak ayrılmaktadır.²

¹ Alexander Clement, *Brutalism Post-War British Architecture*, Wiltshire: The Crowood Press, 2012, s.7.

² Reyner Banham’ın 1955’te *Architectural Review* dergisine yazdığı “Yeni Brütalizm” makalesi akımın kuramsal zeminini oluştururken, zamanla genişletilerek “Yeni Brütalizm: Etik ya da Estetik” kitabına dönüşmüştür. Smithsonlar’ın fikirlerini sistematize eden ve mimarlık dünyasına tanıtan kişi olarak Banham, Yeni Brütalizm’in teorisyeni olarak görülmektedir.

2.2. Yeni Brütalizm ve Brütalizm Farkı

Bu noktada “Brütalizm” ve “Yeni-Brütalizm” birbirleri yerine sıklıkla kullanılan; aynı akıma dair farklı iki yaklaşımı temsil etmektedir. Köklerini Le Corbusier’in “béton brut” (Ham beton) kavramından alan Brütalizm, savaş sonrası dönemde endüstriyel malzemelerin doğrudan kullanımı, işlevsel tasarım ve süsten arındırılmış yapılarla özdeşleşirken; Yeni-Brütalizm, 1950’li yıllarda İngiltere’de Alison ve Peter Smithson tarafından ortaya atılan daha ideolojik ve etik bir mimari duruşu temsil eder. Fakat, her iki yaklaşıma göre malzemenin doğrudan ve işlenmemiş haliyle kullanımı esastır. Brütalist yapılar çoğunlukla ağır, bloklu ve heykelsi olmakla beraber taşıyıcı sistemler gizlenmeden görünür kılınır; biçimsel yalınlık ve işlevsellik esastır. Fransızca "béton brut" (ham beton) ifadesi, işlenmemiş, pürüzlü yüzeyle beton anlamına gelir; Le Corbusier bu ifadeyi ilk kez 1940’ların sonlarında, “Barınma Ünitesi” (Unité d’Habitation) gibi ikonik projeleri için kullanmıştır. Ancak, bu sadece malzemenin fiziksel haliyle değil, onun taşıdığı doğrudanlık ve yapısal açıklık idealleriyle de ilgilidir. Zamanla mimari bir tarza dönüşecek beton kullanımı, Le Corbusier için sadece güncel bir inşaat teknolojisinden fazladır, taşın yeniden inşa edilmesi gibi beton, artık hem anlamlı hem de ekonomik bir materyal olarak öne çıkmaktadır; diğer bir deyişle hem fütürist hem de primitif bir malzemedir.

2.3. Le Corbusier ve Modern Mimarlık Anlayışı

Le Corbusier’in mimari düşüncesi, özellikle 1920’lerde yayımladığı manifestolarla sistematik bir çerçeveye oturur: “Bir Mimarlığa Doğru” yapıtında geleceği, klasik oranlar yerine modern çağın simgesi olan otomobil ve uçak gibi endüstriyel ürünlerin biçimsel saflığında arar. Bu bağlamda geliştirdiği “ev bir yaşam makinesidir” ifadesi, onun işlevselci ve rasyonalist yaklaşımının göstergesidir. Mimarlıkta makine metaforunu kullanması, yalnızca biçimsel sadelikle ilgili değil, aynı zamanda mekânın üretim, kullanım ve standartlaştırma süreçlerine dair planlı bir yaklaşımı temsil etmektedir.³ Artık belirleyici olan, endüstri çağının gerekliliklerine cevap vermesi gereken rasyonel, işlevsel ve evrensel bir mimari dil oluşturma arzusudur. Mimarlık, süslemeden arındırılmış, işlevi esas alan ve tekrarlanabilir bir makine gibi

³ Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, Çeviren: Serpil Merzi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017. s.239.

çalışmalıdır. Le Corbusier’in modernist yaklaşımı, bu bağlamda mimarlığı yalnızca bir barınma biçimi değil, toplumu düzenleme aracı olarak gören bir vizyona dayanır. “Barınma Ünitesi” (Unité d’Habitation), bu bağlamda Le Corbusier’nin modernist mimarlık vizyonunun somutlaştığı en ikonik projelerden biridir. “Modülör” kavramı üzerinden, idealize edilmiş bir insan formuna göre tasarlanan yapı, banliyö kültürüne karşı gelerek, içinde yaşayanların ihtiyaç duyduğu her şeyi karşılayan bir makineye dönüşmektedir.



Resim 1 – Le Corbusier, “Barınma Ünitesi” Fotoğraf: Vincent Desjardins. 1952.

Kaynak: <https://99percentinvisible.org/article/unite-dhabitation>

Le Corbusier’in mimarlık anlayışını bütünüyle yansıtan bu proje hem biçimsel yenilikleri hem de toplumsal örgütlenmeye dair önerileriyle, 20. yüzyıl mimarlık düşüncesinin yapı taşlarından birini oluşturur.⁴ Yapı, teknik olarak getirdiği yeniliklerin ötesinde aynı zamanda sosyal bir deney biçimi olarak temsil ettiği sistemin toplumdaki karşılığını görme fırsatı anlamına gelmektedir.

⁴ “Barınma Ünitesi”, hem biçimsel hem işlevsel özellikleriyle, modern mimarlığın temel ilkelerinin bir sentezini sunarken; yapıyı taşıyan masif kolonlarıyla cephe elemanlarının ham ve brüt beton olarak inşa edilmesi, Brütlaizm anlayışının teknik anlamda öncülü olmasını sağlamaktadır.

Brütalizm ve Yeni-Brütalizm kavramları arasında, tarihsel bağlam, ideolojik yönelim ve mimari ifade biçimleri bakımından önemli farklar bulunmaktadır. Brütalizm, uygulamalı olarak Fransa’da Le Corbusier’in konut birimleriyle ortaya çıksa da gerçek karşılığını Endüstri Devrimi’nin doğduğu yer olan İngiltere’de bulmuştur: 1950’li yılların başında İngiltere’de, özellikle Alison ve Peter Smithson gibi genç mimarlar tarafından temsil edilen Yeni Brütalizm; Modernizmin soyut ve evrenselci yaklaşımlarına karşı daha bağlamsal, etik temelli ve hayata bağlı bir mimari anlayış amaçlanmaktadır. Diğer bir deyişle daha etik ve toplumsal bir tavra sahip, mimariyi sadece malzeme ve form olarak değil, aynı zamanda toplumla ilişkili bir olgu olarak gören bir tutumdan bahsedilebilir. Yeni-Brütalistlerin sanatla ilişkisi bağlamında detaylı olarak inceleneceği üzere, "As Found" (olduğu gibi) ilkesi öne çıkar; malzemelerin doğallığını ve yapıların ham gerçekliğini estetikleştirmeden sergilemeye dayanan bu anlayış biçimden çok niyetle, görünüşten çok yapı ve bağlamla ilgilenmektedir.

2.4. Alison & Peter Smithson ve Yeni Brütalizm

Alison ve Peter Smithson tarafından kaleme alınan "The New Brutalism" başlıklı makale, 1957 yılında yayımlanan "Thoughts in Progress" başlıklı tartışma dizisinin bir parçası olarak yayımlanmış ve Yeni-Brütalizm hareketinin özünü ortaya koyan önemli bir belge olarak kabul edilmiştir.⁵ Smithsonlar bu bağlamda Yeni-Brütalizm’in sadece malzeme kullanımıyla ayrılan bir modern mimarlık üslubu olmadığını vurgulayarak etik bir tavır üzerinde dururlar. Onlara göre, akademik anlayış, geçmişe ait çözümleri güncel sorunlara uygulamaktadır. Aslında olması gereken, mimarinin sürekli değişen toplumsal ve kültürel koşullara cevap vermesi gerektiğidir. Mimarlık, yalnızca estetik ve teknikle ilgili olmak yerine yerine insan odaklı ve yapı-toplum arasındaki ilişkiye odaklanmalıdır. Smithsonlar bu bağlamda Brütalizmin özünü, gerçeklik karşısında alınan objektif ve dürüst bir tutum olarak görmektedir; bunu yaparken mimarlık yoluyla "kaba bir şiirsellik" üretirler. Mimarlık tarihçisi Reyner Banham, "The New Brutalism" makalesinde, bu hareketin yalnızca bir mimari üslup değil, aynı zamanda bir manifesto ve

⁵Alison ve Peter Smithson, *The New Brutalism*, October Sayı: 136, MIT Press, 2011 Erişim: <https://www.jstor.org/stable/23014866>.

tarihsel bir kopuş olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur.⁶ Yeni-Brütalizm, bu bağlamda Modernizmin soyut işlevselliği ve uluslararası üslubu ile yetinmeyen, daha somut, açık ve yapısal bir dürüstlük talep eden bir anlayışı temsil etmektedir. Banham, hareketin mimari anlamda özünü üç temel ilkede özetler:

- Yapı görsel olarak akılda kalıcı bir “imge” üretmelidir.
- Yapı Strüktürel biçimini açıkça göstermelidir.
- Kullanılan malzemeler “olduğu gibi” değerlendirilmelidir.

Malzeme dürüstlüğü ve yapısal açıklık unsurlarıyla tariflenen bu mimarlık anlayışı, Smithsonların öncülüğünde, İngiliz modern mimarlığına dair bir kimlik haline gelmiştir: “Hunstanton Okulu” bu hareketin ilk somut örneği olarak kabul edilir. Banham, Yeni-Brütalizmi tarihçilerin belirli prensiplerini karşıladığı ölçüde tanımlanmış bir akım olmanın ötesinde, aynı Fütürizm gibi politik bir tavır ve slogana sahip bilinçli bir akım olduğundan bahsetmektedir.

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Avrupa’nın karşı karşıya kaldığı fiziksel, toplumsal ve ahlaki yıkım, kültürel ve estetik yaklaşımları da derinden sarsmıştır. Bu dönemde yükselen Yeni-Brütalizm hareketi, özellikle genç İngiliz mimarlar tarafından modern mimarlığın savaş öncesi temsil ettiği ilerlemeci değerlerin sorgulanması üzerinden şekillendirilmiştir. Alison ve Peter Smithson gibi figürler, savaşın yarattığı yıkımın ardından Modernizmi sadece biçimsel bir estetik dil olarak değil, aynı zamanda tarihsel sorumluluk taşıyan bir etik mesele olarak yeniden yorumlamışlardır. Elain Harwood’un belirttiği gibi, savaş sonrasında yükselen Brütalist yapılar, artık progresif bir geleceğin mimarisi olmaktan çok, gerçeklikle yüzleşmenin ve mimarlığın yeniden anlamlandırılmasının yollarını aramaktadır.⁷

Daily-Mail gazetesinin “İdeal Ev” temalı sergisi için 1956 yılında ürettikleri “Geleceğin Evi” adlı eser, Smithsonlar’ın Yeni-Brütalizm kapsamında şekillenen mimari düşüncelerine yönelik deneysel bir çalışmadır. Eserde yer alan mekân, bir evden çok, nükleer saldırıdan

⁶ Reyner Banham, *The New Brutalism*, The Architectural Review, Aralık 9, 1955. Erişim: <https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reyner-banham>

⁷ Elain Harwood, *Space, Hope and Brutalism: English Architecture 1945–1975*, Yale University Press, 2015, s. 23.

korunmak için üretilmiş bir barınak gibidir; çalışmanın yayınlandığı yıllar bu yüzden yalnızca savaş sonrası yıkımın değil, aynı zamanda yükselen soğuk savaş atmosferi ve mimari üzerindeki etkisi üzerine ipucu vermektedir. “Geleceğin Evi”, kavramsal bir mimarlık biçimi olarak, geleceğe dair bir öngörü oluşturur ve soğuk savaşın şekillendirdiği gerçekliğe dair bir okuma sunar; bu anlamda modern mimarlığın doğrusal ilerleme anlayışına bir eleştiri getirdiği gibi, aynı zamanda savaş sonrası toplumun geleceğe ilişkin çelişkili ruh halini de yansıtmaktadır.⁸



Resim 2 – Alison & Peter Smithson, “Geleceğin Evi”, 1956.

Kaynak: <https://www.treehugger.com/look-alison-smithsons>

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Yeni-Brütalizm, modern mimarlığın yalnızca işlevsel ve teknik bir mesele olmaktan çıkıp, toplumsal bir meseleye dönüştüğü bir kırılma noktasına işaret eder. “Geleceğin Evi” çalışması bu bağlamda yalnızca deneysel bir Fütürizm örneği değil, aynı zamanda Modernizmin yeterli olmayan formüllerine karşı gelişen bir eleştiri

⁸ “Geleceğin Evi” çalışması, Smithsonlar’ın mimarlık ve çağdaş sanat arasında kurdukları bilinçli geçişkenliğin bir göstergesidir. Bu yaklaşım, mimarlığı bir tür “görsel düşünce” biçimi olarak değerlendirmek ile ilgilidir. Banham’ın ifadesiyle, onlar için mimari ürün yalnızca bir işlev nesnesi değil, aynı zamanda çağın kültürel dinamiklerini temsil eden bir imajdır.

biçimidir. Bu duruşun temelinde, modern mimarlığın giderek evrensel normlar ve steril estetik değerlerle kimliksizleştiği düşüncesi yer almaktadır; bu bağlamda Le Corbusier gibi figürlere belirli bir saygı korunurken, ondan sonra ortaya çıkan biçimciliğe eleştirel bir mesafeyle yaklaşmıştır.

Rasyonel modern mimari, Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe isimlerinin öncülüğünde 20. yüzyılı etkisi altına alırken, teknoloji çağının gerekliliklerine yanıt veren, işlevsel ve biçimsel sadelik ilkeleri etrafında şekillenmiştir. Bilimsel doğrularına bağlı sınırları çok keskin biçimde çizen bu anlayış kısa sürede mimarlığı soyut, teknokratik ve insan merkezli olmayan bir düzlemde ele aldığı eleştirilerine maruz kalır. Mimarlık çevresinde bu eleştiri hareketini yürüten taraflar öncelikle “Team 10” ve “Yeni-Brütalistler” olmuştur. Bu iki yaklaşım, rasyonel modernitenin indirgemeci ve evrensel tavrına karşı, yerel, etik ve toplumsal boyutları önceleyen bir mimarlık anlayışı önermektedir. “Team 10” ve “Yeni-Brütalizm”, modern mimarlığa dair yalnızca biçimsel değil, düşünsel ve etik bağlamda dönüştüğü iki önemli kırılma noktasını temsil eder; her iki hareket, “CIAM”ın temsil ettiği modernlik biçimine karşı çıkarak, mimarlığın toplumsal işlevini ve hayatla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır.⁹

Rasyonel düşünce, yapıları işlevsel olarak kategorize etmesi ve dolayısıyla bireysel deneyimi de standartlaştırması özellikle savaş sonrası konut projelerinde sıkça görülmektedir. Yıkılan kentleri hızlı bir şekilde yeniden inşa etme ihtiyacı, belirli bir üretkenlik modeline geçişi hazırlarken, modernizasyon programına olanak sağlayan politikalar, İngiltere örneğinde Brütalizmin önünü açmıştır. Dönemin şartları, ekonomik ve politik baskıların eşliğinde sıra dışı bir modernite anlayışına olanak tanımıştır.¹⁰ Brütalist mimarlık bu bağlamda, modernitenin rasyonalist ilkelerini bünyesinde barındırmak ile, toplum ve mekân ilişkisini daha

⁹ CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), modern mimarlığın hem kuramsal çerçevesini hem de uygulama biçimlerini belirlemeye yönelik uluslararası bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. 1928 yılında Le Corbusier, Walter Gropius, Hannes Meyer ve Sigfried Giedion gibi mimarlık alanının önde gelen figürleri tarafından kurulan bu organizasyon, mimarlığın modern çağın koşullarına yanıt verebilmesi için bilimsel, işlevsel ve evrensel ilkeler doğrultusunda yeniden yapılandırılması gerektiğini ileri sürmüştür. CIAM'ın bu ideolojik ve pratik yaklaşımları, 1930'lu yıllarda gelişen ve daha sonra “Uluslararası Üslup” (International Style) olarak adlandırılacak mimari hareketin kurumsal ve düşünsel zeminini oluşturmuştur. İşlevsellik ve evrensel mimari dilin sembolü olan üslup, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme programında da belirleyici rol oynarken; 20. yüzyılın ortasında küresel ölçekte modern mimarlığın standartlarını belirlemiştir.

¹⁰ Simon Henley, *Redefining Brutalism*, Newcastle: RIBA Publishing, 2017, s.108.

dürüst ve radikal biçimde uygulama çabası içinde olmuştur. Toplu konut yapıları ise, bu mimarlığın en kitlesel karşılık bulduğu mekanlardır. İngiltere’de “Robin Hood Gardens” veya Fransa’daki Le Corbusier’nin “Barınma Ünitesi” gibi örneklerde mimarlık yalnızca bir barınak üretimi değil, toplumsal eşitlik ve kamusal yaşamın yeniden kurgulanması için bir araç olarak değerlendirilmiştir.

Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku ülkeleri de estetik olarak Brütalizm benzeri bir modernlik üretirken; farklı bir ideolojik çerçeve içinde, konut projeleriyle öne çıkmaktadır. 1950’lerden itibaren yaygınlaşan “Khrushchyovka” tipi konutlar, Avrupa ile benzer şekilde sosyalist devletin merkezî planlama ilkeleri doğrultusunda hızlı, ekonomik ve işlevsel çözümler üretmek amacıyla geliştirilmiştir. Batı’daki Brütalist örneklerin aksine bu yapılar, mimari deneyim ya da estetik Modernizm biçimine değil, ideolojik bir işleve vurgu yaparlar. Vladimir Paperny, Sovyet mimarlığını “*Kültürel çeşitliliğin bastırıldığı ve mekânsal yaratıcılığın disipline edildiği bir araçsal sistem*” olarak tanımlamaktadır.¹¹ Her iki coğrafyada Brütalist estetiğe yakın yapılar inşa edilmiş olsa da temsil ettikleri anlam ve işlev bakımından radikal biçimde ayrışırlar. Batı Avrupa’da Brütalizm, modernitenin etik bir sorgulaması olarak yer bulurken, Aynı biçimsel dil Sovyetler’de modernitenin ideolojik bir aracı olarak hizmet etmektedir. David Crowley, bu farkı “*Batı’da mimarlığın bir toplumsal etik, Doğu’da ise bir devlet refleksi olarak işlemesi*” olarak açıklamaktadır.¹²

Brütalizmin toplu konutlarla ilişkisi bu bağlamda yalnızca biçimsel benzerlikler düzeyinde değil, modernitenin nasıl yorumlandığı ve toplumsal düzenin nasıl kurgulanması gerektiği üzerinden ele alınmalıdır. Toplu konut projeleri, kamu binaları ve kültürel yapılar Brütalizmin en sık uygulandığı alanlar olmakla beraber, bu yapılara verilebilecek belki de en simgesel ve popüler örnek “Barbican Center” dır. İkinci Dünya Savaşı ardından Londra’nın yeniden inşa edilmesi, yalnızca fiziksel bir onarım değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal düzenin ve kamusal alanın inşası olarak görülmüştür. Barbican ise, tam olarak bu düşüncenin somutlaşmış bir örneğini temsil etmektedir.

¹¹ Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge University Press, 2002, s. 121.

¹² David Crowley, *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford: Berg, 2002, s. 17.



Resim 3 –Chamberlin, Powell & Bon, “Barbican Centre” Fotoğraf: Maciek Lulko,1952. Kaynak:
<https://www.pbctoday.co.uk/news/planning-construction-news/barbican-centre>

Chamberlin, Powell & Bon tarafından tasarlanan yapı, Brütalist kimliğiyle yaşam alanı ve kültür merkezine sahip kentsel bir ütopya olarak kurgulanmıştır. Bütünlüklü yapısıyla modern mimarinin kent ölçeğinde nasıl uygulanabileceğini gösteren bu ikonik bina, aynı zamanda halka açık oluşuyla Brütalizmin toplumsal bilincini somut hale getirmektedir.

2.5. Savaş Mimarisi ve Estetiği

Brütalist yapılar soğuk ve katı bir estetiğe sahip olsa da, bu estetik özellikler aynı zamanda onların insanlar tarafından güvenlik, sağlamlık ve aidiyet hissi gibi bazı duygularla da özdeşleştirilmelerini sağlarlar. İkinci Dünya Savaşının Avrupa’da yarattığı fiziksel ve psikolojik tahribat, sadece yeniden inşa ihtiyacını doğurmakla kalmamış, aynı zamanda mimari biçimlerin anlamlarını da dönüştürmüştür; Brütalizmin estetik dili bu yönden savaşın bıraktığı izlerle, özellikle de “Sığınak” (Bunker) mimarisiyle derin bir tarihsel ve biçimsel ilişki kurmaktadır. Bu bağlamda Brütalizm, bir çatışma estetiğidir: hem sivil toplumun idealist ütopyelerine, hem de savaşın yıkıcı gerçekliğine aynı anda yanıt vermeye çalışan çelişkili bir mimari dildir.



Resim 4 – Stephan Vanfleteren “Atlantic Wall”, 2014.

Kaynak: <https://www.demorgen.be/nieuws/stephan-vanfleteren-stelt-atlantic-wall>

Savaş döneminde inşa edilen sığınaklar, işlevsellik, dayanıklılık ve savunma gerekliliklerinden doğan bir mimari dil üretmektedir. Dışarıya kapalı masif kütleler ve savunmacı formlar, estetikten çok hayatta kalmaya yönelik bir tasarımın mimariye yansımaları temsil etmektedir.

Paul Virilio'nun “Bunker Archaeology” adlı eserinde belirttiği gibi, sığınak mimarisi yalnızca askeri bir işlev taşımaz; aynı zamanda modernliğin karanlık yüzünü, savaşın mekânsal mantığını ve teknik rasyonaliteye dayalı bir estetik anlayışı görünür kılar. Ona göre bu yapılar *“Mimari estetikten çok, askeri bir zorunluluğun ve hayatta kalma ideolojisinin şekillendirdiği biçimlerdir.”*¹³

Savaşın zorunlu olarak ürettiği sığınak mimarisi temelde savunma amaçlı, estetikten arındırılmış kapalı bir kütle mimarisidir. Bu yapı formunun Brütalizm biçimi olarak yeniden belirmesi yalnızca estetik anlamda değil, aynı zamanda savaş kaynaklı psikolojik gerilimleri ve modern devletin denetleyici mekanizmalarını somutlaştırma yolu olarak okunmaktadır. Brütalist yapılar, etkileyici oldukları kadar yönlendiren ve çoğu zaman küçülten bir deneyim

¹³ Paul Virilio, *Bunker Archaeology*, New York: Princeton Architectural Press, 1994, s.11,13.

sunar. Büyük ölçekli beton kütleler ve dışa kapalı cepheler insanlara bir çeşit düzeni işaret eder. Bu yönüyle Brütalizm, Michel Foucault'nun ifade ettiği gibi yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda bedeni yönlendiren ve toplumsal davranışları biçimlendiren bir iktidar aygıtına hizmet etmektedir.¹⁴ Bu doğrultuda, yalnızca toplumsal iyileşmeye yönelik bir yeniden inşa değil, aynı zamanda modernitenin kontrol, disiplin ve mutlaklık arzularını somutlaştıran bir estetik anlayış söz konusudur.

