

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI



MİMARLIKTA ÜSLUP KAVRAMININ GAUDİ ÖRNEKLEMİ İLE
İNCELENMESİ

DOĞAÇ ARABACI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Betül BAKIR(Tez Danışmanı)**
 Prof. Dr. Berrin AKGÜN
 Doç. Dr. Ali Tolga ÖZDEN

BALIKESİR, MAYIS - 2022

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak tarafımda hazırlanan “**Mimarlıkta Üslup Kavramının Gaudi Örnekleme İle İncelenmesi**” başlıklı tezde;

- Tüm bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Kullanılan veriler ve sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Tüm bilgi ve sonuçları bilimsel araştırma ve etik ilkelere uygun şekilde sunduğumu,
- Yararlandığım eserlere atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,

beyan eder, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ederim.

Doğaç ARABACI

ÖZET

**MİMARLIKTA ÜSLUP KAVRAMININ GAUDİ ÖRNEKLEMİ İLE
İNCELENMESİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ
DOĞAÇ ARABACI
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
(TEZ DANIŞMANI:DOÇ. DR., BETÜL BAKIR)
BALIKESİR, MAYIS - 2022**

Bu çalışmada amaç mimarlıkta tanımlanması zor olan üslup kavramının dünya çapında kabul görmüş olan ve kendi üslubunu oluşturmuş olan Gaudi'yi ve eserlerini inceleyerek tanımlamaya çalışmaktır. Nitel araştırma teknikleri kullanılarak tez yazılmıştır. Mimarlıkta üslubun nasıl oluşturulması gerektiği ve üslubun tanımı yapılmıştır. Literatüre mimarlıkta üslup konusunda kaynak bırakılması hedeflenmiştir.

ANAHTAR KELİMELELER:Mimarlık, Gaudi, Üslup

Bilim Kod / Kodları : 80109

Sayfa Sayısı: 62

ABSTRACT

**INTERROGATING THE CONCEPT OF STYLE İN ARCHITECTURE VIA THE
CASE OF GAUDI
MSC THESIS
DOĞAÇ ARABACI
BALIKESİR UNIVERSITY INSTITUTE OF SCIENCE
ARCHITECTURE
(SUPERVISOR:ASSOC. PROF., BETÜL BAKIR)
BALIKESİR, MAY - 2022**

The aim of this study is to try to define the concept of style, which is difficult to define in architecture, by examining Gaudi and his works, which has been accepted worldwide and has created his own style. The thesis was written using qualitative research techniques. How the style should be created in architecture and the definition of the style has been made. It is aimed to leave a source for the literature on style in architecture.