Tehditkâr bir estetik biçim olarak savaş mimarisinin mirasını yansıtan Brütalist yapılar özellikle 1970'lerdeki geç dönem örnekleriyle anıtsal boyutlara ulaşır ve bir çeşit mimari iktidar formu olarak belirir. Brütalizm bu anlamda estetik olarak hizaya sokan bir dil kurar ve sadece görsel olarak değil, aynı zamanda disiplini sağlayan ve otoriteyi sürekli kılan bir sisteme referans verir.

2.6. Distopya Kavramı ve Etkisi

Toplumsal eşitlik, işlevsellik ve dürüstlük idealleri Brütalizm üzerinden incelendiğinde, zamanla estetik olarak totaliter iktidar imgeleri ve distopik anlatılar ile ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda Modernizmin hem ütopyacı hem de karanlık potansiyellerini aynı anda temsil eden bir mimari biçime dönüşmektedir. Anıtsal ve sert kütleler, mimarlığın otoriteyle kurduğu ilişki bakımından insanı sarar ve üzerinde ezici bir güç alanı kurar. Sosyal adalet, eşitlik ve kamusalılık gibi ideallere dayanan bir akımın ironik biçimde otoriter düzenlerin fiziksel bir karşılığı olarak algılanması, aynı zamanda Modernizmin mekanikleşmiş ve baskıcı yüzüne dair bir farkındalığı beslemektedir. Distopya, bu farkındalığın en kuvvetli anlatı biçimidir. Brütalizm bu bağlamda yalnızca distopyanın estetik biçimi değil, aynı anda moderniteye karşı duyulan hayal kırıklığı ve güvensizliğin bir çeşit mimari dışavurumudur. Distopya kavramı, özellikle 20. yüzyılda sinema, edebiyat ve mimarlık disiplinleri aracılığıyla bireyin özgürlüğünü yitirerek denetim altına alındığı mekanik bir dünyayı betimlemek için kullanılmaya başlamıştır. Söz konusu anlatılar, mekânı yalnızca bir arka plan değil, distopik düzenin aktif bir rolü olarak ortaya koymaktadır.

¹⁴ Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 2019, s.172.



Resim 5 – Stanley Kubrick, “Otomatik Portakal” (A Clockwork Orange), 1971.

Kaynak: <https://listelist.com/distopik-filmlerdeki-mimari-yapilar/>

En bilinen örnekleriyle, edebiyatta George Orwell tarafından yazılan “1984” ve sinemada Stanley Kubrick tarafından yönetilen “Otomatik Portakal (A Clockwork Orange) yapıtlarında, mekân bireyleri baskı altına alan ve davranışlarını gözetleyen karanlık kurgular çerçevesinde tasvir edilirken Brütalizm, bu distopik evrenin en belirgin mimari temsil biçimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Sözü edilen yapıtlar, Brütalist mimarinin neden sıkça “karanlık gelecek” tasviri olarak yansıtıldığını anlamak için çarpıcıdır; bu mimari yaklaşım her ne kadar açık ve dayanıklı bir biçim ortaya koysa da yabancılaştırıcı ve ezici bir atmosfer üretmektedir. Distopya, bu bağlamda yalnızca geleceğe dair kötümser bir öngörü üretmez, aynı zamanda Modernizme dair bir eleştiri biçimini temsil eder.

Brütalizm bu doğrultuda Modernizmin hem devamı hem de onun ütopyacı söylemlerini sorgulayan ve hatta distopyaya evrilen bir mimari farkındalığın temsilcisi konumundadır. James C. Scott’un “Seeing Like a State” adlı çalışmasında belirttiği gibi, modern devletler toplumu düzenlemek adına soyut modeller ve gruplandırma araçları geliştirir ve bunlar yaşamın çok katmanlı doğasına ters düşer.¹⁵

¹⁵James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven: Yale University Press, 1998, s.2.

Distopya konsepti tam da bu çabanın sonuçlarına dikkat çeker: bireylerin anonimleşmesini, yabancılaşmayı ve toplumsal sterilizasyonu görünür kılar. Brütalist yapılar bu doğrultuda modernist planlama ve ilerlemenin otoriter tarafını mekânsal olarak gösterir. Kapalı kentsel bloklar, anıtsal kamu yapıları, bireyleri edilgen biçimde hareketlerini düzenleyen bir sistem dayatmaktadır. Fakat, Brütalizm otoriter görüntüsüne rağmen modernite ve onun güvenli rasyonelliğine karşı etik bir karşı duruş ortaya koyar; modernitenin en güçlü eleştirisini, onun araçlarını kullanarak gerçekleştirir. Owen Hatherley'in ifadesiyle, Brütalizm otoritenin mimarisine benzer ama ona hizmet etmez; çünkü otoritenin söylemini içerden çürüterek bir toplumsal eleştiri üretir.¹⁶ Estetik bağlamda bu çatışma, güzel ve çirkin arasındaki sınırların erimesiyle belirginleşir. İkinci bölümde kapsamlı olarak ele alınacağı üzere Kant'ın "yüce" tanımına bağlı olarak, Brütalist yapılar insanlarda hayranlıkla karışık bir gerilim ve tedirginlik yaratmaktadır. Bireyin karşısında küçüldüğü yapılar, Brütalist estetik bağlamında güzellik algısını karşılamayan ama etkileyici ve yüzleştirici bir alan açmaktadır.

¹⁶ Owen Hatherley, *Militan Modernizm*. Çeviren: Servet Yeşilyurt. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2013, s.84.

3. BRÜTALİST ESTETİĞİN KÖKENLERİ

3.1. Modernlik ve Modernite Kavramları

Brütalizm, bölüm boyunca sadece modernist mimarinin radikal bir yorumu olarak değil, aynı zamanda modernitenin ilerlemeci söylemi ve geçmişin romantik harabeleriyle kurulan estetik ve düşünsel bağlar üzerinden okunmaktadır. Modern terimi, günümüzde sadece “en yeni” anlamında kullanılan zamansal bir kavram olarak ele alınamayacağı gibi, ondan türeyen modernite ve Modernizm kavramları da farklı anlamlar ifade etmektedir.¹⁷ Belirli bir dönemin toplumsal yapılanmalarını temsil eden modernite, feodalizmden merkezi yönetimlere geçildiği 16. yüzyıl’da ortaya çıkmaya başlasa da bilinen anlamıyla 18. yüzyıla tarihlenmektedir. Bu yüzyıl, Simmel’in tarifıyla insanlara din, devlet, ahlak ve ekonomi gibi tarihsel bağlarından kurtulma çağrısı yapmaktadır.¹⁸ Endüstri Devrimiyle birlikte çok hızlı gelişen bilim ve teknolojinin geleneksel dünyayı dönüştürerek yarattığı kültürel ve siyasal etkiler, Fransız Devrimi ve Aydınlanmaya yol açarak modernite olarak tarif edilen toplumsal yapılanmaları oluşturmaktadır. Bireyselleşmenin tarihi olarak da tanımlanan modernite 15. yüzyılda oluşmaya başlayan sınıfsal dönüşüm sonucunda soylular ve ruhban sınıfının yerini burjuvaların alması ve Rönesanstan itibaren Endüstri Devrimi ve Fransız devrimini takip eden sürecin Aydınlanma Çağına evrilmesiyle tamamlanmıştır.

Aydınlanma kavramı, aklın rehberliğinde sonsuz bir ilerleme düşüncesini takip eden yeni bir dünya tahayyülünü temsil etmektedir. Kilise baskısına karşı aklın hâkim olduğu, seçkinci ruhban sınıfına karşı eşitlikçi bir toplum önermektedir. Antik Yunan’dan gelen bir düşünce geleneğinin uzantısı olarak Aristoteles ile ortaya çıkan “idea” kavramı, Locke üzerinden Kant’ı etkileyerek, aydınlanmanın sloganını oluşturur:

¹⁷ Modernus, yani Latince Modo’dan türeyen Modern terimi, hemen, şimdi anlamına gelirken öncelikle 5. yüzyılda Pagan ve Roma döneminin yerini alan Hristiyanlık’ı vurgulamak için kullanılmıştır. Daha sonra benzer biçimde Rönesans ile özdeşleşen kavram, bu sefer Ortaçağın karanlığından kurtulan insanlığı ifadesine dönüşmüş ve 17. yüzyılda gelenekten ayrılan Aydınlanma düşüncesiyle belirginlik kazanmıştır.

¹⁸ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012. s.83.

“Aklını kullanma cesareti göster!”¹⁹

Tanrı merkezli düşüncenin yerini akıl ve insan merkezli bir düşünce biçimi almıştır; yani özne doğar. Akıl hem kavramsal düşünce hem de özgür iradenin bir temsili olarak bilgi yoluyla var olan dünyanın kavranmasına yardımcı olur ve insanı etik sorumluluklarının farkında olan bir özneye çevirir. Aydınlanma filozoflarından John Locke bu görüş doğrultusunda dogmatik yapılara ve geleneklere karşı çıkarak insana ancak aklın rehberlik edebileceğini savunur.

Aydınlanma, insanın kendi kaderini kendi tayin etme serüveninin en önemli kilometre taşlarından birini temsil ederken, modernitenin en etkin rolü sanatçılar üzerinde olacaktır. Bu bağlamda Rönesanstan itibaren ortaya çıkan sanatçı figürü o zamana kadar Hristiyan anlayışa göre anonim bir varlıktır. Modern öncesi dönemde sanat, üreten ve izleyen için kişisel bir anlam ifade etmez yani subjektiftir. Geleneksel dönemde herkes toplum düzeninin parçasıdır; örneğin herhangi bir katedralin cephesinde yer alan bir heykelin kime ait olduğu belirsizdir. Uğur Tanyeli bu konuda modernite sonrası anlamın artık toplumsal alanda hazır bulunmadığını, sanatçı ve mimarların artık anlam üretme otoritesine sahip olmadıklarından bahsetmektedir.²⁰ Sanatçı artık öznel iradesini ortaya koyan, diğer bir deyişle ontolojik olarak tanrı kavramının yerini insanın aldığı gösteren öznel akıldır. Metafizik, modern düşünceyle yok edildikten sonra bu kavramın yerine inşa edilmesi gereken hakikat din adamları değil, sanatçılar tarafından kurulmuştur.

Modern düşüncenin estetikle ve dolayısıyla sanatla olan ilişkisi de Kant’ın özerklik fikrine dayanmaktadır. Bu düşünce zamanla modernliğin bir gereği olarak değişime uğrasa da modern sanat düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Kant, sanatı bilimden ve dinden olduğu kadar akıl ve ahlaktan da özerkleştirmektedir. Sanatın sorumluluğu artık sadece kendisine ait olmakla beraber hiçbir şeyi taklit ve tasvir etmek zorunda değildir. Mimesis estetiği artık devre dışı kaldığı gibi, Klasizm ve onun katı kurallara sahip geleneksel yapısına artık yer yoktur. Özerklik fikri başta romantikler olmak üzere modern sanatçıları etkilediği gibi Modernizm, tam da bu doğrultuda üretilen kültür ve sanatın temsil edildiği dönemi ifade etmektedir. 19. yüzyılda

¹⁹ Immanuel Kant, *An Answer to the Question” What is Enlightenment”* Hastings: Delphi Classics, 2016. s.6.

²⁰ Uğur Tanyeli, *Mimarlık Düşünmek için Verimli Arzalar*. Ankara: Fol Kitap, 2023. s.93.

modernitenin entelektüel ve bilimsel alanı bu denli etkisi altına alarak sonsuz bir keşif ve ilerleme ihtiyacı yaratması, beraberinde gelenekten ve duygulardan radikal biçimde kopuşu ve buna itiraz eden Romantizm akımını doğurmuştur.

3.2. Romantizm Etkisi

Romantizm, genelde bir edebiyat akımı olarak görülse de başta estetik alanında olmak üzere batı kültürünün dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Romantizmle kastedilenin tarihsel bir durumu ya da zamansız bir ruh hali mi olduğu tartışması günümüzde de devam ederken, bu çalışmada, geleneksel dünyanın modern dünyaya dönüşümünü temsil eden bir kavram olarak ele alınmaktadır. Aydınlanma, ilerleme fikrine dayanır; tarih tek yönlü bir gelişim içindedir ve her yeni aşama bir öncekinden üstündür. Romantizm ise bu ilerlemeci anlayışa karşı çıkar; geçmişe, özellikle Ortaçağa, ve kırsal hayata hayranlık duyar. Romantikler, tarihin kaybolan bir bütünlük ve anlam içerdiğini düşünmektedir. Dünyanın mevcut durumuyla değil, olması gereken haliyle algılanması, yani idealize edilmesi Romantizmin karakterini işaret eder. Özellikle Almanya’da öne çıkan idealizm anlayışı Kant’la başlayarak Schopenhauer ile devam eden bir düşünce biçimini temsil etmektedir. Bu yaklaşım eleştirel özneyi temsil ederken, romantiklerin bir çeşit muhafazakarlık eleştirisine maruz kalsalar da aslında modern sanat hareketine öncülük eden ilk avangardlar oldukları görüşünü güçlendirmektedir.²¹

Romantizm, 20. yüzyıl avangart akımlarından farklı olarak dağınık bir yapıya sahipken, belirli bir amaca yönelik örgütlü bir hareketten söz edilemez; dolayısıyla ortak bir siyasi bir tavır ya da manifestoları yoktur. Yeni-Brütalistlerin Modernizmin içinden mimarlıkta uluslararası tarzı eleştirdikleri gibi, romantikler de hem Klasizme hem de moderniteye karşı tavır almaktadırlar. Eleştirel özne olarak modernitenin kendisini sorguluyor olmak, tam olarak modern aklı gösterir; bu bağlamda kendi ideallerine ihanet eden romantikler modernite tehlikesine karşı tek çözüm yolu olarak sanatı görmüşler ve anlamı estetik üzerinden aramışlardır. Romantikler aynı zamanda Fransız Devrimi’nin etkisiyle, edebiyat ve sanatı

²¹ Muhafazakârlık, Romantizmle ilgili iki yönlü durumlardan biridir. Toplumsal düzeni göz ardı etmeyerek ilerlemeciliğe karşı tavır almaları ve geçmişe yönelik ilgileriyle bu savı desteklerken, bireysel hakları savunuyor olmaları ve moderniteyi pek çok açıdan özümserken, çelişkilerini eleştiriyor olmaları aslında bu eleştirinin yeterli olmadığını göstermektedir.

devrimin bir yolu olarak görürken, estetik ve sanatın özerkliği teorisini benimsemişlerdir. Kant'ın estetik deneyimin özgür olması gerektiği üzerine düşüncelerinden etkilenmiş; klasik estetiğin kurallı yapısı yerine daha geçişli ve özgür bir yapıyı savunmuşlardır. Hayal gücü bu bağlamda Romantizm için duyuların dünyasından daha gerçek olan bir dünyayı açmakta, akılcılık ise hayal gücünü kısıtlamakta ve sanatın özgürlüğüne engel olmaktadır.

*“Romantizm, dünyayı dönüştürmeye çalışmaz, yepyeni bir dünya kurar. Ve bu dünyanın, gerçek dünyayla bir ilişkisinin olması Romantizm için bir zorunluluk değildir.”*²²

Besim F. Dellaloğlu, “Romantik Muamma” kitabında, hayal gücünü sanatçının özne olarak kendini aştığı yer olarak tarif eder; romantik sanatçının yapıtı duygusal olarak gerçekken, teknik olarak gerçek dışıdır. Ona göre romantik estetiğin bu durumu kabul edişi ise modern ve hatta post modern estetiğe yaklaştığı noktadır.²³ August Schlegel, akıl ve hayal gücü ayrımını gece ve gündüze benzetir: akıl, aydınlık ve gündüzle, hayal gücü ise karanlık ve geceyle temsil edilmektedir.²⁴

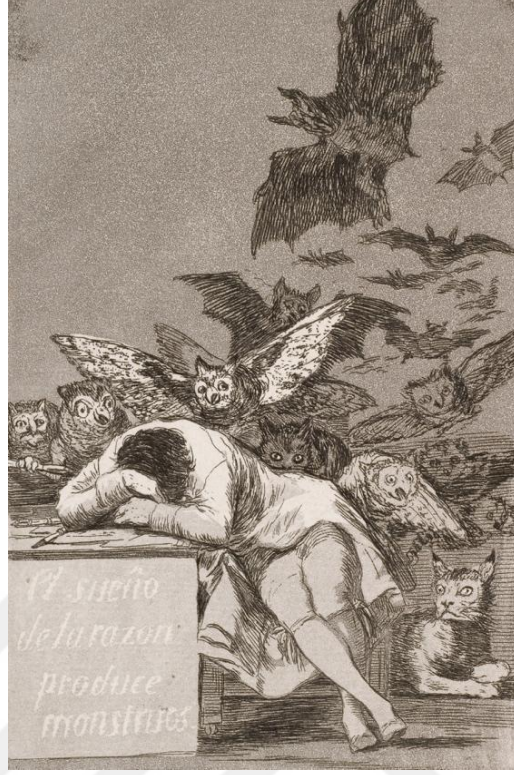
Gece aynı zamanda gizemi, akıldışı ve bilinmez olanı simgeler. Aydınlanma, bilinmeyi gün ışığına çıkarmanın peşindeyken Romantizm, belirsiz olanı idealleştirerek karanlığa yönelmiş; insan zihni ve ruhu hakkında birçok gerçeğin bilinmeyende gizli olduğunu savunmuştur. Akıl ve duygu arasında aydınlanmayı sorgularken aynı zamanda eleştirel akla sahip çıkan bu anlayış, modernliğe özgü bir çatışmanın örneğidir. Marshall Berman, modernliğin içsel ikiliklerini açıklarken, 19. yüzyılda modern hayata geçişin bir anda olmadığı gibi, hayatın hem modern hem de modern öncesi dünyaları aynı anda gösteren bir dönem olarak vurgulamaktadır.²⁵

²² Besim F. Dellaloğlu, *Romantik Muamma, Modernliğin Kökenleri*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2021. s.96.

²³ A.g.e. s.44.

²⁴ Ali Artun, *Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2021. s.20.

²⁵ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013. s.29.



Resim 6- Francisco Goya, “Akıl Uykusu Canavarlar Üretir”, Gravür Baskı, 1799.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sleep_of_Reason_Produces_Monsters

İspanyol ressam Francisco Goya'nın Los Caprichos adlı 80 parçalık gravür serisinde yer alan “Akıl Uykusu Canavarlar Üretir” eseri, modernliğe özgü bu ikiliği gösteren bir yapıt olarak karşımıza çıkar. Eserin adından da anlaşılacağı gibi akıl uykuya daldığında, gecenin karanlığından gelen yaratıklar öznenin etrafını sarar. İspanyol halk geleneğine ait yaratıklar tarafından kuşatılmış figür, akıl olmadan kötülük ve yozlaşmanın hüküm süreceğini betimlemektedir.

Masanın üzerinde yer alan “Akıl olmadan kötülük ve yozlaşma hüküm sürer” yazısı Goya'nın Aydınlanma değerlerine bağlılığını bir ifadesi olarak belirmesinin yanı sıra, hayal gücünün rasyonalite adına asla tamamen terk edilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Eserin, bir çeşit kişisel manifesto olduğu görüşü göz önüne alındığında, Goya'nın Aydınlanma Çağı ile Romantizm arasında bir tür geçiş figürü olduğu savı güçlenmektedir. Goya'nın bu seriyi tamamlarken içinde bulunduğu koşullar, Romantizm düşüncesine bağlı olarak aydınlanma

hareketinin vaatlerini yerine getiremediğini tasdikler niteliktedir; savaş, kıtlık ve hastalıklarla yüzleşen sanatçının duyduğu hayal kırıklığı sanatına yansımaktadır. Gustavo Adolfo Bécquer'in sanatta ilhamın rolü üzerine yazarken, ölüm ve melankoli gibi daha karanlık temalara döndüğü gibi, Goya'nın resimleri de bu seri ile karanlık hale gelir.

Romantizmin modern hayata geçiş rolüne örnek olarak verilebilecek bir diğer önemli sanatçı J. M.W. Turner, geleneksel temsil biçimlerini parçalayarak izlenimcilere ilham kaynağı olmuştur. İlk dönemlerinde daha çok mimari üzerine çalışırken, zamanla doğaya yöneldiği duygu ve hayal gücünü yansıtan resimleri öne çıkmaktadır. Turner, özellikle fırtına, yangın ve volkanik patlamalar gibi dramatik doğa olaylarını resmederek Romantizmdeki "yüce" kavramını sanatsal biçimle ifade etmiştir.



Resim 7- J. M.W. Turner, "Yağmur, Buhar ve Hız (Büyük Batı Demiryolu)", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1844.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Rain,_Steam_and_Speed_-_The_Great_Western_Railway

Turner'ın resimlerini farklı kılan, doğayı huzurlu bir tema olmaktan çok uzak, acımasız ve yıkıcı bir şekilde işlemesidir; böylece doğa anlam değiştirerek, özneyi dönüştüren bir güç olarak belirmektedir. Özne ve nesne ayrımını oldukça modernist bir yerden gerçekleştiren sanatçı, bu çalışmada işlendiği üzere moderniteye ait belirli göstergeleri daha belirgin bir şekilde gösterdiği eserlere sahiptir.

“Yağmur, Buhar ve Hız (Büyük Batı Demiryolu)” eserinde, Turner ile özdeşleşmiş bir atmosferin ortasında beliren buharlı tren, endüstrileşmenin simgesi olarak modern teknolojinin hızla gelen gerçekliğini temsil etmektedir. Makineyle doğayı içe içe gördüğümüz eser, Romantizmle endüstrileşme arasındaki ilişkiyi çok belirgin bir biçimde yansıtırken, aynı zamanda Romantizmin geleneksel dünyadan modern dünyaya geçerken bir denge işlevi olarak rol aldığıın ipuçlarını vermektedir. Aydınlanmayı benimserken aynı zamanda onun katı yapısını eleştiren romantikler, sanayi devrimiyle dünyanın dönüştüğü yeri erkenden fark etmişlerdir; endüstrileşen toplumla ortaya çıkan kentler, insanın kendi doğasına yabancılaşmasını sağlamış ve sosyal haklarının gerilediği bir kapitalist üretim-tüketim dünyasını ortaya çıkarmıştır. Anthony Giddens “Modernliğin Sonuçları” yapıtında Alman sosyolog Max Weber için, modern dünyada maddi ilerlemenin bireysel yaratıcılığı ve özerkliği yok eden bir sisteme ortam hazırladığından bahsederken, onun bile modernliğin karanlık yüzünün aslında ne denli büyük olduğunu tam olarak ön göremediğini belirtmektedir.²⁶

Sanayi Devrimi ile sadece bir sömürü sistemi yaratılmamış aynı zamanda gelişen bilim ve teknoloji sayesinde insanın hızla genişleyen bilgisi, dünyanın eskiden gizemli sayılabilecek yasalarını açıklamaya başlamıştır. Aydınlanmayla beraber mistik alan yerini aklın iktidarına bırakmış, her şeyin evrensel kurallar çerçevesinde değerlendirip, akıl ve bilim doğrultusunda açıklandığı bir dünya ortaya çıkmıştır. Romantizm ise, tam bu dönemde beklenmedik bir şekilde hem doğaya hem de duygusallığı tetiklemiş, böylece zamandan ve mekândan uzak olana ilgi ve özlem doğmuştur.²⁷

²⁶ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çeviren: Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021. s.15.

²⁷ Isaiah Berlin, *Roots of Romanticism*, New Jersey: Princeton University Press, 2013. s.11.

3.2.1. Nostalji Kavramı ve Harabeler

Modern deneyim, coğrafya, ideoloji veya din gibi kavramların ötesine geçerek insanlar arasındaki sınırları kaldırdığı gibi aynı zamanda onları belirsizliğe ve parçalanmaya sürüklemekte; Berman'ın ifade ettiği gibi, modern öncesi bir “Yitik Cennet” e duyulan nostaljik bir özlem duygusunu devreye sokmaktadır.²⁸ Nostalji, artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemi temsil eder ve modern bir kavrayış biçimi olarak, Romantizmle iç içedir.²⁹ Romantizmin geleneksel ve modern dünya arasında kurduğu denge gibi nostalji de düzensiz bir şimdiye karşı geçmişin güvenilir dünyasını önermektedir. Doğaya, duyguya ve geçmişe değer veren Romantizm gerçeklikten kaçış yolu olarak gördüğü özlem duygusuna sığınırken, aynı zamanda her şeyin hızla dönüştüğü dünyada ortaya çıkan bir tür yitirme duygusu ve onun yarattığı modernlik sancısını taşımaktadır.

“Günümüze duyulan nefret bir tür manevi gurbet özlemi yaratır; modernistin aidiyet duygusu ise, ancak hayalet bir varlık olarak yaşayabildiği uzak bir geçmişe yöneliktir.”³⁰

Geçmişten radikal biçimde ayrılan modernlik düşüncesi belirli bir zamana duyulan nostaljiyi beslerken, o zamanların artık geri getirilemeyeceğini temin eder niteliktedir. Modernlik, doğrusal bir ilerleme fikrini benimser; geçmiş, geride bırakılması gereken bir aşamadır. Modernleşen dünyada artık bir birlikten söz edilemez. Weber'e göre hayatın hızla rasyonelleşmesi, onun büyüsunü ve gizemini yitirmesine yol açmıştır. Modern çağ ile insanlar doğa olayları veya insan davranışlarını açıklarken artık mitler, dini referanslar ya da doğüstü güçler yerine bilimsel ve rasyonel düşünceye güvenmeye başlamışlardır. Büyünün bozulması, bu bağlamda kutsallığın ve geleneksel anlam dünyalarının çözülmeye başlaması anlamına

²⁸ Berman, s.27.

²⁹ Nostalji: Yunanca Nostos (eve dönüş) ve Aglia (özlem) kelimelerinin bir araya gelişinden türeyen bir kavramdır. İlk olarak 17. Yüzyılda Johannes Hofer tarafından dile getirilen terim, İsviçre’li askerlerin yurt özlemi içinde gösterdikleri depresyon benzeri hallerini tanımlamak için kullanılmıştır. Başlarda tıbbi olarak tedavi edilebilir bir hastalık olarak görülen nostalji, zamanla duygu durumu olarak modern bir mefhumla dönüşmüştür.

³⁰ Robert Hemmings. *Modern Nostalgia Seigried Sassoon, Trauma and the Second World War*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. s.9.

gelmektedir. Söz konusu anlam kaybı, varoluşsal bir boşluk duygusuna yol açtığı gibi, insanlar artık kutsal bir düzenin parçası olarak hissetmezler. Kontrol edilebilir bir rasyonel dünyada gizeme, büyüye veya mistik olana yer yoktur; modern öncesi geleneksel dünya ise Weber'in tabiriyle insan aklıyla sınırlanmamış, büyülü bir bahçeyi temsil etmektedir. Her şeyin hesaplanabilir ve öngörülebilir olduğu rasyonel düzen, bu büyüyü ortadan kaldırdığı gibi hayal kırıklığı ile sonuçlanarak nostaljiye yol açmaktadır. Modern dünyanın mekanik ve anlamdan yoksun yapısı karşısında birey geçmişin daha büyülü, duygusal ve anlam dolu zamanlarını özlemektedir. Nostalji, geçmişini olduğu gibi hatırlamaz; onu idealize ederek mitolojiye dönüştürür. Bu, Weber'in "büyüsü bozulmuş" dediği dünyaya karşı bireyin yeniden büyüleme (re-enchantment) çabasıdır.³¹

Svetlana Boym'un "Nostaljinin Geleceği" yapıtında değindiği gibi nostalji, modern zaman anlayışına ve tarihin ilerleyici doğasına karşı bir direniş alanıdır. Nostaljik birey, geçmişini bireysel ya da toplumsal bir efsaneye dönüştürme yoluyla zamanı bir mekân gibi yeniden ziyaret etmek ister ve bu geçmiş yalnızca hatırlanmakla kalmaz, adeta yeniden inşa eder ve mitolojiyle besleyerek bugünün gerçekliğine alternatif bir alan sunar.³² Diğer bir deyişle nostaljik birey, anlam boşluğunu geçmişin sıcaklığıyla doldurur ve kaybettiği kutsallığı idealize ettiği anlarda arar. Nostalji, geçmişini anlamlı bir bütün haline getirmek için karmaşık tarihsel olayları sadeleştirmek ister ve olaylar katmanlı yapıları ve çelişkileri göz ardı edilerek, gerçekte olduğundan daha olumlu hatırlanma eğilimindedir.

İdealize edilen nostaljik anlatılar, gerçekte olduğundan daha düzenli ve anlamlı bir dönem olarak kurgulanarak bireyin hafızasında karmaşadan arınmış, tek boyutlu bir altın çağ algısı yaratmaktadır. Artık birey o eski dünyanın kalıntılarını dahi özlemeye başlar; Romantizm için bu kaybolmuş altın çağın sembollerinden biri harabeler olmuştur. Romantik dönem sanatçıları,

³¹ Yeniden büyülenme (re-enchantment), bilimsel ilerlemeyi tamamen reddetmez, insan deneyiminin (etik, estetik ve ilişkisel) salt hesaplamaya veya faydaya indirgenemez olduğunu vurgulayarak onu zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. Büyünün bozulması (disenchantment) ile birbirlerini tamamlayan kavramlar olarak, dünyayı yeniden büyülü ve anlamlı bir yere dönüştürme amacına hizmet etmektedirler. Bu dönüşüm Georg Ritzer'in "Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek" yapıtında belirttiği üzere, ancak 20. yüzyılda postmoderniteyle mümkün olur hale gelmiştir. Bu dönemde bireyler artık tek bir hakikat değil, birden çok hakikat ve anlam arayışının geçerli olduğunu kabul etmektedirler. Moderniteyle kaybedilen unsurlar, parçalı, bireysel ve eklektik biçimlerde geri çağrılır.

³² Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2009. s.16.

harabeleri yalnızca mimari yıkıntılar olarak değil, zamanla kurulan şiirsel bir ilişkinin somut yansımaları olarak görmüşlerdir. Onlar için bu yıkıntılar, geçmişin ihtişamına, doğanın gücüne ve insan ömrünün geçiciliğine dair katmanlı bir anlam dünyası barındırmaktadır. Harabeler aynı zamanda doğa ile kültür arasındaki sınıırı silindiği bir alandır. Artık ne tamamen doğal ne de yapaydırlar; bir geçiş hâlini ve aradalığı temsil ederler. İnsan eliyle inşa edilmiş yapıların doğa tarafından yavaş yavaş kuşatılıp çürütölmesi izleyicide hem bir kayıp, hem de doğayla yeniden birleşme hissi uyandırır. Diğer bir ifadeyle bu birleşme, doğanın yaratıcı ve yok edici yönünü aynı anda gösterir. Böylece izleyicide hüznle karşıık bir huzur duygusu yaratmaktadır. Doğanın harabelere etkisi, insanın doğayla bağlarını ve tarih boyunca süregelen yaşam döngüsünü hatırlatır. Bu yüzden harabelerden duyulan haz hem nostaljiktir, hem de doğanın yüceliğine duyulan hayranlıkla ilgilidir.

*“Zamanla harap olmuş eski bir kilisenin kalıntıları üstünde otururken,
Geçmişin gölgeleriyle dolu bir sessizlik içinde,
Rüzgârın taşlar arasında dolaşan sesi,
Geçiciliğin fısıltısı gibiydi bana.”³³
William Wordsworth*

“Tintern Manastırı'nın Birkaç Mil Yukarısında Yazılan Satırlar” (Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey), İngiliz romantik şiiri öznenin doğa ve zamanla ilişkisi üzerine bir başyapıt olarak kabul edilir. Tintern Manastırı şiirde açık bir şekilde betimlenmese de şiirin geçtiği yer olan bu harabe bir arka plan olarak yer alır. William Wordsworth bu harabe karşısında hissettiklerini, geçmiş ve şimdi arasında kurduğu duygusal bağla birlikte dile getirir. Şiirde insanın doğayla olan derin ve mistik ilişkisi melankolik bir duyarlılıkla geçmişin izleri üzerinden deneyimlenirken, Wordsworth melankoliyi çağdaşlarına göre daha içsel ve dingin bir şekilde yorumlamaktadır. Romantizmde harabeler, çoğunlukla melankolik bir hayranlıkla ele

³³ Romantik dönemin öncü figürlerinden biri olarak William Wordsworth'in eserleri doğaya derin bir hayranlık beslerken, sakinlik içinde gelişen yoğun bir özlem duygusu ve ruhsal bir arayışla tarif edilebilir. Şairin eserlerinde öne çıkan melankolik teması, geçmişte yaşanan güçlü duyguların huzur içinde hatırlanma ve anlamlandırılma biçimi olarak ele alınmaktadır. Hüzün duygusu, doğa ve hatıralar yoluyla anlamlı bir iç dünya ortaya koymaktadır.

alınırken, duygunun ve sezginin akla üstün tutulduğu estetiğin merkezinde yer almaktadır. Romantiklerin harabelere duyduğu ilgide melankolinin özel bir yeri vardır: Harabeler, bir yandan kaybı ve yok oluşu çağrıştırırken, öte yandan bu hüzünlü temsillerde bir tür şiirsellik ve dinginlik üzerinden romantik bir haz yaratmaktadır. Bu haz aynı zamanda insanın her şeyiyle kontrol altında sandığı yapılarına bir nevi doğanın nasıl üstün geldiğini görmesi ve bunun bir çeşit adalet duygusunu beslemesine dayanmaktadır. Georg Simmel'in "Harabe Kapı ve Köprü Kulp" yapıtında bu konuyla ilgili, doğa ile tin arasındaki dengenin doğa tarafından bozulduğunu belirtir; harabeler insan türünün doğa üzerinde kurmaya çalıştığı hakimiyetin yetersizliğini göstermektedir.³⁴



Resim 8- Caspar David Friedrich, "Meşe Ormanındaki Manastır", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1810.

Kaynak: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Caspar_David_Friedrich_Abtei_im_Eichwald

³⁴ Georg Simmel, *Harabe Kapı ve Köprü Kulp*, Çeviren: Alp Tümertekin, Nihat Ülner, İstanbul: Janus Yayıncılık, 2020. s.13.

Caspar David Friedrich'in başyapıtlarından biri olan "Meşe Ormanındaki Manastır" (Abbey in the Oakwood), romantik dönemde harabelere duyulan hayranlığın en güçlü örneklerinden birini temsil etmektedir. Resimde sisli bir atmosfer içindeki meşe ağaçlarıyla çevrili Gotik manastır betimlenmiştir. Manastır sadece bir yıkıntı değil, aynı zamanda varoluşsal bir alan olarak zamanın estetik bir izi ve insanın geçiciliğiyle yüzleştiği bir sahne olarak sunulmaktadır. Romantiklerle özdeşleşen insan yapısının doğaya karşı yenik düşme teması açık bir şekilde gözlemlenirken, doğa insana ait mimari bir yapıyı yutan ve dönüştüren bir güç olarak belirmektedir.

Resim ve mimarlık ilişkisi bağlamında işlevselliği kaybolmuş kutsal bir yapı, yıkıntıya dönüşerek resim yoluyla metafizik bir deneyim mekânı haline gelmektedir. Gotik mimari bu eserde yapı işlevinden çıkarak nostaljik ve varoluşsal bir nesneye dönüşmektedir. Harabeler, mimari kalıntılar olmalarının ötesinde, geçmişle kurulan duygusal, estetik ve felsefenin sembollerine dönüşmüşlerdir. Gotik mimari bu bağlamda sıklıkla idealize edilen, geçmişe ait bir ihtişam ve nostalji etkisini temsil etmektedir.

Friedrich'in manastırı için "Eldena Harabeleri"nden esinlendiği söylene de büyük ölçüde sanatçının zihninde kurguladığı sembolik bir mimarlığı yansıtmaktadır. Diğer taraftan "Tintern Manastırı" Wordsworth'un başyapıtı üzerinden ele aldığımızda, Romantik dönemin en etkileyici ve en çok işlenen yapılarından biri olarak karşımıza çıkar. 12. Yüzyıldan kalma Gotik yapı, Samuel Coleman'a ait "Tintern Manastırının Kalıntıları" eserinde olduğu gibi Romantizmin, geçmiş, doğa, kayıp ve melankoli gibi ana temalarını açık bir şekilde sembolize etmektedir.³⁵

³⁵ Tintern Abbey, 18. yüzyıldan itibaren İngiliz Romantizminin kültürel simgelerinden birini temsil eder ve Romantik dönemin "harabe estetiği" düşüncesinin merkezinde yer almaktadır. Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları nedeniyle Avrupa'ya seyahat edemeyen İngiliz gezginler için Tintern, yerel bir keşif ve duygusal derinlik bir alanı sunar. Günümüzdeyse, İngiltere'nin önemli tarihî ve mimari miraslarından biri olarak anıtsal bir yapıya dönüşmüştür.



Resim 9- Samuel Coleman, “Tintern Manastırının Kalıntıları”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1822

Kaynak: https://arthive.com/artists/6030~Samuel_Coleman/works/228212~The_Tintern_Abbey

Colman'ın eseri, Tintern Manastırının mimari bir yapı olmanın ötesinde zamanın ve doğanın etkisiyle dönüşen bir anıt olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda tablo, Romantik dönemin harabelere duyduğu hayranlığın ve bu yapıların insan ruhundaki etkisinin görsel bir ifadesidir. Tintern Manastırının mimari değeri yalnızca tarihsel değil, aynı zamanda estetik ve kültürel açıdan da çok yönlü bir öneme sahiptir. Her ne kadar bugün harabe hâlinde olsa da yapı Orta Çağ İngiliz Gotik mimarisinin seçkin örneklerinden biri olarak kabul edilir ve hem dönemin mimari anlayışını hem de romantik dönem sonrasında harabe estetiğinin doğuşunu anlamak için eşsiz bir örnek oluşturmaktadır.



Resim 10- Domenico Quaglio the Younger, “Saint Ouen in Rouen Manastırı”, Gravür Baskı, 1830. Kaynak: <https://www.invaluable.com/auction-lot/quaglio-domenico>

Romantik sanatçılar, Gotik yapıları sadece bir mimari üslup olarak değil, geçmişin ruhunu taşıyan yapılar olarak yeniden keşfetmişlerdir. Aydınlanmanın akılcı ve klasikçi anlayışına tepki olarak Orta Çağ’a bir tür estetik ve nostaljik sığınak olarak yönelen Gotik mimari, bu anlamda gizem dolu bir hafıza mekânı haline gelir. Yüksek kemerler, büyük vitray camlar ve katmanlı taş işçiliği dramatik ve gizemli bir atmosfer yaratır. Bu özellikler Romantik dönemin duygusallık, doğa sevgisi ve zamansal özlem temalarıyla güçlü bir şekilde örtüşür.³⁶ Gotik mimaride payandalar, sivri kemerler ve tonozlar yapının taşıyıcı unsurları olarak açık şekilde görünür; strüktür gizlenmez, aksine öne çıkartılır. Yapısal dürüstlük açısından Brütalizmle eşleşen mimari unsurlar, sadece biçim değil aynı zamanda belirli anlamsal ilişkilerin varlığını da işaret etmektedir.

³⁶ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, New York: Barnes & Noble World Library, 2018. s.42.



Resim 11- Kallmann, McKinnell & Knowles, “Boston City Hall”, Fotoğraf: Mark Pasnik, 1969.

Kaynak: <https://www.wallpaper.com/architecture/brutalist-boston-city-hall-50th-anniversary-usa>

Her iki üslubun da açık mimarlık, duygusal etki ve zamanla kurdukları estetik ilişki üzerinden ortak niteliklere sahip olduğu görülmektedir. Söz konusu paralelliklere rağmen bu iki üslup, geleneksel ve modern dünya ayrımında zamansal bir farklılığa sahiptir; Gotik mimari geleneksel dünyanın anlam arayışını Tanrı merkezli bir düzende var ederken, Brütalizmde modernist, seküler ve işlevsel bir anlayış hakimdir. Romantizm için Gotik yapıların harabeye dönüştüklerinde estetik birer nesneye evrilmeleri gibi, brütalist yapılar da en başından itibaren zamanın etkisini kabul eder ve tıpkı “Tintern Manastırı” gibi modern bir harabeye dönerek belirli bir estetik deneyim üretir. Bu deneyim yalnızca mekansal değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir “yücelik” (sublime) hissi barındırır. Gotik mimari için bu yücelik, yükseklik, ışık detaylarıyla ve ilahi simgelerle kurduğu ruhsal ilişkiden doğarken, Brütalizmde yapının küteselliği ve hamlığıyla üretilir. Her iki mimari üslup anıtsallığı yalnızca ölçekte değil, izleyicide yarattıkları düşünsel ve duygusal etkiyle sağlamaktadır.

3.2. Yüce Kavramı ve Çirkinliğin Estetiği

Yücelik kavramı her iki mimaride mekansal bir duyumsama olarak ortaya çıkar ve izleyiciyle varoluşsal bir ilişki kurar. Estetik düşünce tarihinde “yüce” (sublime) kavramı, güzellikten farklı bir deneyim alanı sunar; bu alan, izleyicinin duyularını aşan, rahatsız edici ama aynı zamanda dönüştürücü bir güce sahiptir. Bu bağlamda yücelik, Brütalist estetiği çözümlenmek anlamında Immanuel Kant ve Edmund Burke aracılığıyla değerlendirilebilir.³⁷

İngiliz estetik kuramcı Edmund Burke, güzellik ve yücelik kavramlarını birbirinden ayırır ve özellikle yüceliğe dair ayrıntılı bir estetik teori sunar. Ona göre en temel yüce deneyim ölüm korkusudur. Ancak, bu korku doğrudan bir tehdit oluşturmadığı sürece estetik bir haz verir: görkem (dağlar, okyanuslar, uzay gibi), kasvet ve yoğunluk gibi özellikler bu doğrultuda yücelik barındırır. Diğer bir deyişle insanı sarsan ve küçük hissettiren yüce kavramı korku ve hayranlık gibi güçlü duygularla ilişkilidir. Gamze Keskin bu bağlamda yüce ve dehşetin dilsel benzerliğine işaret eder, belirsizlikle artan korku yüceyi beslemektedir.³⁸ Yücelik duygusu, dehşet, korku ve ölümlerle ne kadar ilgiliyse; güzel duygusu da haz, zevk ve aşkla ilgilidir. Kant’ın nesnelere yüce ve güzel duygusunu açıklarken, Burke etkisi gözlemlenebilir; korku veya melankoli, ıssız çöller ile piramitlerse, soylu bir yücelikle örneklenir.³⁹

Mimariyse bu yücelik klasik güzellik anlayışından farklı olarak insanı sarsan, küçülten ve yutan yapılar üzerinden gerçekleşir. Brütalist yapılar, anıtsal mezarlar ve Gotik katedraller bu bağlamda hayranlık ve korku karışımı bir duygu uyandırır. Fırtınayı uzaktan izlemek gibi Gotik bir yapının kasvetli salonunda yalnız yürümek, korku verebilen ama tehdit etmeyen yüce bir haz yaratır. Korku bu anlamda insanı sarsarken aynı zamanda canlılık ve heyecan yaratır. Burke’un yüce anlayışı, modern sanat bağlamında Soyut Dışavurumculuk ve Minimalizm akımlarına

³⁷ İlk olarak M.S. 1. Yüzyılda Longinus’un (*Peri Hypsous*) yapıtında ortaya çıktığı düşünülen “Yüce” kavramı, modern anlamda 18. Yüzyılda estetik bir kategoriye dönüşmüştür. Longinus’un yücesi insan ruhunu coşkuya yönelten; edebi ve sanatsal üslubun en yüksek biçimi olarak değerlendirilmektedir. Modern dönemde Yüce kavramı, özellikle Kant ve Burke ile doğanın büyüklüğü, insanın sınırları ve aklın yüceliği gibi konular üzerinden hem felsefi ve hem de sanatsal bir alana dönüşmüştür.

³⁸ Gamze Keskin, *Kant Estetiği ve Romantizm*. İstanbul: Alfa Yayınları. 2019. s.52

³⁹ A.g.e. s.58.

denk düşer; sarsıcı, yoğun ve beden üzerinde etkili bir estetik deneyimin yanı sıra sadelik, sonsuzluk ve boşluk hissiyle beliren bir yücelik söz konusudur.