KEYWORDS:Architecture, Gaudi, Style

ScienceKode/ Kodes : 80109

PageNumber: 62

İÇİNDEKİLER

Sayfa

| | |
|--|------------|
| ÖZET | i |
| ABSTRACT | ii |
| İÇİNDEKİLER | iii |
| ŞEKİL LİSTESİ | iv |
| ÖNSÖZ | v |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1.1 Mimari Temsil Özeti | 1 |
| 2. MİMARİ ÜSLUP | 2 |
| 2.1 Mimarlıkta Üslup | 2 |
| 2.2 Sonuç | 3 |
| 3. ÇALIŞMADA UYGULANAN METOT | 4 |
| 3.1 Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri | 4 |
| 3.1.1 Tanım... .. | 4 |
| 3.1.2 Özellikleri..... | 4 |
| 3.1.3 Veri Toplama Teknikleri..... | 4 |
| 3.2 Logical Argumentation (Mantıksal Argümantasyon) | 5 |
| 3.2.1 Mantık-Argüman | 5 |
| 3.2.2 Mantıksal Argümantasyon | 6 |
| 3.2.3 Mantıksal Argümantasyonun Stratejik Özellikleri | 7 |
| 3.2.4 İlişkilerin Tanımlanması | 8 |
| 3.3 Tarihsel - Yorumcu Araştırma | 10 |
| 3.3.1 Tanım... .. | 10 |
| 3.3.2 Özellikleri..... | 11 |
| 3.3.3 Sonuç..... | 12 |
| 4. ART NOUVEAU VE AYNI DÖNEMDE DÜNYADAKİ ÜSLUPLAR | 13 |
| 4.1 Tanım..... | 13 |
| 4.2 Gelişimi..... | 13 |
| 4.3 Sonuç | 19 |
| 5. ANTONI GAUDI | 20 |
| 5.1 Çocukluğu | 20 |
| 5.2 Eğitimi ve Çalışma Hayatı | 22 |
| 5.3 Etkilendiği Mimarlar ve Sanatçılar | 24 |
| 6. GAUDİ ESERLERİ VE ÜSLUBU | 26 |
| 6.1 Sagrada Familia..... | 30 |
| 6.2 Casa Mila | 51 |
| 6.3 Casa Batlo | 52 |
| 6.4 Park Güell | 53 |
| 6.5 Gaudi ve Ters Catenary Dizilimi..... | 54 |
| 7. SONUÇ | 58 |
| 8. KAYNAKLAR | 60 |
| ÖZGEÇMİŞ | 62 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| Şekil 5.1: Gaudi. | 20 |
| Şekil 5.2: Gaudi ve ailesi. | 21 |
| Şekil 5.3: Jose Ribera. | 21 |
| Şekil 5.4: Eduardo Toda. | 22 |
| Şekil 5.5: Santa Maria del Mer. | 23 |
| Şekil 5.6: Joan Martorell i Montells. | 24 |
| Şekil 5.7: Eugène Viollet le Duc. | 25 |
| Şekil 6.1: La Sagrada Familia ön cephe ve planı. | 30 |
| Şekil 6.2: Casa Mila. | 52 |
| Şekil 6.3: Casa Batlo. | 53 |
| Şekil 6.4: Park Güell girişi. | 54 |
| Şekil 6.5: Hyperboloid. | 55 |
| Şekil 6.6: Poligonal eğik kolonlar. | 55 |
| Şekil 6.7: Ayak kemiği ve destek bağlantıları. | 55 |
| Şekil 6.8: Kule yapılarında doğal eğriler. | 56 |
| Şekil 6.9: Ters catenary eğrisi ve göğüs kafesi. | 56 |
| Şekil 6.10: Ters catenary eğrisi yöntemleri. | 57 |

ÖNSÖZ

Tez çalışmamda yardımcı olan Balıkesir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ndeki tüm hocalarıma ama özellikle Doç. Dr. Yasemin İNCE GÜNEY ve tüm kahırımı çeken danışman hocam Doç. Dr. Betül BAKIR'a çok teşekkür ederim. Tez yazımı sürecinde çok sabırlı davranan annem Kübra ARABACI ve babam Cengiz ARABACI'ya teşekkürü borç bilirim.

Balıkesir, 2022

Doğaç ARABACI

1. GİRİŞ

Çağdaşmimarlık kültürünün yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren mimari temsile olan ilgisini giderek arttırdığı gözlemlenmektedir. Bu ilgi mimari temsilin karakterinde meydana gelen önemli değişikliklere dikkat çekmektedir. İlk bakışta, bu değişikliklerden en baskın olanı onun sıkı sıkıya bağlı olduğu inşa edilmiş nesnesiyle arasındaki bağın zayıflaması ya da yönünün değişmesi, böylece mimari temsilin kendine yeni bir varlık alanı tanımlaması şeklinde formüle edilmektedir. Öte yandan bu karakter değişikliği doğal bilimlerde, dilbilimde ve enformasyon teknolojilerinde meydana gelen değişimlerle de yakından ilişkilidir.

Bugelişmelerin ışığında mimarlar mimari temsil yöntemlerini retorik amaçlı olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu gelişmeler ışığında birçok mimar ve tasarımcı kısmen de olsa inşa - uygulama sürecindeki problemlerinin dışında kalarak proje sunum - temsil ortamında yer alan görece özerk bir mimarlık pratiği içinde yer almıştır. Mimari temsilin ilk olarak mimarların düşüncelerini dışlaştırdıkları pasif bir araç olarak görülmesinin ötesinde, temelde onları şekillendiren aktif bir araca dönüşmesi şeklinde yorumlanmaya başlamıştır. Mimari temsilin bu yeni varlık alanı ve mimarlık üzerindeki önemli etkileri Kuhn tarafından ileri sürülen paradigma kavramı ile açıklanabilmektedir [1].

1.1 Mimari Temsil Özeti

Geçmişte günümüze mimarlar temsiliyete çok önem vermişlerdir. Kendi eserlerinde kimliklerinin ve onlara ait olduğunun bilinmesini arzulamışlardır. Bir akımdan ya da mимardan etkilenmiş olsalar bile bağlı kalmak istemezler. Özerk bir mimarlığının olmasını isterler [1].

Geçmiş dönemlerde mimari temsil pasif kalmıştır. Fakat günümüzde daha çok sorgulanıp, üzerinde kafa yorulan bir durumdur. Yeni değişim süreci Kuhn'un ortaya attığı paradigma kavramının özümsemesiyle ancak açıklanabilir.