İsmail Tunalı “Estetik” yapıtında yücenin sınırsızlığını Kant üzerinden açıklar; yüce olarak tarif edilen nesnelere biçimsel olarak bir belirsizlik ortaya koyar. Ufuksuz bir deniz ya da Gotik bir katedral, biçimsel yönden sınırsızdır.⁴⁰ Kant’a göre güzelden farklı bir estetik deneyim olarak tanımlanan yüce, doğada ya da düşüncede beliren, duyularımızla tam olarak kavrayamadığımız ama aklımızla düşünebildiğimiz bir büyüklük karşısında hissettiğimiz haz ve hayranlık duygusudur. Bu doğrultuda, yetersizlik ve küçüklük duygusu yerine aklın sınırsız kavrama gücü ağır basar ve böylelikle insan doğanın üstünde bir rasyonel özne olarak kendisini gösterir. Diğer bir deyişle insan, doğa karşısında aciz hissederken aynı zamanda doğanın üstünde bir akıl ve ahlak yetisine sahip olduğunun farkına varır. Bu farkındalık tam olarak kendini aşan bir varlık olarak konumlanan modern özneye aittir.

Yüce çoğu zaman güzellikle çirkinlik arasında konumlanır. Yüce olan nesne ya da deneyim, aynı zamanda güzel olarak tanımlanmak zorunda olmadığı gibi çirkin bile görülebilir. Brütalizm bu bağlamda çirkinlikle ilişkilendirilse de Kantçı anlamda çirkinliği aşan yüceye işaret eder. Klasik anlayıştan gelen uyumun yarattığı güzellik algısı modern mimaride ve özellikle Brütalizm örneğinde akli provoke eden bir çatışmanın beslediği çirkinlik algısıyla bağdaşmaktadır. Stephen Bayley “Çirkin, Her şeyin Estetiği” yapıtında klasik dönemden Modernizme kadar insanların mimari ifade biçimlerini iğrenme ve nefretle ele almadığından bahseder; Le Corbusier ve takipçileri, çirkinliğin havarileri olarak tanımlanırken, modernistler bu eleştiriyi her ne kadar onur nişanesi olarak görseler de bu yaklaşım en saldırgan biçimde Brütalizme karşı gerçekleşmiştir.⁴¹ Çirkinlik, bu bağlamda alışılmış güzellik anlayışına meydan okuyan bir dürüstlükten gelir; Brütalizmde ne klasik oranlar ne renkli yüzeyler ne de zarif süslemeler vardır. Tamamlanmamışlık, kaba ve soğuk izlenimiyle yabancılaştırıcı, distopik veya baskılayıcı görünebilirler. Brütalizm tam da bu yüzden aynı anda hem çirkin hem büyüleyici hem soğuk hem de derin bulunabilir.

⁴⁰ İsmail Tunalı, *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi. 2010. s.228

⁴¹ Stephen Bayley, *Ugly Aesthetics of Everything*. New York: The Overlook Press. 2012. s.221

Güzellik, uyumun verdiği huzurla akli beslerken çirkinlik çatışmanın verdiği rahatsızlıkla akli kışkırtır. Yüce ise tam bu arada doğan zihinsel bir yükseliştir. Akım bu doğrultuda yüce kavramını mimarlıkta somutlaştıran nadir estetik deneyimlerden biridir. Geleneksel güzelliğin ötesinde doğrudanlık ve gerçeklik üzerinden etkiler söz konusudur; tam bu noktada Kantçı anlamda bir yüce deneyimi doğar. Brütalist yapılar bu anlamda güzelden çok yüceliğe yakındır ve insanları rahatlatmak yerine onlarla yüzleşmek isterler. Kant'ın "Ahlaki Yüce" anlayışında olduğu gibi, bu dürüstlük biçimi, sanatın ve mimarlığın etik tavrını işaret etmektedir. Brütalist bir yapı ya da soyut bir resim izleyiciye aynı anda çirkin gelebilirken, aynı anda farklı duyguları harekete geçirebilir ve bu dönüştürücü etki, hayal gücü ile aklın uyumunu gösteren işte o modern bakıştır.

4. AVANGART SANATIN BRÜTALİZME ETKİSİ

4.1 Dünya Savaşları ve Modernizm Etkisi

Modern Zamanlar olarak tarif edilen 20. yüzyıl, Endüstri Devrimi ve Aydınlanma ideolojisinin hayata geçirildiği, diğer bir deyişle moderniteden Modernizme geçildiği çağdır. İnsanlık tarihi teknolojik olarak en büyük adımlarını atarken aynı zamanda en şiddetli dönemine girmiştir. Makine çağı ile gerekli ham madde ve pazar arayışı dünyada sömürgecilik yarışını hızlandırırken aynı zamanda artan milliyetçilik akımlarının yarattığı bağımsızlık mücadeleleri dünya savaşlarını hazırlamıştır. Yeni bir durum olarak endüstriyel ölçekte ilerleyen askeri teknoloji, emsali görülmemiş bir yıkım ve katliam dalgası yaratarak Modernizmin karanlık yüzünü göstermiş, böylece geleneksel dünyadan apayrı bir sosyoloji ortaya çıkararak felsefe, bilim ve sanat dünyasına yön vermiştir.

Brütalizme doğru yüzyıl ortası düşünce ve sanat alanındaki gelişmeler belirleyici olsa da dönemin ruh halini anlayabilmek için Birinci Dünya Savaşı ile başlayan süreci anlamak gerekir. Aralarında sanatçıların olduğu entelektüel çevrede dahi pek çok figür savaşın içinde aktif olarak yer alarak dehşeti birinci elden deneyimlemişlerdir. Hatta “Alman Dışavurumculuğu” temsilcilerinden, “Mavi Süvari” grubunun kurucuları Franz Marc ve August Macke gibi önemli figürler hayatlarını savaş cephesinde kaybetmişlerdir.⁴² 1926 yılında Erich Maria Remarque’ın kaleme aldığı “Batı Yakasında Yeni Bir Şey Yok” (All Quiet on the Western Front) romanında kitle savaşının bireyler üzerinde yarattığı yıkıcı etkiyi vurucu bir şekilde yansıtan şu satırlar dikkate değerdir:

⁴² Mavi Süvari (Die Blaue Vier): 1911-14 yılları arasında Franz Marc, August Macke ve Wassily Kandinsky öncülüğünde bir araya gelen dışavurumcu gruptur. Mavi Süvari’ye göre, Dışavurum, sanatın doğayı taklit etmekten kurtularak kendi doğasını ortaya koymaya başlama yoludur. Soyut sanatın öncüsü olarak bilinen Kandinsky’in sanat görüşü de bu doğrultuda şekillenir. Farklı akımların öncülerinden Paul Klee, Egon Schille, Pablo Picasso gibi sanatçılar da bu grubun etkinlikleri içinde yer aldılar. Birinci Dünya Savaşıyla iki kurucu üyesini kaybeden grup dağılsa da Alman Dışavurumculuğun iki önemli kanadından birini temsil etmektedir.

“Birbirimize karşı tüm hislerimizi yitirdik. Bakışlarımız başka birine takıldığında kendimizi kontrol edemiyoruz. Biz duyarsız, ölü adamlarız; bir hile, korkunç bir büyü sayesinde hala kaçabiliyor ve öldürebiliyoruz.”⁴³

Dünya savaşlarının sonuçları zamanla sisteme karşı öfkeden gelen bir ideolojiyi beslerken, bu tezin başlığını da şekillendiren Brütalist anlayışın yapı taşlarını oluşturmaktadırlar. Sanatçıların içinde buldukları bu dönem öfkeli, proaktif, yalın ve dürüst bir anlayıştan beslenerek Modernizmin dilini belirlemiş ve ironik bir şekilde şartlar Aydınlanmadan beri hiç olmadığı kadar teorinin ötesine geçerek pratiğe dönüşme şansı bulmuştur. Dönemin ruhu travma ile yeni çağa duyulan heyecanın karıştığı, yeni icatların varlığı ile savaşların sebep olduğu yokluğun ikilemi üzerine bir sosyolojiyi temsil etmektedir. Modern eleştirel özne bu bağlamda kendisini gerçekleştirme fırsatı yakalayıp ideallerini yapıt olarak ortaya koyma şansı yakalamıştır. Modern dünyanın bu aşaması bir anlamda yıkım içinde bir yeniden doğuşu simgelerken, İkinci Dünya Savaşına doğru faşizm’in yükselişiyle farklı bir evreye geçmiştir. Totaliter ideolojilerin yükselişte olduğu bu dönem aynı zamanda sanat tarihinde benzeri görülmemiş kavramsal ve biçimsel yeniliklerin yaşandığı avangart dönemi temsil etmektedir.

Avangart sanat, 1914 sonrası Batı Avrupa’da ağırlıklı olarak Dada ve Gerçeküstüçülük üzerinden etkisini gösterirken, Sovyetler Birliği “Süprematizm” ve “Konstrüktivizm”i öne çıkarmıştır.⁴⁴ Bu sırada Weimar, Bauhaus ekolünü yaratarak tasarım ve sanat eğitiminin kurallarını modern dünyaya göre yeniden belirlemeye başlar. Modernizm 20. yüzyılın ilk yarısında hayatın her alanına sızarken mimari alanda Fütürist ve Konstrüktivist anlayış, başta İtalya ve Sovyetler Birliği olmak üzere yeni dünya düzenine geçişin formunu oluşturmuşlardır. Sibel Bozdoğan’a göre teknoloji ve Modernizm Batı Avrupa ve ABD dışında henüz hayata geçirilememiş simgeler olarak yüceltiliyorken, Sovyetler Birliği, İtalya veya Türkiye gibi ülkeler için günlük gerçeklikten ziyade estetik ve şiirsel ilham kaynakları olmuşlardır.⁴⁵

⁴³ Erich Maria Remarque. *All Quite in Western Front*. Londra: Little, Brown and Company, 2013. s.115

⁴⁴ Avangart: Bir askerlik terimi, ordunun birliğin öncü grubu anlamına gelmektedir. Siyaset diline 1830-40’ların ütopyalar döneminde girerek, büyük dönüşümlerin öncülerini ifade etmek için kullanılıyor. Brüger’e göre avangart 19. yüzyılda Romantizmle başlayarak 1968 olayları ile son bulmuştur.

⁴⁵ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları, 2015. s.165.

1930'lara doğru Stalin rejimiyle Rus avangardın yerini propaganda sanatı alırken, Nazilerin iktidara geldiği Almanya'da teknolojik egemenlik fikrine sahip çıkan ama özerk birey kavramını yok sayan çarpık bir Modernizm anlayışı hâkim olmuştur. Almanya, Dışavurumculuk ve Bauhaus gibi kendi modernini yok sayarken, onlara atfedilen bireysel ve deneysel yaklaşımların resmi olarak aşağılandığı bir evreye girilmiştir. Artık yeni Almanya'da Yunan ve Roma Klasizm'ine öykünen bir idealizm hakimdir.

Sanat ve mimarlık başta olmak üzere hayatın her alanında dayatılan anlayış (Gesamtkunstwerk) aslında var olmayan bir geçmişe duyulan özlemi simgelerken, yeni Reich'in gelecekte yaratacağı kusursuz toplumun bir metaforu olarak ele alınabilir.⁴⁶ 20. yüzyılın totaliter rejimleri için Neo-Klasizm, onların yeni imparatorlukları için gücü ve görkemi sembolize eden anıtsal bir mimarinin dilidir. Toby Clark'ın ifadesiyle, klasikçi bakış açısı hem faşizm hem de Stalinizm için kültürel muhafazakarlığı modern bir biçimde ifade etmenin etkili bir yolu olmuştur.⁴⁷

1937'de gerçekleşen "Yozlaşmış Sanat Sergisi" (Entartete Kunst) bu doğrultuda Nazi rejiminin modern sanata ve özellikle Dışavurumculuğa karşı duyduğu nefretin en açık göstergesi olarak tarihe geçmiştir. Çoğunlukla özel koleksiyonlardan toplatılmış yüzlerce sanat eseri, anti-otoriter ve bireyci avangart sanatın ulusu aldatma ve ahlaki bozma biçimleri olarak hedef gösterilmiş; avangarda atfedilen dejenere sanat algısı aynı zamanda kültürel Bolşevizm suçlamasıyla gerekçelendirilmiştir. Aynı yıllarda avangardın Sovyetler Birliğinden tasfiye edilmesi ironik biçimde zamanın ruhunu yansıtırken, her iki dünyada propagandaya hizmet eden militarizm, ırksal saflık ve kahramanlık değerlerine göre figüratif bir sanat dili uygulanmak zorundadır. Nazi ideolojisi için sanatta çirkinliğe ve saf olmaya yer yoktur; artık arkaik bir anlayışın güzellik normları geçerlidir. Totalitarizmin her alanda kendisini gösterdiği bir sürecin kültür ayağı olarak avangart sistematik bir saldırıya maruz kalmış, kitaplar yakılmış, eserler toplatılmış, sahne sanatları sansürlenmiştir.

⁴⁶ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Çeviren: Esin Hoşçusu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2011, s.66.

⁴⁷ A.g.e. s.79.



Resim 12- “Yoz Sanat Sergisi Broşürü”, Kapak Resmi Otto Freundlich, 1937.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Degenerate_Art_exhibition

Bolşevik Devrimi ve savaş sonrası avangart, sol düşünce üzerinden şekillenerek Sovyetler Birliği ile bağdaştırılmakta ve ilerleyen kısımlarda daha detaylı inceleneceği üzere Wiemar ve Moskova ilişkileri özelinde Bauhaus ekolünü öne çıkarmaktadır. Devrimin çocukları olarak Sovyet Avangardının (Konstürktivim ve Süprematizm) yanı sıra Dada ve Gerçeküstücülük üyelerinin dünya görüşleri de bu doğrultuda biçimlenmiş, yüzyılın ikinci yarısına doğru modern sanat dünyasını etkisi altına almıştır. Bu süreçte Modernizmin değerleri kıtalar ve ulusların ötesine taşınarak daha önce görülmemiş bir hızda yayılırken, etkileri faşizm ve Stalinizm gibi farklı ideolojiler arasında bile geçirgenlik göstermiştir. Pek çok sanatçı ve düşünür göçmen ya da mülteci olarak yer değiştirmiş, sahip oldukları bilgiyi gittikleri yere taşımışlardır.

Dada ve Gerçeküstücülüğün önemli temsilcilerinden Alman ressam Max Ernst bu nedenle zorunlu olarak yer değiştiren sanatçılardan biridir. Bizzat Birinci Dünya Savaşında yer alan Ernst, belli bir süre yabancı düşman suçlamasıyla toplama kamplarında tutulduktan sonra Gestapo tarafından tutuklanmış ve sonrasında Amerika'ya kaçmıştır. Amerika'daki yılları

içinde Marcel Duchamp ve Marc Chagall gibi sanatçılarla Soyut Dışavurumculuğun gelişimine katkıda bulunmuştur.⁴⁸

Modernist yaklaşımların dönemin savaş koşulları doğrultusunda nasıl dolaşıma girdiğine bir diğer örnek Konstrüktivist ressam László Moholy-Nagy üzerinden verilebilir; Avusturya-Macaristan ordusundaki görevi ardından 1920’lerde Bauhaus’a katılan sanatçı, baskı, tipografi, resim ve fotoğraf gibi pek çok alanda çalışmalar yürüterek bu ekolün etkin aktörlerinden biri haline gelmiştir. Brütalizmin ortaya çıktığı soğuk savaş yıllarına doğru avangart hareket sosyalist düşünce doğrultusunda savaşlar ve devrimler çağını atlatmış ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmışsa da, geriye dönülüp bakıldığında avangardın mirası postmodern dönemde bile yaşamaya devam etmektedir.

4.2. Rus Avangart Sanatı ve Toplumcu Gerçekçilik Etkisi

19. yüzyıl endüstrileşme ve kentleşmenin etkisiyle kapitalizm ve burjuvazinin yükseldiği bir çağdır. Devrimler Çağı olarak da tanımlanan bu dönem, sınıf kavramı ve sosyoloji bilimi doğarken beraberinde sosyalizm ve liberalizm gibi düşünceleri beraberinde getirir. 20. yüzyıla doğru dönemin toplumsal ve ekonomik hareketleri Bolşevik Devrimini hazırlarken, temsil ettikleri ideolojinin sanatla ilişkisi bu bölümün başlığını oluşturan “Rus Avangardı” üzerinde doğrudan etkilidir. Karl Marx ve Frederick Engels’in fikirlerini esas alan devrim ideolojisi, temelde sınıfsız ve mülkiyetsiz bir toplum hayali ile burjuva ve onun kapitalist sistemine karşı proletaryadan yana bir sosyalist sistemi savunmuştur. Hobsbawm’a göre Bolşevik Devrimi kendisini ulusal olmaktan çok evrensel bir olay olarak görmüş, sadece Rusya’ya özgürlük ve sosyalizm getirmek için değil, dünyada proleter devrimi gerçekleştirmek için yapılmıştır.⁴⁹ Ekim 1917’de Vladimir Lenin önderliğinde başlayan hareket 1922’de Çarlık yönetiminin

⁴⁸ Soyut Dışavurumculuk, yüzyılın ilk yarısı Almanya’da ortaya çıksa da zamanla Amerikan Modern Sanatının sembolü haline gelmiştir. Dada ve Gerçeküstüculük akımlarının temsilcileri Ernst, Kandinsky, Dali ve Chagall gibi figürler modern sanatı Amerika’ya taşımışlardır. Onların açtığı yolda 1940’lı yıllara Soyut Dışavurumculuk ve Jackson Pollock’un sanat pratiği damgasını vurmuştur. Resim, temsil eden şey olmanın ötesinde eylemin kendisini görünür kılmıştır. Bilinçli bir kültür politikası olarak ortaya konan Amerikan Modernizmi, bireyselliği yüceltmış, iki kutuplu yeni dünya düzeninde baskı rejimlerine karşı sanatta özgürlüğü savunmuştur. Bu bağlamda Amerika örneği modern sanat için en önemli dönüm noktalarından biridir; sanatın nasıl yorumlanması gerektiği yeniden özerk bireylere bırakılmıştır.

⁴⁹ Eric Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırıklar Çağı*, İstanbul: Everest Yayınları, 2011. s.74.

Sovyetler Birliğine dönüşmesiyle tamamlanmıştır. Hobsbawn gibi kimi tarihçilere göre devrimin etkileri neredeyse Fransız Devrimi kadar güçlü olurken, kimilerine göre kendi ideallerini asla gerçekleştirememiş bir ütopya olmaktan fazlası değildir.

Savaş ve devrim çağında umut ve umutsuzluğun çok güçlü şekilde bir arada olduğu bir sosyoloji, ütopyalar yaratarak modern dünyayı etkisi altına almıştır.⁵⁰ Krishan Kumar'a göre tüm ütopyalar tanım gereği kurgudur; tarih bilimiyle kıyaslandığında gerçeği değil mümkün olmayan dünyaları ele alırlar. Bu bağlamda başta Karl Marx olmak üzere Charles Fourier, Herbert Spencer ve Auguste Comte gibi sosyalistler düşüncelerini tarif ederken "ütopya" terimini kullanmaktan kaçınmışlardır. Ütopyalar kurgusal ve hayaliyken, kendi düşünceleri bilimsel ve pozitivisttir.⁵¹ Makine Çağının umudu Sosyalizmde cisimleşirken modern ütopya, sosyalist olarak görülmüş ve gerçeğe en yaklaştığı yer olarak Sovyetler Birliğinde hayata geçmiştir. Bu noktada hayatın bütününe karışan ve özerk aklı gerektiren bir ütopya söz konusudur.⁵² Engels'e göre 19. yüzyılın en önemli üç ütopyasından biri olan Henri Saint-Simon'un ütopyası, Avangart terimini sanat bağlamında ilk kez kullanarak hayal gücünü akıl kadar önemli bir yere koyar ve onun mimarı olarak sanatçıyı gösterir. Aynı zamanda akılcı olan bu ütopya, sanatı araçsallaştırmakta ve üretimle özdeşleştirmektedir. Avangart, kolektivist ve işlevci bir sanat anlayışı olarak De Stijl ve Bauhaus'da etkisini gösterirken, Sovyetler Birliği örneğinde özellikle Konstrüktivizm ve Süprematizm'i işaret etmektedir. Birinci Dünya Savaşına kadar Rus sanatçılar Avrupa'da, özellikle Paris'te, vakit geçirerek iki dünya arasında köprü görevi görmüşlerdir.

Rus avangardının temsilcileri, Batı Modernizmi ve üretim bandının icadı ile ivme kazanan teknoloji çağını özümserken, ütopyacı bir sosyalist ideolojiye göre yaptıkları deneylerle modern sanat dünyasını etkilemişlerdir. Avangart sanat 20. yüzyıl başında savaş sosyolojisine doğru

⁵⁰ Antikiteye kadar tarihlenen Ütopya, kavram olarak Thomas More tarafından Rönesansta ortaya atılmıştır. Mümkün olmayan ama insanın bulunmayı hayal ettiği yeri ifade eden terim, Yunanca Outopia (hiçbir yer) ve Eutopia (güzel yer) kelimelerinden türetilmiştir. More'a göre ütopyada akıl demokratikleşir; Platon'un Devleti'inde akılcı yaşam ancak bir azınlık için olanaklıdır. Modern ütopyada ise herkese açıktır.

⁵¹ Krishan Kumar, *Ütopyacılık*, Çeviren: Ali Somel, Ankara: İmge Kitapevi, 2005, s.97.

⁵² Merkezileşmiş örgütlenmenin özerklik kavramıyla çelişmesi ütopya bağlamında bir ikilime işaret etmektedir: Belirli bir düzen içinde hayal edilen toplum ve özgür bireyin çatışması sosyalizm örneği üzerinden bir tür modernite eleştirisini temsil etmektedir.

makineleşen bir modern dünyanın heyecanı ile şekillenirken Rusya'da Bolşevik Devrimi yaşanmış, bir anlamda sanatsal devrim ile politik devrim bir araya gelmiştir.

Bolşevik yönetimi, Birinci Dünya Savaşının henüz sona ermediği ve iç savaşın yaşandığı bir yokluk dönemine rağmen Avangart sanatın özgür bırakıldığı ve teşvik edildiği bir kültür politikası yürütmüştür. Nina Guironova bu bağlamda Kübo-Fütürizm, Konstrüktivizm ve Süprematizm gibi farklı eğilimlerin on yıldan daha kısa sürecek bir dönem için çok sayıda sanatsal pratik ve teorik kavram anlamına geldiğini ve bütün bu eğilimler için eşit biçimde uygulanacak tek yolun, politik, sosyal ve estetik hedeflerle sınırlandırılmamış bir yaklaşımla sanatçıya mutlak bir özgürlük alanı bırakmak gerektiğini savunmaktadır.⁵³

Guironova'nın bakış açısı Saint-Simon'un ussal ütopyasından daha çok Sosyalist ütopyaların bir diğer önemli örneği, Charles Fourier'in ütopyasına daha yakındır. Sanatta özerklik idealiyle öne çıkan ütopya, toplumsal, estetik harmoni ile sanat-hayat özdeşleşmesi fikirleri doğrultusunda Süprematizmle bağdaşmaktadır. Maleviç'e göre soyut sanat evrensel bir ideadır; mimarlar başta olmak üzere sanatçılar ideaları tercüme ederek formlar üzerinden daha iyi bir dünyaya hizmet etmektedirler. Bu doğrultuda sanatın nihai amacı, görünenin ardındaki hakikate ulaşmak ve bu hakikatin formlar aracılığıyla ifadesini mümkün kılmaktır. Maleviç'in geliştirdiği Süprematizm, bu bağlamda yalnızca biçimsel bir yenilik değil, aynı zamanda metafizik bir devrimdir.

“Geometri ve aritmetik uzun zamandır kusursuz ama erişilmez bir toplumsal düzeni dile getiren bir ütopyanın imgeleri ile birleştirilmiştir.”⁵⁴ Kazimir Maleviç

Maleviç'in ilk defa 1915'te sergilenen Siyah Kare adlı eseri Fütürist ve Kübist sanatın yeterince ileri gidemediği yeri aşarak resmin biçimsel öğelerini asgari düzeye indirdiği Süprematist deneylerin nihai noktasını temsil etmektedir. “Siyah Kare” bu anlamda yalnızca

⁵³ Nina Gurianova, *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*, Berkeley: University of California Press, 2012, s.9.

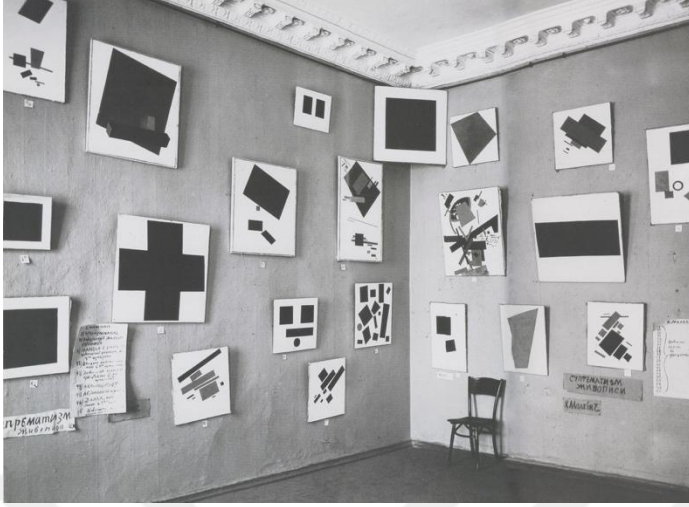
⁵⁴ Ali Artun, *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangart Sanat ve Müzecilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s.69.

biçimsel değil, düşünsel olarak da sanatın yeniden başlaması için önerilen bir başlangıç noktasıdır. Kare, geometrik olarak mutlak simetriyi ve eşitliği temsil ederken, siyah renk tüm imgelerin ve anlamların yokluğu anlamına gelmektedir.

Yeni bir toplumun inşası hareketini sahiplenen avangardın bir diğer parçası Konstrüktivizm ve akımın temsilcisi Vladimir Tatlin'dir. Malzemeyi ve konstrüksiyonu temel alan Tatlin'in ünlü "Köşe Rölyefleri, Picasso'dan gördüğü kübist deneylerin bir çeşit uzantısı olarak öne çıkmaktadır. Sanat tarihçisi Catherine Walworth'a göre, sıradan malzemelerle deneyler yapan Tatlin, malzemeleri belirli bir işlev için önceden belirlenmiş bir konuma bir mühendisin yapacağı gibi yerleştirmeyi, inşasını malzemelerden meydana getirir; yani önceden belirlenmiş planlara göre malzeme empoze edilmez, inşa süreçte keşfedilir.⁵⁵

Mimarlık ve mühendisliğe ilgi duyan Konstrüktivist sanatçılar, endüstriyel malzemelere ve yöntemleri benimsemiş, geleneksel anlamda resim ve heykel üretimine karşı tavır almışlardır. Konstrüktivizmin şüphesiz en sembolik işi olarak Tatlin'in 1919–1920 yıllarında tasarladığı "Üçüncü Enternasyonel Anıtı" devrimci bir gelecek tahayyülünün mimari form üzerinden ifadesidir. Anıt, hem biçimsel olarak hem de temsil ettiği ideolojik tutumla, mimarlığın bir propaganda aracı olarak işlevlendirilmesinin erken ve çarpıcı örneklerinden birini temsil etmektedir. Modern sanatın en ilham verici örneklerinden biri ve gerçekleşmemiş bir ütopyanın simgesel örneği olarak geriye dönük biçimde devrimin anıtı olarak görülmektedir: "Tatlin Kulesi" olarak da bilinen eser aynı zamanda temsil ettiği yapısal dürüstlük anlayışı ve Modernist anıtsal formuyla Brütalizm ile dikkat çekici bir benzerlik kurmaktadır.

⁵⁵ Catherina Walworht, *Soviet Salvage. Imperial Debris, Revolutionary Reuse and Russian Cosnturctivism*, Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2012, s.22.



Resim 13- Kazimir Maleviç, “0,10 Sergisi” Görseli, 1916.



Resim 14- Vladimir Tatlin, “Üçüncü Entermasyonel Anıtı Modeli”, 1920.

Kaynak: https://www.wikidata.org/wiki/Q3610454#/media/File:0.10_Exhibition.jpg,
https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin%27s_Tower#/media/File:Tatlin's_Tower_maket_1919_year.jpg

Süpermatist ve Konstrüktivistlerin öncülüğünde Avangart sanatın teşvik edildiği ve özgür olduğu bu kısa dönem, 1920'lerin sonuna kadar Modernizmin özel bir örneği olarak sanat tarihine geçmiştir. Lenin sonrası Marksist estetiğin en büyük çatışması, Modernizm ve Realizm üzerinden gerçekleşirken sosyalist sanatın özerk ve soyut anlayışı yerini zorla dayatılan faydacı bir Klasizme bırakmıştır. 1927'de gerçekleşen “Sovyet Sanatının On Yılı” sergisinde Tatlin ve Maleviç'in de dahil olduğu modern sanatçılara yer verilmemiştir. Josip Stalin iktidarı, ironik biçimde Nazilerle aynı şekilde Avangardı yozlaşmış sanat olarak tanımlamış, yerine tarihsel ve diyalektik materyalizmle formüleleştirilen Toplumcu Gerçekçiliği, resmi sanat politikası olarak ilan etmiştir.

Totalitarizmin ürettiği baskı politikaları Kant'ın özerk sanat anlayışına, yani modern sanat teorisine tam aksi bir durumdur. Sanatın bilgisi ve dili kendindedir; dolayısıyla bilim, siyaset ve dinden bağımsız olmayı gerektirir. Rus Avangardını Modernizm tarihinde özel kılan, bu bağlamda çelişkili bir duruma işaret etmektedir. Devrim ideolojisi, bu çalışmanın birinci bölümünde mimari üzerinden örneklendirildiği üzere, her ne kadar sanatçıların özgür bırakıldığı tezine dayansa da oldukça siyasallaşmış bir kültür politikasının ürünüdür. Tatlin ve Maleviç, bu konuda, kendi sanatlarının devrimi önceden başlattığını ve siyasetin sanatı takip ettiğini

düşünmektedirler. Bu anlayış doğrultusunda onların sanatı zaten devrimcidir ve siyasallığı da bu durumun doğal bir sonucudur. Sanat ve politikanın bu kadar iç içe olmasıyla Avangart Sanat, modernliği insanlık dışı ve seçkinci bulan Gerçekçilik düşüncesine kurban edilmiştir. Rus Avangardı ve benzer şekilde Bauhaus, modernitenin özgürlükçü ve ilerlemeci vaadini taşıyan akımlar olarak doğmalarına rağmen, içinde buldukları siyasal rejimlerin ideolojik tahakkümü karşısında ya bastırılmış ya da araçsallaştırılmışlardır.



Resim 15- Aleksandr Gerasimov, “Stalin ve Voroshilov Kremlin’de” Tuval Üzerine Yağlıboya, 1938.

Kaynak: <https://www.thecollector.com/paintings-of-soviet-union-socialist-realism/>

4.3. Bauhaus Etkisi

“Yapı Evi” anlamına gelen Bauhaus kavramı, sanat ile zanaat arasındaki ayrımı reddeden ve modern tasarım anlayışının temellerini atan bir ekolü temsil etmektedir. Manifestolar çağının avangart akımlarının bir uzantısı olarak Bauhaus, akademinin geleneksel yapısına karşı daha özgür, kolektif, işlevselliği ve deneyselliği önceleyen bir eğitim anlayışı önermektedir. Sanat, mimarlık ve tasarıma yön veren akım, modernite bağlamında estetik bir yaklaşım sunmanın ötesinde toplumsal bir dönüşümü amaçlamaktadır. Walter Gropius’un öncülüğünde 1919’da

Weimar kentinde kurulan Bauhaus Okulu, Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşadığı radikal dönüşümlerin bir ürünü olarak doğmuş, savaşın yıkımıyla birlikte gelen yeni toplumsal düzen arayışlarına yanıt verme iddiasıyla ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl başında Weimar, uygulamalı sanatlar reformunun merkezine dönüşürken, bir anlamda kültürel çatışmaların ve ideolojik mücadelelerin sembolik bir bölgesi haline gelmiştir. 19. yüzyıldan itibaren Goethe ve Schiller ile anılan bu küçük bölge, Alman Romantizminin çıkış noktası olarak Avrupa entelektüellerini çeken kültürel yapıyı temsil eder. Henry Van de Velde tarafından 1907'de kurulan Tatbiki Sanat Okulu, endüstriyelleşen dünyanın bir örneği olarak Bauhausun temelini atmıştır. 1916'da Mimar Walter Gropius'un idaresine verilen kurum, 1919 itibariyle bilindiği kimliğine ulaşmıştır. Temelde sanatın toplumun ihtiyaçlarını gidermesi gerektiği ve bu doğrultuda güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasında bir ayırım yapılmaması gerektiği düşüncesiyle şekillenen okul, zamanla bir ekole dönüşerek modern dünyaya yön veren yapısına ulaşmıştır. Gropius, Bauhaus'un manifestosunda şöyle der:

“Hep birlikte yeni mimariyi, ressam, heykeltıraş ve mimarın bir ve aynı kişi olacağı ve milyonlarca işçinin ellerinde yeni bir imanın simgesi olarak bir gün gökyüzüne doğru yükselecek geleceğin mimarisini tasarlayalım ve gerçekleştirelim... Henüz çok uzakta olan sonuçtaki amacımız, anıtsal sanat ve dekoratif sanat arasında hiçbir farklılığın kalmayacağı bütünlük içindeki Büyük Yapıt'tır.”⁵⁶

Bauhaus'u ekol yapan unsurlardan biri, geleneksel akademik eğitimin didaktik yapısının modern dünyada yeri olmadığı düşüncesinden yola çıkarak yeni bir vizyon ve eğitim modeli önermeleriyle başlangıçta öyle olmadığı düşünülse dahi 20. yüzyıl başı avangart çıkışları kendi semsiyesi altında toplayan bir okul olmasıdır. Theo van Doesburg tarafından 1917'de Weimar'dan yayılan Konstrüktivist temelli De Stijl ve Mavi Süvari akımları Bauhausu etkileyen başlıca akımlardan ikisidir. De Stijl, Bauhausun teknoloji ve endüstri çalışmalarının hızlanmasına katkı sağlarken, görsel sanatlar alanında Herwarth Walden tarafından kurulan

⁵⁶ Walter Gropius, *Bauhaus Manifesto*, 1919. Erişim: <https://gropius.house/location/bauhaus-manifesto/>

dergi ve galeri “Der Sturm” etrafında toplanan sanatçılar öne çıkmaktadır. Bunlar arasında daha sonra Bauhaus'ta eğitimci olarak yer alan Paul Klee ve Wassily Kandinsky de vardır. Bu sanatçıları farklı kılan şey, teknoloji çağında değişen topluma gösterdikleri duyarlılık ve canlılıkta yatmaktadır.



Resim 16- Walter Gropius, “Bauhaus Dessau Binası”, Fotoğraf: Nate Robert, 1925. Kaynak:

<https://www.wantedonline.co.za/voices/2022-04-05-missing-the-bauhaus-takes-on-architectures-accessibility-and-complicity/>

Bauhaus, dönemin sanatçı ve zanaatçıları bir araya getirerek yalnızca bir eğitim kurumu yaratmamış, aynı zamanda bir üretim merkezi ve tüm bunların tartışıldığı bir yer haline gelmiştir. Tasarım ve üretimin yeni bir perspektifle yapılabileceğini göstermeyi isteyen Bauhaus, sanat ile zanaatı birleştirmesi ve modern toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıların yetişmesini sağlamayı amaçlamaktadır.⁵⁷ Bauhaus’a göre sanat, tüm yöntemlerin üstündedir; zanaatin aksine öğretilemez. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar zanaatçılar gibi çalışır. Bu nedenle öğrenciler her türlü sanatsal üretimin temel koşulu olarak deney ve uygulama alanlarında elde edilebilecek kapsamlı bir zanaat eğitimi almaları beklenmektedir. Johannes Itten’in gözetiminde yeni kabul edilen öğrenciler, öncelikle “Vorkurs”

⁵⁷ Sanat ve zanaat ayrımının silikleşme durumu, Arts ad Crafts akımıyla bağlantılıdır. Bauhaus Okulu, Arts and Crafts’ın ideallerini radikal biçimde dönüştürerek yeniden formüle etmiştir. Sanat ve zanaatı birleştirme fikri, bu bağlamda beslenirken, endüstriyel üretimle uyum hedeflenmiştir. Arts and Crafts ve Bauhaus hareketleri, farklı tarihsel bağlamlara ait olsalar da sanatı yaşamla bütünleştirme, estetikle etiği uzlaştırma ve üretimi anlamlı bir insan etkinliği olarak yeniden kurma arzusuyla birleşmektedir. Bu süreklilik, modern tasarım tarihinin temel eksenlerinden birini oluşturur.

olarak adlandırılan bir hazırlık dönemi geçirmek zorundadırlar. Bu dönem, öğrencilerin yaratıcı güçlerini ve yetenekleri keşfedebilecekleri, tasarımın temel ilkeleri ve zanaat bilgisi aldıkları bir süreçten oluşmaktadır.

Dönemin avangart sanatçıları eğitmen olarak davet edilerek, ekolün olgunlaşmasına katkı sağlamıştır: El Lissitsky, Alexander Rodchenko ve Wassily Kandinsky gibi özellikle modern Rus sanatçılar, devrim henüz çok yeniyken Buahaus'da kendilerine özgü yöntemlerini uygulamaya başlamışlardır. Bu isimlerden bir diğeri de Paul Klee'dir. Weimar'da 1921'de ders vermeye başlayan Klee'nin sanat anlayışı biçim üzerinden ilerlemekte olup, derslerinde biçimin ne olduğu ve biçimle bir sanat eseri nasıl meydana getirdiği üzerinedir. Derslerinde, öğrencilere nokta ve çizgi ile üç boyutlu tasarımın nasıl yapılacağını ve biçime yön veren ışık-gölge çalışmalarını aktarmıştır. Bir diğeri önemli kişi, 1922'den 1933'e kadar Bauhausda eğitim veren Wassily Kandinsky'dir. Sanatçı Rusya'da daha önce "Vkhutemas" okulları için hazırladığı ama fazla bireysel bulunan program Bauhaus tarafından benimsenmiştir.⁵⁸ "Temel Form Teorisi" başlığıyla verdiği derslerde, bilinen formların benzeri görülmemiş anlamlar kazanması üzerine deneyler uygulanır. Natürmortların öğelerini genel temsil biçimlerine göre düzenleyen öğrenciler, kısa zamanda Kandinsky tarafından formların sınırlarını zorlayabilecekleri belirsiz bir alana yönlendirilirler. Her çizginin ve eğrinin bir ritim oluşturmak için nasıl kullanılabileceğini keşfederek, resim düzleminde doğrusal bir ritim ve mekânsal derinlik ilişkisi üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir.⁵⁹

Bauhaus'un Arts and Crafts ile kesişen eğitim anlayışı, tasarım eğitiminde soyut düşünme araçları kullanan akılcı bir yaklaşıma sahiptir. Bu yaklaşım, bilgi ve becerinin sezgi ya da gelenek yoluyla değil, eleştirel düşünme, deneyim ve sistematik öğrenme yoluyla edinilmesi gerektiği fikrine dayanır. Her iki akımın da pedagojik temelinde, sanatın duygusal ilhamın rastlantısal bir sonucu değil, aklın ve sistemli düşüncenin ürünü olduğu görüşü yatar. Bu bağlamda eğitim, estetik bir duyarlılık oluşturduğu kadar, bu duyarlılığı inşa edecek bilgi ve

⁵⁸ Vkhutemas, 1920'de Moskova'da kurulan Rus devlet sanat ve teknik okuludur. Alman Bauhaus'uyla yakın benzerlikler taşımaktadır. İki okul, sanatçı-tasarımcıları modern bir şekilde eğiten ilk okullardır. Her iki okul da geleneksel zanaatı modern teknolojiyle birleştirmek için devlet destekli girişimlerdi ve estetik ilkeler, renk teorisi, endüstriyel tasarım ve mimarlık dersleri gibi temel dersler içermektedir.

⁵⁹ Nicholas Fox Weber, *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*, New York: Alfred A. Knopf, 2009. s.259.

becerinin altyapısını sunmakla yükümlüdür. Bauhaus'ta resim ve heykel gibi plastik sanatlar ile mimarlık, tipografi ve endüstriyel tasarım gibi yapısal disiplinler arasındaki sınırların silikleşmesi sanatçıların aynı zamanda bir yapı tasarımcısı, zanaatkâr ya da mühendis olabileceği fikrini yerleşik hale getirilmiştir. Bu disiplinlerarası yaklaşım, Bauhaus'un sanatı yaşamla bütünleştirme misyonuyla doğrudan ilişkilidir. Gropius'un *“Geleceğin mimarisi, ressam, heykeltıraş ve mimarın birliğinden doğacaktır.”* ifadesi, okulun bütüncül üretim yaklaşımını özetler niteliktedir. Bu bağlamda mimari, Bauhaus pedagojisinde sadece bir yapı inşa etme faaliyeti değil, sosyal ve kültürel bir organizma olarak kavranmış; sanat ise işlevsel tasarım ilkeleriyle yeniden tanımlanmıştır.



Resim 17- Marcel Breuer, “Wassily Chair”, 1925.

Kaynak: <https://www.arkitera.com/haber/ikonik-sandalye-tasarimlari-serisi-2/>

Mimarlık ve Bauhaus ilişkisi doğrultusunda ekolün öne çıkan isimlerinden bir diğeri, Kandinsky'e adanmış "Wassily Chair" tasarımı ile tanınan Marcel Breuer'dir. 20. yüzyılın mimarlık tarihinde hem Bauhaus hareketinin önden gelen temsilcilerinden biri sayılan Breuer, aynı zamanda Brütalist mimarlığın özgün figürlerinden biridir. Breuer'un mimari pratiği, Bauhaus'un disiplinlerarası, işlevselci ve malzeme odaklı eğitiminden beslenmiştir. Bu temel, onun yıllar içinde geliştirdiği ağır kütleli, yalın ve dürüst malzeme anlayışına dayalı Brütalist üslubun da kavramsal zeminini oluşturmuştur.

Breuer'un üretimi, bu iki dönem arasında yalnızca bir geçiş değil, aynı zamanda modern mimarlığın süreklilik ve dönüşüm ilişkisi bakımından dikkate değer bir örnektir. Modern yaşamın rasyonel ve işlevsel ihtiyaçlarına cevap veren ikonik mobilya tasarımlarıyla öne çıkan Breuer, İkinci Dünya Savaşı sonrası giderek daha yekpare olan kütle formlarına yönelmiş, malzemenin karakterini olduğu gibi sergileyen brütalist mimari yapılar üretmiştir. Bauhaus'un işlevsel ve toplumsal rolü, onun üretimlerinde savaş sonrası dünyanın estetik ve etik anlayışına referans veren modern bir mimarlık biçimini temsil etmektedir.

20. yüzyıl Modernizmi, toplumsal, teknolojik ve kültürel dönüşümlerin mimarlığı belirgin biçimde etkisi altına aldığı bir dönemi temsil eder. Bu yüzyılda ortaya çıkan Bauhaus ve Brütalizm akımları, modernist ideolojinin iki farklı yaklaşımını gösterir. Bauhaus, Modernizmin erken evresinde sanatı, tasarımı ve mühendisliği bir araya getirerek endüstriyel çağın estetiğini tanımlamaya çalışırken; Brütalizm, savaş sonrası dönemin toplumsal gerçekliğini ve mimari dürüstlüğü ön plana çıkararak modernitenin ilerlemeci söylemine daha sert ve eleştirel bir yanıt üretmiştir. Her iki akım da işlevsellik, sadelik ve akılcılık ilkelerinde buluşur. Ancak Bauhaus, Modernizmin ütopyacı yönünü temsil ederken, Brütalizm, bu ütopyaların yıkıntıları arasında yeni bir dürüstlük biçimi arar. Sanatın soylu bir alanın değil, gündelik hayatın bir parçası olması gerektiği düşüncesi disiplinlerarası kolektif bir anlayışı besler. Böylece, mimarlık ile sanat arasındaki sınırlar her iki akım için bulanıklaşır. Modern sanatla kurulan bağ, estetik alandan mimarlığın içine taşarak onu dönüştürmüştür.

4.4. Dada ve Gerçeküstücülük Etkisi

Aydınlanma düşüncesinden beslenen ilerleme anlayışı, teknoloji, akıl ve bilim öncülüğünde evrensel bir ideali temsil etmektedir. Modernizm bu ideali estetik yoluyla sanat ve mimari üzerinden somutlaştırarak, toplumu yeniden düzenlemeyi amaçlayan kültürel bir paradigma haline getirmiştir. Ancak, dünya savaşları bu ilerlemeci vizyonun karanlık yüzünü ortaya çıkararak, rasyonel akla duyulan güveni yok etmiştir. Bu bağlamda Modernizme karşı gelişen öfke hem ahlaki hem de estetik bir kırılma yaratmaktadır. İşte bu kırılmaya karşı belki de en güçlü tepki Dada hareketiyle ortaya çıkar.

Dadaistler, akılcı modern uygarlığa estetik bir başkaldırı gerçekleştirirler. Sanat onlar için anlam üretmekten çok anlamı saf dışı bırakma yoludur. Böylesine bir tepkinin ardında modernitenin büyük çelişkisi yatar; özgürlük, ilerleme ve evrensellik ideali bir taraftayken, Modernizm diğer yandan totaliter sistemleri ve savaşları üretir. Bu çelişki Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in "Aydınlanmanın Diyalektiği" yapıtında işlenmektedir. Aydınlanma, doğayı hakimiyet altına almaya başladığı yerde kendi araçlarını totaliter sistemlere dönüştürmüştür. Bu diyalektik ilişki, Modernizmin sadece bir ilerleme değil, aynı zamanda kontrol ve tahakküm projesi olduğunu göstermektedir.⁶⁰ 20. yüzyılın tarihsel bağlamına uygun biçimde ortaya çıkan Dadacılık, temelde modern akılcılığın meşruiyetine köklü bir eleştiri getirmektedir. Dadaistlere göre akıl, savaşı meşrulaştıran sistemin merkezinde yer almaktadır. Dolayısıyla, düzen kurucu akla karşı Dadaistler, absürt, ironi ve rastlantıyı öne çıkarırlar. Böylece, akım Modernizm krizine dair radikal bir bilinç geliştirirken, akıldışılık modernitenin yarattığı anlam dünyalarını yıkan bir yaratıcı araca dönüşmektedir.

Modernitenin rasyonalist kimliğine radikal bir eleştiri getiren bir diğer avangart akım olan Gerçeküstücülük Dadanın yıkıcı gücünün korumakla birlikte, onu yapıcı bir estetik ve poetik bir zeminde değerlendirmektedir. Dadadan farklı olarak, Andre Breton liderliğinde gelişen Gerçeküstücülük, psikanaliz disiplininin etkilenerek, bilinç dışılığı sanatsal yaratımın merkezine alarak arzu, düş ve sezgi aracılığıyla yeni bir gerçeklik inşa etmeyi hedeflemektedir.

⁶⁰Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014. s.45.

Bu bağlamda otomatizm, düş analizi ve nesnelerin rastlantısal karşılaşmaları gibi yöntemler yalnızca sanatın değil, bilincin de özgürleşmesini amaçlayan bir yaklaşım sunar. Dadanın yıkıcı ve absürt yapısı ile Gerçeküstücülüğün bilinçaltına yönelen yaklaşımı birçok sanatçının hem Dada hem de Sürrealist pratikler içinde yer almasına olanak sağlamıştır. Örneğin Max Ernst, Dadadan Gerçeküstücülüğe geçişin en belirgin figürlerinden biri olarak 1920 tarihli kolaj eseri “The Elephant Celebes” ile bu anlamda hem Dadaist kolaj tekniğini hem de sürrealist düş imgelerini bir araya getiren bir sanatı anlayışını temsil etmektedir.

Avangardın radikal yöntemleri yalnızca sanat alanını değil, mekân kavrayışını da dönüştürerek mimariyle kurulan ilişkiyi farklı bir şekilde kurmuştur. Bu akımların sanatsal deneyleri, mimaride temsil ve işlev gibi başlıca unsurları sorgulayan, dahası altüst eden bir yaklaşım geliştirir. Sanatın akıldışı ve rastlantısal tarafını öne çıkaran bu iki hareket, mimariyi düşünsel ve toplumsal katmanlarıyla yeniden kurgulamaya çalışmıştır. Bu bağlamda Gerçeküstücülük sıklıkla tarihsel, simgesel ve mimari biçimlerle ilgilenir. Özellikle Gotik şatolar, romantiklerle benzer biçimde oldukça cezbedicidir; bu yapılar hem mekânsal bir metafor hem de bir iç dünya simgesi olarak ele alınmaktadır. Aynı Dali’nin eserlerinde Gotik yapıların bozulmuş, erimiş ya da düşsel bir şekilde yeniden yorumlanmış şekilde betimlenmeleri gibi. Söz konusu ilişki, tarihsel formların yeniden yorumlanmasının ötesinde, mekânın psikoanalitik ve düşsel bir şekilde ele alınmasıyla ilgilidir.⁶¹Avangart sanat kapsamında sanat ve mimarlığın sınırlarını bulanıklaştıran bir başka girişim Kurt Schwitters’in “Erotik Katedral” eseridir. Mimariyle sanatın kesişimi bağlamında oldukça radikal bir deney özelliğine sahip yapıt, bu tez bağlamında tam yerinde bir örnek oluşturmaktadır. Schwitters, evinin bir odasını yıllar boyunca inşa ettiği ve “Merz” olarak tanımladığı katmanlı bir yerleştirme inşa eder. Bu yapıt bildiğimiz anlamda ne bir heykeldir ne de bir iç mimari tasarımıdır.⁶²

⁶¹ Derleyen/Sunuş: Nur Altınyıldız Artun, *Sürrealizm/Mimarlık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020. s.82.

⁶² Kurt Schwitters’in bireysel sanatsal pratiğinden gelen “Merz” kavramı, Dada’yla ilişkili gibi algılsa da içerik ve uygulanış biçimi olarak farklı bir yapıdadır. Schwitters, “Kommerzbank” teriminden rastlantısal biçimde türettiği Merz ifadesini kendi bütüncül sanat anlayışını tarif etmek için kullanmaktadır. İki kavram arasındaki fark, sanatın doğasına ilişkin yaklaşımlarında belirginleşir. Dada sanatı yok etmeye çalışırken Merz, Dada’dan devraldığı fragmanları yeni bir estetik yapıya dönüştürme çabası içindedir. Bu doğrultuda Merz, Dada’nın yıkıcı doğasından ayrılarak bireysel bir estetik bilince yönelmektedir.

Schwitters, mimarlığın rasyonel ve fonksiyonel yapısını bozarak, onun içine bir tür içsel mimari yerleştirir. Bu mekân bedensel referanslarla, kesintili formlarla ve dolaylı geçişlerle örülmüştür. Böylece mimarlık artık yaşamsal bir barınak değil, bilinçdışının mekânsal temsiline dönüşmektedir. Dadanın sanata dair geleneksel form ve içerik düzenlerini altüst eden tavrı, burada doğrudan mekânın kendisine yönelmiştir. Eser bu bağlamda Merz anlayışının mekânsal bir örneğidir; atık malzemeler ve hazır nesnelere kolaj mantığıyla bir araya getirilerek estetik bir bütünlük ortaya çıkarmaktadır.



Resim 18- Kurt Schwitters, “Erotik Katedral”, 1926.

Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/erotizm-erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/951>

Merz pratiği, K buzmin biçimsel oz mlemesini gündelik nesnelere aracılığıyla üç boyutlu bir kolaj dünyasına dönüştürürken, nesneyi olduğu gibi kabul eden ve ona sanatsal bir nitelik kazandıran ‘‘Hazır Nesne’’ (Readymade) kavramıyla kesişir. Sanatın yaratım sürecinde özgünlük değil, bağlam ve rastlantı gibi unsurlar belirleyici hale gelir. Marcel Duchamp’la özdeşleşen hazır nesne kavramı, daha radikal bir anlayışın zeminini hazırlayarak ve sanat yapıtının tanımını yalnızca nesnede değil, d şunsel bir çerçevede arayan kavramsal bir kopuşa dönüştürmektedir.

Hazır nesne kavramı bu bağlamda sanat tarihinin en büyük kırılmalarından birini temsil eder. Estetik Modernizmin temel unsurlarını sorgulatmakla kalmaz, aynı zamanda sanat yapıtının ne olduğu sorusunu belki de hiç olmadığı kadar güçlü bir şekilde hatırlatır. Duchamp’ın 1917’de ürettiği ‘‘eşme’’ (Fountain) eseri bu kopuşu tetiklerken, sanatçının anti-estetik tutumuna dair en güçlü  rneği teşkil eder. Artık estetikten arındırılmış, gündelik nesnelere yalnızca sanatçının seçimi ve bağlam değişikliği yoluyla sanat statüsü kazanabilmektedir.

Peter Bürger’in ‘‘Avangart Kuramı’’ yapıtında ifade ettiği üzere, Duchamp’ın müdahalesiyle başlayan dönüşüm, yalnızca sanat nesnesini dönüştürmekle kalmaz, sanatın kurumsal yapısını ve izleyici ile olan ilişkisini de yeniden tartışmaya açar. eşme eserine bakıldığı zaman, nesnenin sanat eseri niteliği, form-içerik bütünlüğünden değil, imzalanmış bir seri üretim nesnesinin sergi mekanıyla kurduğu provokatif ilişkiden anlaşılmaktadır.⁶³

Marcel Duchamp’la birlikte modern sanatın en radikal kopuşlarından birini temsil eden bu anlayış, sanat nesnesini sanatçı atölyesinden çıkararak, gündelik yaşamda bulunan sıradan bir nesneye dönüştürmektedir. Sanat nesnesini olduğu halini koruyarak, herhangi bir estetik yüceltmeye tabi tutmama anlayışı aynı zamanda Brütalist estetikle ilişkili olarak ortaya çıkan ‘‘As Found’’ kavramıyla paralellik göstermektedir. Hazır nesne ve ‘‘As found’’ arasındaki kavramsal bağ, buluntu olanın etik ve estetik yönünü ortaya çıkarırken, tarihsel bir süreklilik içinde Modernizmin ilerlemeci ve mükemmellik arayışına karşı bir tavır geliştirmektedir.

⁶³ Peter Bürger, *Avangart Kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010. s.109.

5. BAĞIMSIZ GRUP VE SANAT ANLAYIŞI

5.1 Bağımsız Grup ve “As Found” Kavramı

"As found" (Olduğu gibi) kavramı 1950'li yıllarda İngiltere merkezli “Bağımsız Grup” (Independent Group) üyeleri tarafından geliştirilen; nesnelere ve mekanları işlenmemiş, müdahalesiz ve “olduğu gibi” kabul eden bir bakış açısını temsil etmektedir. Smithsonian'ın mimarlık anlayışında belirginleşen kavram doğrudanlık, dürüstlük ve yapısal ilkelerle ortaya çıkarak Brütalist mimariyle bütünleşir. Yıpranmış ve pürüzlü olanın barındırdığı potansiyel anlam, Brütalist mimaride estetik bir stratejiye dönüşmektedir. “As found” anlayışı böylece estetik değerleri mutlak biçimde tanımlamak yerine, bulunduğu gerçekliği estetikleştirir. Dolayısıyla, ideal bir mekân anlayışına karşı, zamanı, maddeyi ve bağlamı öne çıkartan radikal ve dürüst bir mimarlık biçimi kendini gösterir. Dürüstlük unsuru bu bağlamda yalnızca malzemenin ya da formun açıklığına değil, mimarın toplumsal sorumluluğuyla ilişkili etik bir tavra işaret etmektedir.

Bulut nesne anlamına gelen “Objet Trouvé” kavramından farklı olarak nesnelere veya yapıların bağlamından koparılmadan, oldukları haliyle ele alan “As found” anlayışı, mevcut olanın kendi gerçekliğinden beslenmektedir.⁶⁴ Bu yaklaşım, nesnelere birer temsil olarak değil, tarihsel, maddi ve bağlamsal nitelikleri doğrultusunda değerlendirmek üzerinedir. Dolayısıyla, nesnelere dönüştürmek yerine, onların zaten taşıdığı anlam potansiyelini görünür kılmak esastır; böylece modernist biçimcilikten farklı olarak dolaysız bir gerçekliğe yönelir. Soyut Dışavurumculuk gibi dönemin etkili sanat akımlarına karşı rastlantısal olanın, tamamlanmamışın ve geçicinin estetik değerini öne çıkaran belirgin bir kırılma söz konusudur.

⁶⁴ “As found” ve “objet trouvé” kavramları her ne kadar gündelik nesnelere sanatsal ya da estetik bağlamlarda yeniden değerlendirilmesine dayanıyor gibi görünse de aralarında önemli bir bağlamsal ve etik fark bulunur. Marcel Duchamp'ın “Objet trouvé” yaklaşımı nesneyi yerinden eder ve onu sanat mekânına taşıyarak bağlamını değiştirme yoluyla bir kavramsallık üretir. “As found” ise nesneyi ya da mekânı bulunduğu çevrede ve olduğu haliyle değerlendirme biçimidir. Diğer bir deyişle, nesneyi ya da mekânı var olduğu haliyle müdahale etmeden dönüştürme biçimi söz konusudur. Bu bağlamda “As found”, mimarlık ve tasarımda dürüstlük, doğrudanlık ve çevresel farkındalıkla ilişkilendirilirken; “Objet trouvé”, daha çok modern sanatın temsil sistemlerine karşı geliştirilmiş ironik ve kurumsal bir eleştiriyi temsil etmektedir.

Bu anlayış yalnızca mevcut olanın estetik değerini tanımakla kalmaz, aynı zamanda sanat üretimine de etik, bağlamsal ve maddi gerçeklikleri gözeten bir pratik olarak bakar. Böylece “As found”, katı modernist anlayışa karşı, eksik ve gündelik olanı benimseyen bir anlayışla Bağımsız Grup üyelerinin üretimleri doğrultusunda ortaya çıkmaktadır.

Bağımsız Grup 1952-1955 yılları arasında Londra’daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (ICA) bünyesinde faaliyet gösteren ve sanat, mimarlık, tasarım ve eleştiri alanlarında çalışan disiplinlerarası bir topluluktur. Alison ve Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Reyner Banham ve Lawrence Alloway bu topluluğun önde gelen isimlerdir. Bağımsız Grup, İkinci Dünya Savaşı sonrasında “post-war” olarak tanımlanan savaş sonrası dönemin toplumsal, kültürel ve estetik dönüşüm süreçlerinde yer alan en yenilikçi ve dönüştürücü oluşumlarından biri olarak değerlendirilebilir.⁶⁵

Savaşın ardından yıkılan şehirler, çöken toplumsal yapılar ve sarsılan modernlik inancı karşısında grubun üyeleri yeni bir estetik-politik dil geliştirme arayışına yönelmişlerdir. Söz konusu arayış, savaş öncesi Modernizmin evrenselci ve ütopyacı vizyonlarına karşı gündelik olanın estetiğini ve popüler kültürü odağına alan bir yaklaşım olarak belirmiştir. Grubun bir diğer ideolojisi de tasarım ve sanat arasında hiyerarşinin olmadığı bir etkileşim düşüncesidir. Özellikle Smithsonlar’ın mimari pratiğinde görülen “As found” yaklaşımı, grubun biçimden önce bağlama ve içerikle kurduğu ilişkiye referans oluşturur. Reyner Banham’ın Brütalist etik anlayışı kapsamında incelediği bu yaklaşım, estetik kararların biçimsel bütünlükten çok, çevresel ve kültürel gerçekliğe karşı geliştirilen bir duyarlılığa dayanır. Bağımsız Grubun ideolojisi bu doğrultuda tasarımcıyı ya da sanatçıyı yücelten modernist bakış açısına karşı, kolektif ve deneysel bir üretim biçimini desteklemektedir.

⁶⁵ İkinci Dünya Savaşı sonrası İngiltere’de Bağımsız Grup dışında başka topluluklar da ortaya çıkmıştır. Mevcut yapılarla hesaplaşma arzusu taşıyan bu özgün insiyatifler, yeni dünyanın vaatlerini sorgulayan ve alternatifler öneren bir nesli temsil etmektedir. “Kızgın Genç Adamlar” (Angry Young Men), edebiyat ve tiyatro alanında ortaya çıkarak entelektüel burjuvaziyi ve kültür kurumlarını hedef alan öfkeli ve gerçekçi bir söylem üretmiştir. Diğer bir örnek olan, “Kızıl Tuğla” (Red Brick)’dir, aynı dönemde klasik eğitim kurumlarına karşı, daha eşitlikçi, toplumsal ve çağdaş bir ortam oluşturmak için çalışmalar yürütmüştür. Bu üç örnek, kültürün yalnızca seçkinlere ait olmadığı, gündelik hayatın ve alt sınıfların da kültürün bir parçası olabildiği bir demokrasi ideali için bir araya gelmişlerdir.



Resim 19- “Bu Yarındır Sergi Kataloğu Görseli”, (Bağımsız Grup: Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson, Nigel Henderson), 1956. Kaynak: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-The-Independent-Group-P-Smithson-E-Paolozzi-A-Smithson-y-N-Henderson>

Bağımsız Grubun kolektif üretim anlayışı, yalnızca 1950’lerde İngiltere’nin kültürel iklimini yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda Dada, Bauhaus ve Sovyet Konstrüktivistleri gibi avangart bir modernlik anlayışının bir uzantısını da temsil eder. Disiplinlerarası ve otorite karşıtlığı bağlamında birleşen bu süreklilik biçimi, avangartların “sanatı hayatla birleştirme” anlayışını yeniden yorumlamaktadır. Dadanın rastlantısallık ve ironiye dayalı kolaj estetiği Bağımsız Grubun popüler kültür imgelerinin yeniden yorumlanması gibi sanat üretimlerine yansırken, Bauhaus’un tasarım ile sanat arasında üzerinden kurduğu kolektif ilişki, grubun tasarım, mimarlık ve fotoğraf pratiğine dayalı çalışmalarına örnek oluşturmaktadır. Grup bu doğrultuda kendisinden önceki avangart akımların kolektif eylem biçimlerine bir yeni bakış getirmektedir.

Kolektivizm, Bağımsız Grup için aynı zamanda İngiltere’de savaş sonrası dönemin sınıfsal dönüşümleri, sosyalist refah devleti politikaları ve kültürün demokratikleşme biçimleri çerçevesinde anlam kazanır. 1945’sonrası dönemde İşçi Partisi iktidarıyla eşitlikçi reform politikaları, Bağımsız Grubun sosyalist ideolojisine zemin oluştururken aynı zamanda sağlık, eğitim ve konut gibi alanlardaki programları da Brütalist mimariye olanak sağlamaktadır. Bu politikaların mekânsal karşılığını oluşturduğu noktada Brütalizm, işlevsel ve ideolojik olanı gözeten bir anlayış olarak öne çıkmıştır.

Yeni-Brütalizm’in sosyalist politikalarla uzlaştığı temel düzlem mimarinin temsili değil, katılımcı ve bağlamsal bir pratik olarak değerlendirilmesi düşüncesine dayanır. Hunstanton Okulu ve Robin Hood Gardens örneklerinde görüldüğü üzere, yapıyı ve mekânsal örgütlenmesini dürüst biçimde ortaya koymak, mimari nesneyle kullanıcı arasındaki hiyerarşiyi en aza indirmeyi hedefler. Bu bağlamda Yeni-Brütalistler ile dönemin sosyal politikaları arasında ideolojik bir bağlantı kurulabilir. Söz konusu ilişki bağlamında modern mimarlığın soyut kimliği ve toplum ihtiyaçlarının gereklilikleri arasında bir tür bağlantı kurulmaktadır. Diğer taraftan, özellikle sosyal konut projelerinde uygulanan Brütalist ilkeler başlangıçta eşitlikçi ve etik bir mimari anlayış olarak değerlendirilse de zamanla bu yapıların kamusal yaşam üzerindeki etkisi estetik algı ve mekânsal deneyim açısından ciddi tartışmalara konu olmuştur. 20. yüzyıl ortasında yükselen modern mimarlık endüstriyel üretime uygun, evrensel geçerliliğe sahip ve işlevsel bir sadelik anlayışıyla şekillenirken Brütalizm bu anlayışı en radikal biçimde uygulayan akım olarak benimsenmiştir. Bağımsız Grup ve dolayısıyla Yeni-Brütalistler, bu algıyı daha doğru bir zemine taşıyarak modern mimarlığın indirgemeci yaklaşımına karşı eleştirel bir konumda yer alırlar. Brütalizm, mimarlık alanında olduğu kadar sanat alanında da biçimsel saflık yerine malzemenin doğrudanlığını, yalınlık ve bağlamsal ilişkileri önceler. Bağımsız Grubun sanata bakışı bu doğrultuda eseri zorunlu bir form veya dahi sanatçı ürünü olarak değil; dağınık imajlar, endüstriyel formlar ve popüler kültür çıktılarının yeniden düzenlendiği bir pratiğe dönüştürür. Aynı Brütalist yapıların görüldüğü gibi olma biçimi gibi, onların sanat pratikleri de imgelerin doğrudan ve bağlam içinde ele alınması düşüncesine dayanmaktadır. Nesne ile temsil, sanatçı ile izleyici, estetik olan ile gündelik olan arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir yaklaşım söz konusudur.

4.1.1 “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” (Parallel of Life and Art) Sergisi

Londra’daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (ICA) bünyesinde 1953 yılında gerçekleştirilen “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” (Parallel of Life and Art) sergisi, Bağımsız Grubun sanat, bilim ve gündelik yaşam arasında kurduğu ilişki bağlamında savaş sonrası kültür ortamına eleştirel ve yenilikçi bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Alison ve Peter Smithson, Eduardo Paolozzi ve Nigel Henderson’ın tarafından gerçekleştirilen sergi, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırların belirsizleştiği, görsel düşüncenin deneysel bir biçimde sorgulandığı bir alanı temsil etmektedir. “Sanat ve Yaşamın Paralelliği”, geleneksel sergi yapılarının ve kurumsal sanat anlayışının ötesine geçerek sanat nesnesini tanımlayan kodları yok saymıştır. Bunun yerine izleyicinin katılımını talep eden ve Brütalist anlayışla doğru orantılı bir görsel deneyim önermektedir.

“Sanat ve Yaşamın Paralelliği”, adından da anlaşılacağı üzere sanatın yaşamla, dahası savaş sonrası yaşamın maddi, teknolojik ve kültürel etkileriyle paralel bir ilişki kurması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Sergide yer alan mikroskobik dokular, endüstriyel formlar ve anatomik çizimler, geleneksel temsil biçimlerine karşı stratejik bir yaklaşımı gösterirler. Sadece yapıtlar değil, sergilenme biçimi de imajların birbirleriyle kurdukları ilişki üzerinden anlamını oluşturmaktadır. Eserler, geleneksel sergileme biçimlerinin aksine rastlantısal sayılabilecek bir kompozisyonla yerleştirilmiş ve bu düzen tek bir odak noktası sunmak yerine izleyiciyi oraya ait bir deneyimin parçası gibi konumlandırmaktadır. Bu kurgu, avangardın kolaj pratiğiyle oldu kadar Brütalist mimarlığın açık ve dürüst yapısıyla paralellik göstermektedir.



Resim 20- “Sanat ve Yaşamın Paralelliği Sergi Görüntüsü”, Fotoğraf: Nigel Henderson, 1953.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-5-2-89/henderson-photograph-of-installation-view-of-parallel-of-life-and-art-exhibition>

Bağımsız Gruba ait, “As found” yaklaşımını yansıtan röntgen görselleri, cenaze veya teknik silah fotoğrafları gibi bağımsız pek çok görsel, müdahale edilmeden anti-sanat ve anti-estetik bir tercihle sergilenmektedir. Sergide ayrıca heykel, resim ya da mimari gibi disiplinlerin özgün nesnelere mekâna taşımaktan çok, onların fotoğraflanmış, arşivlenmiş veya yeniden üretilmiş versiyonları kullanılmıştır. Eduardo Paolozzi’nin heykelleri de bu biçimde yer alan işler arasındadır: eserler fiziksel varlıklarıyla değil, temsili dokümanları veya çerçevelenmiş sunumları olarak yer alırlar. Bağımsız Grubun önde gelen isimlerinden biri olarak Paolozzi’nin heykel pratiği, savaş ve teknolojiyle çözülmüş ve deformasyona uğramış bir insan formu yaratır. Bu biçim, Brütalist mimarının ham estetiğiyle yakınlık kurarken, aynı zamanda savaş sonrası jenerasyona ait bir grup İngiliz sanatçıyla özdeşleşen soyut, figüratif bir heykel anlayışına işaret etmektedir.⁶⁶ Paolozzi’nin figürleri bütünlüğünü yitirmiş, fragmanlara bölünmüş bir bedeni

⁶⁶ “Korku Geometrisi” (Geometry of Fear), savaş travmasıyla yüklü soyut figüratif bir heykel anlayışını tanımlamak üzere sanat eleştirmeni Herbert Read tarafından 1950’li yılların başında Britanya’da ortaya çıkan bir kavramdır. 1952 Venedik Bienali’nde sekiz Britanyalı heykeltıraşa atfedilen ve savaş sonrası figüratif heykel tarzını tanımlamak üzere kullanılan kavram, kültürel travma halinin plastik biçimde ifadesi olarak okunabilir. İnsan figürünü modernlik, teknoloji ve tarih karşısında yeniden düşünmeye zorlayan, bedenin hem maddesel hem anlam

işaret ederken, Nigel Henderson'a ait mikroskobik detaylar ve kent dokularına dair soyut imgeler izleyicinin ölçekten bağımsız bir görme deneyimiyle karşılaşmasını sağlar. Bu yaklaşım, yalnızca temsil edilen nesneye değil, görme eyleminin kendisine yönelir. Görüntü artık bir temsil değil, bir deney alanıdır. Alex Kitnick'in "The Brutalism of Life and Art" makalesinde sergi için, görsel düzenin anlamdan arındığı, nesnelere biçimsel yakınlıkları dışında bir ortaklığa sahip olmadığı bir kültürel anlatı oluşturduğundan bahseder. Kitnick'e göre bu heterojenlik, Banham gibi bir eleştirmen üzerinde hem büyülenme hem de bir tedirginlik yaratır; çünkü bu anlayış kültürel bağlamdan ve tarihsel özgüllükten kopuk bir anlam biçimini göstermektedir.⁶⁷

"Sanat ve Yaşamın Paralellliği", bu bağlamda çağdaş sanatın görsel teori ve mekânsal eleştiri gibi alanlarına öncülük eden tarihsel bir eşik olarak değerlendirilebilir. Bağımsız Grup'un modernlik anlayışı burada ilerlemenin temsilinden çok, onun artıklarının görselleştirilmesi yoluyla işler; sanat, geleceği tasarlayan değil, mevcut olanı yeniden okuyan eleştirel bir pratiğe dönüşmektedir.

4.2.2. "Bu Yarındır" (This is Tomorrow) Sergisi

Londra'daki Whitechapel Gallery'de 1956 yılında gerçekleştirilen "Bu Yarındır" (This is Tomorrow) sergisi, Bağımsız Grubun savaş sonrası modernizme yönelik eleştirel tavrının en görünür hâle geldiği radikal bir eylem olarak sanat tarihine geçmiştir. Sergi, 12 ayrı ekipten oluşan 38 katılımcının kolektif çalışmalarıyla ortaya çıkmış ve modern yaşamın teknolojik, mimari ve popüler kültürel unsurlarını bir araya getiren özgün bir deneyim sunmaktadır. Bu serginin temel özelliği, sanat, mimarlık, grafik tasarım ve mühendislik gibi farklı disiplinlerin eşit düzeyde yer aldığı bir yapı oluşturmasıdır. Böylece sergi, hiyerarşik olarak ayrılmayan, karşılıklı etkileşim halinde çalışan disiplinlerarası bir üretim modeli sunmaktadır. "Bu Yarındır" içeriğinden çok disiplinlerarası iş birliğine dayalı kurgusuyla kültürel bir olay haline gelirken, Alison ve Peter Smithson, Colin St. John Wilson ve Ernő Goldfinger gibi Brütalist mimarların

olarak parçalandığı bir estetik ve politik yaklaşım söz konusudur. Korku Geometrisi, savaş öncesi modernizmin ilerlemeci estetik anlayışına karşı deneyime, travmaya ve materyale odaklanan bir sanat dili geliştirir. Bu dil, belirsizlik ve anksiyete örülü, içe dönük, karamsar ve çatışmalı bir estetik dil üretmektedir.

⁶⁷ Alex Kitnick, *Brutalism of life and Art*, 2011. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/23014871>

sergideki etkin rolü dikkat çeker; bu mimarlar, serginin hem mekânsal dili hem de kavramsal çerçevesi bağlamında belirleyici rol oynamışlardır.



Resim 21- “Bu Yarındır Sergisi Grup 2 Görseli”, Whitechapel Galeri, 1956.

Kaynak: <https://www.domusweb.it/en/movements/pop-art.html>

Laurence Alloway tanıtım yazısında sergide yer alan tüm grupların kendi uzmanlık alanlarını askıya aldıklarından bahseder. “Bu Yarındır” ile disiplinlerarası sınırlara yeni bir bakış getirilirken, izleyici sanat ve mimarlığı gündelik yaşama dair ve ideal standartlardan uzak bir etkinlik olarak deneyimleme imkânı bulmaktadır.⁶⁸ Serginin başlığı olan “Bu Yarındır” (This is Tomorrow), hem ironik hem de kuramsal bir yük taşır. Burada gelecek, Modernizmin ütopyacı tavrından çok, medya, teknoloji ve popüler kültürün iç içe geçtiği gündelik bir gerçeklik olarak ele alınır.

⁶⁸ Lawrence Alloway, Reyner Banham, *This is Tomorrow Catalogue*, Farnham: Ashgate Publishing, 1956.

4.2 Bağımsız Grubun Pop Sanatına Etkisi

Bağımsız Grubun sergideki yaklaşımı savaş sonrası İngiltere'nin sınıfsal dönüşümünü, Amerikan etkisini ve kültürel temsil biçimlerinin değişimini kendine özgü bir görsel malzeme üzerinden tartışmaya açar. Alison ve Peter Smithson gibi mimarların öncülük ettiği gruplar, daha çok “As found” kavramını ele alan bir estetik önerirler. Bu yaklaşım, modernist ütopyacı tasarımın ideal formlarına karşı gündelik yaşamın ve malzemenin olduğu halini öne çıkarır. Dolayısıyla, Smithsonlar'ın sergide yer aldığı işler, tüketim imgelerinden çok mimarlığın kamusal alandaki işlevine, modernleşmenin kent üzerindeki etkisine ve yapısal dürüstlük gibi kavramlara yer vermektedir. Ancak, serginin asıl etkisi sıra dışı bir disiplinlerarasılık örneğinin ötesinde savaş sonrası dönüştürülen görsel kültürün habercisi olmasından kaynaklanmaktadır. Bağımsız Grubun sanat anlayışı, bu bağlamda Pop sanatının gelişimini hazırlayan kavramsal zemini temsil etmektedir. Sergide yer alan eserler, modernizmin yüksek sanatla kesişen özgünlük anlayışına karşı gündelik nesnelere ve popüler kültür imgelerini tüketim toplumunun görsel diline uygun biçimde ortaya koymaktadır.



Resim 22- Richard Hamilton “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”, 1956.

Kaynak: <https://www.researchgate.net/figure/Richard-Hamilton-Just-what-is-it-that-makes-todays-homes-so-different-so-appealing>

“Bu Yarındır” sergisi Pop sanatı yoluyla sanatın hiyerarşik yapısını kendini özgü bir şekilde sıradanlaştırmaktadır. Arthur Danto “Brillo Kutusu” yapıtında bu konuyu, Pop sanatı sayesinde müzelerde yer alan resim ve seri üretim nesnelere arasındaki ayrımın maruz kaldığı kırılma üzerinden değerlendirir.⁶⁹ Richard Hamilton’ın “Bu Yarındır” kapsamında sergilediği “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” kolajı bu doğrultuda Pop sanatı tarihi için simgesel bir öneme sahiptir. Sanatçı bu eserinde savaş sonrası Batı’nın değişen tüketim kültürüne odaklanarak, popüler kültür imgeleriyle sarılmış yaşam estetiğini, radikal biçimde bir sanat formuna dönüştürmektedir. Dolayısıyla Pop sanatının çerçevesini belirleyen eser, akımın bir çeşit sembolü olarak kabul edilmektedir. Hamilton’un eseri aynı zamanda Amerikan kültürünün Avrupa’ya etki yönünden değerlendirilebilir. Kolajda yer alan “ideal ev” imgesi, hem bir refah göstergesi olarak hem de toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında Amerikan toplumuyla özdeşleşmiş bir ideal yaşam anlayışına gönderme yapmaktadır. Soğuk savaş dönemi Pop sanatı, Amerikan kültür politikaları kapsamında okunabilirken, Bağımsız Grup aracılığıyla daha eleştirel bir temsil biçimine işaret etmektedir. Ancak Pop sanatı 1960’lar itibarıyla Amerikan kültür ve sanatıyla özdeşleşen bir konuma evrilir. Andy Warhol ve Roy Lichtenstein gibi sanatçılar üzerinden değerlendirilen akım, özellikle Warhol’un seri üretim estetiği doğrultusunda geliştirdiği ikonografik dil üzerinden Pop sanatını kapitalist Amerikan kültürünün simgesine dönüştürmektedir.

Pop sanatının zamanla Amerika’ya özgü bir sanat biçimine dönüşmesi, onun tarihsel zeminin göz ardı edildiği eleştirilerini getirir. Popüler imgelerin yeniden üretimiyle yetinen Amerikan sanatı, güncel tüketim kültürüne eleştirel bir yaklaşım getiren Bağımsız Grubun etkisini geri plana atmaktadır. Fakat Pop sanatının küresel algısını yönlendiren baskın kültüre rağmen, Bağımsız Grubun etkisi, akımın kavramsal çerçevesini belirleyen ilk bilinçli hareket olma özelliğine sahiptir. Hamilton ve Paolozzi’nin eserleri, yıllar sonra bile Pop sanatının kodları üzerinden değerlendiriliyor olması, bu etkinin kanıtı niteliğindedir.⁷⁰

⁶⁹ Arthur Danto, *Brillo Kutusu: Post Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*, Çeviren: Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, s.16.

⁷⁰ Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*, Manchester: Manchester University Press, 1995, s.119.

Bağımsız Grup, modern sanat ve mimarlığın hem biçimsel hem de düşünsel sınırlarını dönüştürmüş bir harekettir. Pop sanatının kavramsal ve pratik zemini oluşturan ilk hareket olarak, sanat, mimarlık ve tasarım gibi alanlar arasında yeni bir disiplinlerarası anlayışı yansıtır. Grubun etkinliklerinde yalnızca farklı disiplinlerden insanlar bir araya gelmekle kalmaz, aynı zamanda bu disiplinlerin sınırları bir düşünce biçimi olarak sorgulanır.

“Bu Yarındır” sergisi bu bağlamda yalnızca Pop sanatı için değil, aynı zamanda modern sanata dair yeni yorumların mimarlıkla nasıl kesiştiğini kanıtlayan öncü bir etkinliktir. Büyük ölçüde Dadayı örnek alan bir anlayışla ortaya konan sergi, sanat ve mimarlık arasında benzeri görülmemiş bir etkileşim alanı kurar ve sergi kataloğunda gözlemlendiği üzere, bu bağlama özel bir vurgu barındırmaktadır. Sanat, mimarlık ve tasarım gibi alanların eşit biçimde değerlendirildiği bu yaklaşım, yerleştirme sanatı ve mekâna özgü sanat gibi çağdaş sanat pratiklerinin de öncülü olarak kabul edilebilir. Bu çeşit bir modernist anlayış aslında gelmekte olan postmodern sürecin deney alanı olarak da okunabilir. Ancak bu sıra dışı hareket, henüz 1960’lı yıllara gelmeden dağılarak, üyelerinin bireysel üretimleri doğrultusunda ilerlemiştir. Bağımsız grup eleştirdikleri modernizmin aksine kurumsal bir süreklilik gözetmezken yeni dünyaya kalıcı bir iz bırakır. Bu anlamda Modernizm ile Postmodernizm arasında kritik bir geçiş alanını temsil eden hareket, çağdaş sanatın düşünsel temellerine dair ipucu vermektedir.

5. ÇAĞDAŞ SANAT VE BRÜTALİZM

5.1 Sanat ve Mimarlık İlişkisi

Bağımsız Grubun sanat ve mimarlık disiplinlerine yaklaşımı, savaş sonrası dönemde yeniden şekillenmekte olan kültürel dönüşümlerin bir parçasıdır. 20. yüzyıl ortası İngiltere kültür ortamına göre biçimlenen grup, modernist anlatıların kurallı yapısına karşı, disiplinlerarası esnekliği önceleyen bir düşünsel zemine sahiptir. Sanat ve mimarlık bu bağlamda birbirinden ayrı uzmanlık alanları olarak değil, ortak bir kültür alanının bileşenleri olarak değerlendirilir. Mimarlık böylece fiziksel mekanın işlevsel bir kurgulayıcısı olmanın ötesine geçer, çağdaş kültürün görsel ve kavramsal anlam üretiminin bir parçası haline gelir.

Brütalizm bu düşünce biçiminin mimarideki en radikal yansımalarından birini temsil eder. Akımın en belirgin örneklerinin verildiği 1960 ve 70’li yıllar arasındaki yapılar, belirli bir estetik anlayışı gösteren tasarımlar olmanın ötesinde, aynı zamanda belirli kültürel tavrı yansıtır. Özellikle anıtsal örneklerde, mimarlığın neredeyse bir sanat formu gibi ele alındığı gözlemlenir. Söz konusu yaklaşım Bağımsız Grup ve Yeni Brütalistler bağlantısı üzerinden Pop kolajlarıyla ve dolayısıyla Avangart Sanatla düşünsel bir yakınlık kurar; her ikisi de ham, geçici ve parçalı olanı savunur.

Roberto Masiero, “Mimaride Estetik” yapıtında, modern çağla beraber mimarlığın mekanik bir sanattan, liberal bir sanata dönüştüğünden bahsetmektedir.⁷¹ Bu doğrultuda mimarlık teknik beceriyle sınırlı bir meslek olmaktan çıkarak, düşünsel bir faaliyet olarak yeniden tanımlanmaya başlar. Özellikle Sanayi Devrimi ile gelişen teknoloji, mimarlığı daha teknik bir alan haline getirirken, mimarların bu gelişmeye karşı bir ifade aracı olarak sanat ve estetiğin alanıyla ilgilenmesini ve mimarlığın bir sanat gibi kavranmasına sağlamaktadır. Bağımsız Grup modern hareketler içinde konuyla ilgili en etkin yaklaşımı göstererek, mimarlığı yalnızca bir mekan üretimi olarak değil, sanatla paralel bir kültürel pratik olarak ele almıştır. Mimarlığın modern

⁷¹ Roberto Masiero, *Mimaride Estetik*, Çeviren: Fırat Genç, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2006, s.77.

sanatın temel ilkeleriyle bağlantılı olarak geçirdiği dönüşüm, her iki disiplinin başka alanlarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla şekillenerek, sabit tanımlarının ötesinde entelektüel bir özne olarak var olmalarına olanak sağlamaktadır. Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright modern yaşamın mimarisini biçimlendiren düşünürler gibi algılanırlar. Mimarlık bu noktada yalnızca işlevsellik üzerinden değil, ideolojik bir araç haline gelir. Smithsonlar, Colin St. John Wilson ve Erno Goldfinger gibi brütalist mimarlar ise, bir adım ileri giderek mimarlığı sanatla eşit mesafede yaratıcı bir eylem olarak değerlendirir. Mimar burada sanatçıyla birlikte hareket eden ve sanatın yöntemlerini kullanan bir yaklaşım sergilemektedir. Postmodern ve çağdaş döneme doğru bir örnek olarak, Zaha Hadid'in mimarlık anlayışı sanat ve özellikle Süprematizm üzerinden değerlendirilebilir. Burada bir mimar yalnızca teknik bir figür olarak yer almaz, aynı zamanda mimari formları sanatın soyut diliyle değerlendiren bir özne olarak yer alır. Diğer bir deyişle, Hadid mimarlığı sanatla düşünen ve tasarımı görsel bir ifade biçimi olarak değerlendiren bir özneye dönüşmektedir.⁷²

Avangart Sanatla beraber Melaviç ve Tatlin gibi sanatçıların iki disiplin arasındaki sınırları yok etmeye yönelik girişimleri, kavramsal sanatla farklı bir evreye geçer. Donald Judd, Gordon Matta-Clark, Cristo ve Jeanne-Claude gibi sanatçılar eserlerini mimariyle doğrudan ilişkilendirerek, sanat nesnesinin mekânı yapılandırması hakkında çalışmışlardır. Sanatın toplumsal, politik ve mekânsal bağlamların daha çok parçası olmasıyla, sanatçılar mimari ve onu çevreleyen koşullarla daha fazla ilgilenmeye başlamışlardır. Brütalizmin kendisi de zamanla çağdaş sanatçıların mimariyle kurduğu ilişki doğrultusunda ilgilendikleri bir alana dönüşür. Bu yapıların temsil ettiği hamlık ve boşluk hissi, çağdaş sanatın kendi pratikleri üzerinden belirlediği biçimsel ve kavramsal düzeyde katmanlı bir imkân sağlar. Brütalizm, bu bağlamda çağdaş sanatçılar için yalnızca estetik olarak radikal bir mimarlık biçimi sunmaz, aynı zamanda belirli bir modernist anlayışın eleştirel mirasını yeniden değerlendirme anlamına gelmektedir.

⁷² Zaha Hadid'in yüksek lisans projesi kapsamında ürettiği "Malevich's Tektonik: The Horizontal Skyscraper" isimli proje, kariyeri boyunca etkisini sürdüren avangart estetik ve düşünsel mimarlık biçimine örnek oluşturmaktadır. Proje, Maleviç'in Süprematist sanat anlayışını referans alarak, soyut sanat ve mimarlık ilişkisine bağlı bir çeşit mekânsal öneri sunmaktadır.

5.2 Jane and Louise Wilson

Jane ve Louise Wilson'ın 2003 tarihli “Özgür ve Anonim Bir Anıt” (A Free and Anonymous Monument), adlı yerleştirme ve video çalışması, çağdaş sanatın mimari hafıza ve endüstriyel tarih ile kurduğu ilişkiye odaklanır. Eser, özellikle İngiltere’de yer alan terk edilmiş askeri yapılar ve endüstriyel alanlar gibi mekansal yapılar üzerinden geçmişin hafıza mekanlarını yeniden ele almaktadır. Wilson’lar video yerleştirme aracılığıyla izleyici terk edilmiş yapıların arasında hareket ediyor gibi konumlandırarak, mekansal bir deneyimin parçasına dönüştürmektedir. “Özgür ve Anonim Bir Anıt” ile günümüzde işlevini yitirmiş ve görünmez hale gelmiş bağlamından kopuk anonim yapılar incelenir. Wilson’lara göre bir bina yarı yıkıntı haline geldiğinde artık, bulunduğu peyzaja ait olur. Bu yaklaşım çağdaş sanatın, mimarlığı işlevsel bir nesne olarak değil, zaman ve hafıza ile şekillenen dinamik bir süreç olarak değerlendirdiğini gösterir. Romantik harabe estetiğiyle doğru orantılı bir şekilde, modernitenin başarısızlığa uğramış mekansal anlamını yeniden düşünmeye davet eder. Wilson’ların eserini bu çalışma bağlamında değerli kılan unsur, Brütalist mimari örnekleri arasında sanatla ilişkisini en güçlü kuran yapı olarak, “Apollo Pavyonu”na yer vermesidir.⁷³

Fiziksel olarak ihmal edilmiş ve halk tarafından rahatsız edici bulunan bu yapı, Wilson’ların eseri üzerinden çağdaş sanat yapıtı olarak öne çıkar. Bu noktada Modernizmin ütopyik projelerinin toplumsal olarak nasıl karşılık bulduğuna yönelik bir sorgulama biçimi söz konusudur. “Apollo Pavyonu”, modernist bir estetik ve kamusal deneyimi sağlayan bir form olarak, anlamını yitirmiş, yabancı bir mimari formu temsil etmektedir. Bu doğrultuda anonim görülen anıt, anıtsal olma durumunun aksine herhangi bir kolektif hafızaya bağlanmayan bir ize

⁷³ Victor Pasmore tarafından Brütalist bir yapı olarak tasarlanan “Apollo Pavyonu”, sanat ve mimarlığı eşsiz biçimde birleştiren modernist bir vizyonun ürünüdür. Yapı, modern bir estetik ürünü olarak, aynı zamanda dönemin toplumsallık anlayışıyla ilgili belirli bir mimarlık biçimini yansıtmaktadır. Pasmore’un 1950’li yıllarda Bağımsız Grup ile kurduğu düşünsel ilişki, bu yapının ideolojik çerçevesini anlamak için önemlidir. “Apollo Pavyonu”, ham beton, ağır kütle ve yapısal dürüstlük anlamında brütalist mimarinin unurlarını açıkça sağlarken, Pasmore’un sanat anlayışı doğrultusunda plastik bir sanat nesnesi konumunda yer alır. Sanat ve mimarlık birlikteliğine dair bu yaklaşım, Bağımsız Grubun sanatı gündelik yaşama entegre etme arzusunun açık bir örneğidir: “Apollo Pavyonu” bu bağlamda işlevsel bir mimari yapı olma özelliğine sahip, kamusal bir heykel olarak kurgulanmıştır. Kamusal alanları sanatsal bir deneyim alanına dönüştüren ve mimarlığı neredeyse soyut bir sanat nesnesi gibi ele alan bu anlayış belirli bir modernlik anlayışı kapsamında heyecan verici olsa da kültürün zamanla dönüşümü ve toplumsal gerçekliklerin pratik beklentileri karşısında işlevlerini kaybetmeye eğilimlidirler. “Apollo Pavyonu” bu doğrultuda modernist ütopyaların toplumla kurduğu hassas ilişkinin somut bir örneği olarak, zamanla vandalizme açık, işlevselliğini yitirmiş ve bulunduğu alandan kopuk bir yapıya dönüşmüştür.

dönüşür. Böylece Wilson'lar, çağdaş sanatın bellekle ilişkisi üzerinden bu yapıyı değerlendirir. Özellikle Brütalizm gibi ideolojik olarak katmanlı üsluplar doğrultusunda, esere dair tarihsel belirsizlik ve anlam kayması söz konusudur. Modernizmin temsil biçimini yitirmiş örnekleri, bu eserle yeni bir estetik ve düşünsel anlam kazanır.

Ayrıca eser, Brütalist mimarinin estetik ve ideolojik katmanlarını açığa çıkaran bir yaklaşım benimser: Ham beton, insanı küçülten yapılar ve boşluğun getirdiği tekinsizlik duygusu ile modernitenin ilerleme ideolojisinin sonuçlarını görünür kılmaktadır. Wilson'ların modernist mimarlığa dair ilgisi bu bağlamda Modernizmin mirasını sorguladığı bir anlam ilişkisine referans verir. Bu doğrultuda “Özgür ve Anonim Bir Anıt”, çağdaş sanatın disiplinlerarası niteliğini, video, mimarlık ve arşiv olanaklarıyla ele almaktadır.

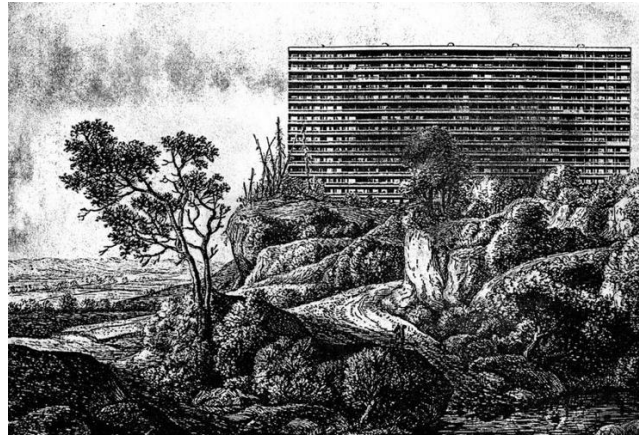


Resim 23- Jane ve Louise Wilson, “Özgür ve Anonim Bir Anıt”, 2003.

Kaynak: <https://www.fvu.co.uk/projects/a-free-and-anonymous-monument>

5.3 Cyprien Gaillard

Cyprien Gaillard'ın 2005 tarihli “İnançsızlık Çağında İnaç” (Belief in the Age of Disbelief) eseri, çağdaş sanatın hem mimarlık disiplinine hem de peyzajın ideolojik temsiline dair geliştirdiği eleştirel yaklaşımı temsil eden bir çalışmadır. “İnançsızlık Çağında İnaç”, Brütalist blokların ikonik görüntülerini, 17. yüzyıl Hollanda manzara gravürleriyle bir araya getirerek, iki farklı tarihsel dönemin estetik anlayışlarını ve tarihsel zeminlerini karşılaştırır. Geçmişin doğayla kurduğu pastoral ilişki ile ilerlemeci modernitenin beton yapılarını bir araya getirerek, doğanın ele geçirdiği harabelerin estetiğini yansıtır. Ütopyacı bir modernist anlayışın eseri olarak, kırsal bir pastoral manzaraya dönüşen mimari form, çağdaş sanat nesnesine dönüşmektedir. Diğer bir deyişle yapının mimari varlığı, bir harabe olarak sona ererken onun görsel temsili sanat bağlamsal bir değer kazanır. Modernist yapıların temsil ettikleri ideolojik anlamdan koparak, doğanın bir parçası olmaları bir anlamda romantik düşünceye dair çağdaş bir bakışı göstermektedir. Gaillard'ın çalışması bu doğrultuda ne Modernizme karşı bir özlem duyar, ne de onu yok sayar; bütün bundan düşünsel bir anlam çıkartarak çağdaş sanat bağlamında değerlendirmektedir.



Resim 24- Cyprien Gaillard, “İnançsızlık Çağında İnaç” (Belief in the Age of Disbelief), Gravür Baskı, 2005. Kaynak: <https://galerieillegitime.tumblr.com/post/51242549190/cyprien-gaillard-belief-in-the-age-of-disbelief>

5.4 Rachel Whiteread

Rachel Whiteread'ın 1993 tarihli “Ev” (House) eseri, mimarlık, hafıza ve maddesellik kavramlarını çağdaş sanat bağlamında etkileyici bir müdahale olarak tanımlanabilir. Londra'nın doğusunda yer alan ve yıkımı planlanan klasik bir Viktoryen evin iç hacmini betonla üreten bu yapı, içerinin biçimini dışa taşıyarak, görünmeyeni anıtsallaştırır. Bu yönüyle “Ev”, yalnızca fiziksel bir yapı değil, toplumsal ve tarihsel bir belleğin negatif kalıbı olarak görülebilir. Le Corbusier'in ham beton anlayışını çağrıştıran yapı Brütalist mimariyle ilişkilendirilirken, anıtsallık ve yapının izlerine dair açıklık unsurları bu ilişkiyi güçlendirmektedir. Brütalizmin işlevsellik ve toplumsallık ilkeleri, bu eserde yerini özel alana dair bir dinginliğe bırakır.

Whiteread'ın bu eserle vurguladığı mekânsa ve tarihsel bağlam, modern kent politikalarını da referans alır. Yıkılan evlerle yok olan hafıza mekanları arasında kurulan ilişki biçimi, nostaljik bir yerden olmak yerine daha çok boşluk kavramına odaklanmaktadır. Eser bireysel yaşamın izlerini toplumsal bir bağlam içinde değerlendiren bir sanat nesnesini temsil eder ve geçmişin boşluğundan geleceğin sorgulamasını yapmaktadır.

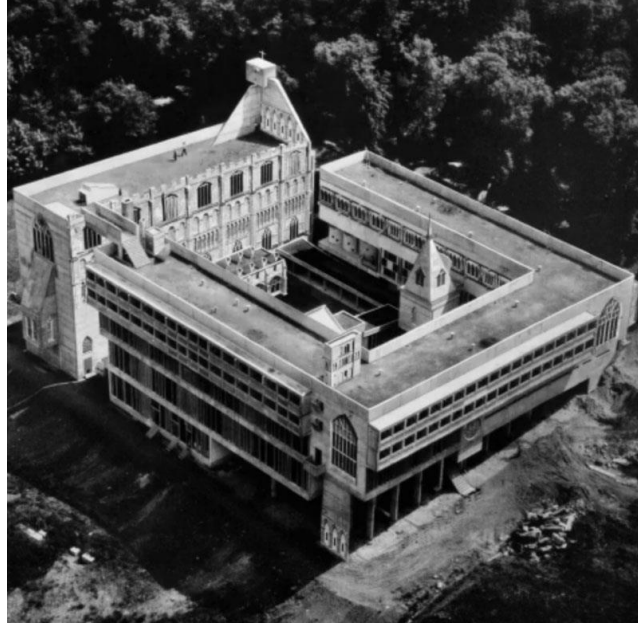


Resim 25- Rachel Whiteread, “Ev” (House), Yerleştirme, Fotoğraf: Sue Omerod, 1993.

Kaynak: <https://www.researchgate.net/figure/Rachel-Whiteread-House-1993-Photo-by-Sue-Omerod-Courtesy-of-the-Gagosian-Gallery>

5.5 Rob Carter

Rob Carter'ın “Taş Üstüne Taş” (Stone on Stone) eseri, mimarlığın tarihsel anlamını modern yapıların doğa ve hafıza üzerindeki etkileri üzerinden sorgulayan bir video animasyon çalışmasıdır. Zamanın ve çevrenin dönüşümünü gösteren eser, mimarlığın aslında sürekli değişen, yıkılan ve yeniden üretilen yapısına vurgu yapar. Gotik bir katedral ve Brütalist bir yapı, ironik bir şekilde bir araya gelerek hem bir bütün hem de bir gerilim alanı yaratır. Tez boyunca incelendiği üzere belirli ortak anlamlara sahip bu iki farklı üslup, Carter'ın eseri doğrultusunda kolektif belleğe dair katmanlı bir ilişki sunar. Belirli bir anıtsallık biçimiyle kesişen bu iki üslup, kutsal ve seküler modernist değerler üzerinden ayrılır. Modernitenin ilerlemeci anlatısı, geçmiş kapsayan formlar olarak yeniden üretilir. Modern çağla hızlanan yıkım ve yeniden inşa döngüsü, bu eserde taşların iç içe geçmesi gibi bir metafor üzerinden kurulur. “Taş Üstüne Taş”, aynı zamanda yapılı çevre ile doğal çevre arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir dünyaya gönderme yapmaktadır.



Resim 26- Rob Carter, “Taş Üstüne Taş” (Stone on Stone), Video-Animasyon, 2011.

Kaynak: <https://socks-studio.com/2011/08/29/stone-on-stone-by-rob-carter/>

5.6 Simon Terill

Simon Terrill'in "Balfron Projesi" (Balfron Project) çalışması, İngiltere'de Brütalist mimarinin en ikonik örneklerinden biri olan "Balfron Kulesi"ni merkezine alır. Sanatçı, bu bina etrafında gerçekleştirdiği performatif işiyle, Brütalizmin estetik değeri yanında toplumsallık bağlamında değerlendiren bir çalışma gerçekleştirmiştir. Terill proje kapsamında, Balfron sakinlerini belirli bir koreografiye dayalı olmayan bir gece performansına davet ederek, fotoğraf üzerinden bunu belgeler. Böylece bir mimari yapının, yalnızca barınma mekanı mekanı olmak dışında kamusal değeri vurgulanır.

Mimar Ernő Goldfinger'in modernist bir ütopyasını yansıtan bina, dikey olarak örgütlenmiş eşitlikçi ve kolektif bir yaşam modelini temsil eder. "Balfron Kulesi" bu bağlamda ideolojik bir sosyal deney alanı olarak Terill'in eserine dönüşür. Sanatçının Balfron'a ilgisi, J.G. Ballard'ın "Gökdelen" romanına olan hayranlığının ötesinde, modernist bir ütopyanın çağdaş sanat aracılığıyla yeniden üretilmesine dayanır. Ancak bu ütopya zamanla fiziksel ve ideolojik olarak bir yıpranmaya maruz kalır; temsil edilen sosyal ideal ve estetik değer, gündelik gerçekliğin karşısında etkisini yitirmesine neden olur. "Balfron Kulesi", Brütalist mimarinin zamanla yaşadığı itibar kaybının sembollerinden birine dönüşür. Modernliği toplumsal hayatın içine katan yapılar, ihmal edilmiş, tekinsiz mekanlara dönüşerek değersizleşir ve neoliberal dünyada soylulaştırma politikalarının hedefi haline gelirler.

Terrill'in aynı zamanda burada yaşamış olması, bir anlamda projeye etik bir boyut kazandırır: Sanatçının yalnızca dışarıdan bakan bir göz değil, içeriden bir özne olarak, Yeni-Brütalistlerin, "aidiyetin mekânsal örgütlenmesi" fikrini destekler niteliktedir. Bu bağlamda "Balfron Projesi", mimari bir belgeleme çalışması veya nostalji üretimi amacı taşımaz; aksine, kolektif bir mekânın geçmişle gelecek arasında kurduğu bir temsil biçimine, yani modernist ütopyaya yeni bir bakış getirir. Projede yer alan bireylerin performatif olarak kendi hareketlerini özgün biçimde belirlemeleri, Brütalist ideallerin günümüzdeki dönüşüm biçimine benzer; bu dönüşüm nostaljik bir özleme değil, yapının ideolojik mirasıyla hesaplaşarak günümüzün toplumsal gerçekliğine göre yeniden konumlandırılan çağdaş bir yaklaşıma dayanır. "Balfron Projesi", bu doğrultuda tarihsel bir üslup ve mimari estetik biçimi olarak Brütalizmi çağdaş

sanat bağlamında eleştirel ve kavramsal bir düşünme biçimine dönüştüren özgün bir örnektir. Modernist ideallerle yüklü bu yapının zamanla uğradığı dönüşüm farkı bir zaman diliminde ve bağlamında Terill tarafından yeniden yorumlanır. Bina mimari bir yapı olmanın ötesine geçer ve yaşayan sosyal bir arayüz olarak ele alınır. Böylece Rachel Whiteread'ın “Ev” eserinde olduğu gibi içeride olan ters yüz edilerek görünür kılınmaktadır. Sonuç olarak proje, Brütalist mimarlığın çağdaş sanat bağlamında yeniden düşünülmesine örnek oluşturan katmanlı bir müdahaledir. Estetik ve ideolojik bir temsil biçimi olarak katılım ve hafıza yoluyla yapının günümüzdeki anlamı üzerine bir düşünce biçimi geliştirilmektedir.



Resim 27- Simon Terill, “Balfour Projesi” (Balfour Projesi), Fotoğraf Baskı, 2010.

Kaynak: <https://www.simonterill.com/Balfour-Project>

5.7 Renato Nicolodi

Renato Nicolodi'nin "Oblivio I" adlı eseri, modernist mimarinin tarihsel, simgesel ve varoluşsal değerini çağdaş sanat bağlamında yeniden ele alan bir sanat anlayışının ürünüdür. Sanatçının üretiminde savaş sonrası Avrupa'nın mimari mirası, totaliter rejimleri izleri ve boşluk duygusu öne çıkar. Bu doğrultuda sanatçı, Brütalist mimarinin estetik biçimini ideolojiden yoksun ve zamansız yapılar olarak çağdaş sanat yoluyla yeniden kurgular. Nicolodi'nin üretim biçimi, anıtsal görünümlü, işlevsiz ve neredeyse kutsal izlenimine sahip kurgusal yapıların beton heykel ve yerleştirmelerinden oluşmaktadır. Söz konusu yapılar, sığınak ve tapınak arasında bir izlenime sahip, hem arkaik hem de geleceğe aitmiş gibi bir izlenim vermektedir. Brütalist dili yansıtan keskin geometrik formlar, beton yüzeyler ve tamamen süsten arınmış bir kütle mimarisi bu eserlerde çok belirgindir. "Oblivio I" eseri bu bağlamda modern bir harabe gibi görünen, zamandan ve mekândan yalıtılmış sessiz bir anıt gibidir.



Resim 28- Renato Nicolodi, "Oblivio I", Beton Heykel, 2008.

Kaynak: <https://www.renatonicolodi.com/work/oblivio-i-2008-concrete-cement-wood-700-x480-x-380-cm/>

6. SONUÇ

Bu çalışma kapsamında ele alındığı üzere Brütalizm, sanat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmek adına verimli bir zemin oluşturmaktadır. Dünya savaşları sonrası dönemin toplumsal ve kültürel kırılmaları doğrultusunda şekillenen akım, modernitenin ilerlemeci ve evrensel söylemlerine karşı daha yerel, etik ve dürüst ilkeler doğrultusunda ortaya konan bir modernlik anlayışını temsil eder. Yeni Brütalizm olarak tanımlanan bu yaklaşım, mimarlığın toplumsal yönüne vurgu yaparak, mimarlığı yalnızca işlevsel bir yapı üretimi olarak değil, kültürel bir ifade biçimi olarak yeniden tanımlamaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında savaş sonrası kentlerin yeniden inşa edilme ihtiyacına cevap veren Brütalizm; malzeme dürüstlüğü, kamusal aidiyet ve mekansal eşitlik ilkelerini mimarlık bağlamında ön plana çıkarmaktadır. Bu toplumsallık anlayışını temsil eden üslup, kendisini ham beton yüzeyler, anıtsal kütleler ve açık strüktür üzerinden gösterir. Brütalizm bu bağlamda makine estetiği ve modern savaş mimarisinin mirasını taşıyan çelişkili bir estetik dil kurar. Bu mimarlık biçimi daha iyimser bir gelecek idealine sahip olmasına rağmen, savaşın etkisi ve travmatik mirasını taşıdığı unutulmamalıdır. Aynı zamanda, Soğuk Savaş döneminin nükleer tehditleri ve kontrol politikalarıyla şekillenen Brütalizm, beton kaleleri andıran bir çeşit sığınak estetiği üretir. Dolayısıyla Brütalist üslup, ütopyacı bir anlayışla toplumsal eşitlik hayali kurarken, aynı zamanda distopya ile özdeşleşen tehditkâr bir estetiği de içinde barındırır.

Bu doğrultuda doğayı araçsallaştıran ve bireyi soyutlayan ilerleme ideolojisi bu çalışmanın estetik kökenleriyle ilgili üçüncü bölümde Romantizm ve Modernite eleştirisi üzerinden incelenir. Romantik sanatçıların harabelere duydukları nostaljik bir bakış açısına bağlı olarak, yıkıntıların estetiğiyle orataya çıkan bir çeşit yücelik duygusuna işaret eder. Bu bağlamda harabeler, geçmişin izleri ve doğanın gücünü bir arada barındıran estetik bir var oluş mekânı olarak görülürler. Brütalist yapılar da benzer biçimde, anıtsallıkları ve zamanla yıpranmaya açık formları ile geleceğin harabeleri olarak yücelik değeri taşır ve klasik güzellik anlayışına alternatif modern estetik bir bakış ortaya koyar. Böylece, yüzleştirici bir mimari dil, izleyici üzerinden hem dingilik hem de tedirginlik duyguları uyandırmaktadır.

Brütalizm, modern estetik biçimlerin bir uzantısı olmakla birlikte Modernizmin sınırlarını zorlayan bir tavır geliştir. Avangart Sanatla kurulan bir tarihsel süreklilik bağlamında geliştirilen bu yaklaşım Yeni Brütalizmin düşünsel zeminine katkı sağlamıştır. Bağımsız Grubun sanatla mimarlığı birlikte ele alan üretimleri, “As Found” kavramı üzerinden hazır nesne, kolay ve gündelik nesnelerin estetikleştirilmesi gibi yöntemlerle Brütalist anlayışın etik ve estetik tavrını belirlemiştir. “Bu Yarındır” ve “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” sergileri bu anlayışın en güçlü örnekleri olarak Pop Sanatına yön verirken, aynı zamanda kolektif bir bilinçle sanat ve mimarlık arasındaki sınırları yeniden belirlendiği deneysel bir alan oluşturmaktadırlar.

Tezin son bölümünde incelenen çağdaş sanat pratikleri, Brütalist mimarlığın yalnızca nostaljik bir estetik değer taşımakla kalmadığını ama aynı zamanda bu üslup aracılığıyla modernist mirasla eleştirel bir hesaplaşma imkânı bildiğini göstermektedir. Bu bağlamda çağdaş sanatçılar, belirli bir tarihsel dönemi estetik ve ideolojik yönleriyle değerlendirirken, o dönemin bugüne bıraktığı izleri takip ederek Brütalizmi yeniden değerlendirme imkanı bulurlar. Böylece Brütalist mimari, sadece geçmişin bir uzantısı değil, çağdaş sanat içinde modernliğe dair çelişkilerin yeniden tartışmaya açıldığı eleştirel bir ifade alanı haline gelir.

Günümüzde Brütalist mimarlığa yönelik artan ilgi akademik ve sanatsal çevrelerle sınırlı kalmayarak popüler kültür alanında kendisini göstermektedir. Sosyal platformlarda ya da internet ortamında hiç olmadığı kadar görünür olan Brütalist yapılar, yeni bir nostalji biçimini işaret ederken; geleneksel nostaljiden farklı olarak, modernitenin yarım kalmış ütopyalarına yönelik bir tür melankoli üretmektedir. Bu yapılar geçmişe ait olmalarına rağmen, geleceğe dair bir hayal gücünü harekete geçirirler. Brütalizm bu bağlamda geçmişin geleceğini yansıtan bir nostalji biçimi üreterek görsel dünyamızda yer etmektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. ve W. Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Alloway, L. Banham, R. (1956). *This is Tomorrow Catalogue*. Farnham: Ashgate Publishing.

Artun, A. (2016). *Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangart Sanat ve Müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2021). *Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Altınıyıldız Artun, N. (2020). *Sürrealizm/Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Banham, R. (1955) *The New Brutalism*. The Architectural Review, Aralık 9. Erişim: <https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reyner-banham>

Bayley, S. (2012). *Ugly: Aesthetics of Everything*. New York: The Overlook Press.

Berlin, I. (2013). *Roots of Romanticism*. New Jersey: Princeton University Press.

Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Çeviren: Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Bozdoğan, S. (2015). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bürger, P. (2010). *Avangart Kuramı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. Çeviren: Esin Hoşcusu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Clement, A. (2012). *Brutalism, Post-War British Architecture*. Wiltshire: The Crowood Press.

Corbusier, L. (2017). *Bir Mimarlığa Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Crowley, D. (2002). *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford: Berg.

Danto, A. (2016). *Brillo Kutusu: Post Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*. Çeviren: Can Kayaş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dellaloğlu, B. F. (2021). *Romantik Muamma, Modernliğin Kökenleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Giddens, A. (2021). *Modernliğin Sonuçları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gropius, W. (1919). *Bauhaus Manifesto*. Erişim: <https://gropius.house/location/bauhaus-manifesto/>

Gurianova, N. (2012). *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.

Harwood, E. (2015) *Space, Hope and Brutalism: English Architecture 1945–1975*, Yale University Press.

Hatherley, O. (2013). *Militan Modernizm*. Çeviren: Servet Yeşilyurt. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Henley, S. (2017). *Redefining Brutalism*, Newcastle: RIBA Publishing.

Hobsbawm, E. (2011). *Kısa 20. Yüzyıl, 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, İstanbul: Everest Yayınları.

Kant, I. (2016). *An Answer to the Question "What is Enlightenment"* Hastings: Delphi Classics.

Keskin, G. (2019). *Kant Estetiği ve Romantizm*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Kitnick, A. (2011). *Brutalism of life and Art*. The MIT Press, Ekim. Erişim: <https://www.jstor.org/stable/23014871>

Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. Çeviren: Ali Somel. Ankara: İmge Kitapevi

Masiero, R. (2006). *Mimaride Estetik*. Çeviren: Fırat Genç, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Massey, A. (1995). *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59*. Manchester: Manchester University Press.

Paperny, V. (2002). *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*. Cambridge University Press.

Remarque, M. (2013). *All Quite in Western Front*. Londra: Little, Brown and Company.

Ritzer, G. (2022). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ruskin, John. (2018) *The Seven Lamps of Arcitecture*. New York: Barnes & Noble World Library.

Scott, J. C. (1998). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven: Yale University Press.

Simmel, G. (2012). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, G. (2020) *Harabe Kapı ve Köprü Kulp*. Çeviren: Alp Tümertekin, Nihat Ülner, İstanbul: Janus Yayıncılık.

Smithson, A. P. (2011). *The New Brutalism*. October Edition: 136, MIT Press,
<https://www.jstor.org/stable/23014866>.

Tanyeli, U. (2023). *Mimarlık Düşünmek İçin Verimli Arızalar*. Ankara: Fol Kitap.

Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Virilio, P. (1994). *Bunker Archaeology* New York: Princeton Architectural Press.

Walworht, C. (2012). *Soviet Salvage. Imperial Debris, Revolutionary Reuse and Russian
Cosnturctivism*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.

Weber, N. F. (2009). *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*, New York: Alfred A.
Knopf.