Paradigma, bireyin iç ve dış dünyasını (kendisini ve etrafını) yorumlama, algılama ve bilme süreçleriyle ilgili tüm etkenlerin yarattığı örgütlü ve dinamik düşünsel sistem, düzenektir.

2. MİMARİ ÜSLUP

Bütün soyut terimler gibi "üslup" kelimesi de birden fazla anlamı içerir. Terminolojik irdelemelere sonucunda, konunun enine boyuna tartışılmadığı görülmektedir. Özellikle Türk Sanatı araştırmalarında, üslubun ne olduğu konusunda öz birliğe dilmeden, rahatlığı için yazılmış, konuşulmuş ve yorum yapılmıştır [2].

Bir iş, hareket ya da durumun üslup kazanabilmesi için; yetkinleşmesi, irdelenerek ayıklanması, yani özellik kazanması gerekmektedir. "Hayat tarzı" ve "hayat şekli" insanın küçük yaşta benimsediği ileriki yaş dönemlerini de şekillendirip kapsayan **metot ve teknikleri** ifade etmektedir. Bireyler arasında bu davranış farklılıklarına üslup diyebiliriz [2].

Üslup

Arapçakökenli bir kelime değildir. Latince karşılığı *stylus* yani istildir. Yunanca dais teknik ile yakın akrabadır.

Sözlük anlamı "tarz, yol, usul"dür. "**Biçem, stil, deyiş, eda, özanlatı, tarz**" kelimelerinde aynı anlamda kullanılmıştır. Üslup kişiye özgüdür; yazardan yazara değişir. Aristoteles'e göre yazar sayısı kadar üslup çeşidi vardır. Buffon ise "üslup yazarın ta kendisidir" demektedir [3].

2.1 Mimarlıkta Üslup

Toplumlar yıllar geçtikçe değişmektedir. Bu değişimler sonucunda yeni üsluba ihtiyaç vardır. Eski üslupların biçimlerinden yamalarak yeni üslup oluşturmak yersizdir; çünkü yeni çağda yeni üsluba ihtiyaç vardır.

Mimarlığın sanat olup olmadığı konusunda net bir görüş yoktur. Bu görüş belirsizliği sonucunda mimarlığın bir tanımını yapmanın ne kadar zor olduğunu geçmişten günümüze görmekteyiz. Dolayısıyla mimari üslup konusunda da görüş beyan etmek zordur. Bunun sebebini düşünürlerin sanatı icra eden kişiler olmamalarına bağlamamız gerekmektedir.

Mimarlıkta hakikati aramak bizi gerçekliğe ulaştıracaktır. Gerçeklikte üsluba varmamızı sağlayan yola çıkaracaktır. Üslubun net tanımı olmadığı için onu kavramanın ve tanımını yapmanın yolu bazı olgularla ilişkisini incelemektir.

Sükunet Üslup İlişkisi:

Eskilerin anıtsal mimari eserlerinde bizi etkileyen şey sükunettir. Üslubu tanımlamaya çalışırken sükunetten (sakinlik) söz edebiliriz. Üslup "sükunet" in sebebidir. Bunu araştırmak bizi üsluba götürmeye bir adım yaklaştıracaktır.

Doğa Üslup İlişkisi:

Doğa huzursuz görünmez çünkü üsluba sahiptir. Önceki çağların sanat eserlerinin bize karışık gelmemesinin sebebi budur. Çeşitlilik temelinde birliğe sahiptir. Yani üsluba sahip olduğunu ifade edebiliriz. Sonsuz bolluk içinde doğanın motiflerinin sınırlı olduğu görülmektedir. Motifleri binlerce kez değiştirerek aynı biçimleri sürekli tekrar etmektedir.

2.2 Sonuç

19. yüzyıl mimarisinin temel özellikleri eklektik, yeniden diriltme ve Neo-Klasik olarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla o çağ kendi üslubunu oluşturamamıştır. Her türlü bina; konutlar, opera binaları, tiyatro binaları, istasyon binaları, mabetler vb. dış cepheleri ve bina şemaları olarak antik Grek mabetlerine benzetilmekteydi. Bölgesel olarak Gotik, Rönesans ve Barok yapılarını XIX. yüzyılda hep yeniden diriltme yoluna gidilmiştir. Enis Kortan'ın ifadesiyle "XIX. yüzyıl mimarisi bir üsluplar kaosu halinde, çağın gerçeklerinden uzaklaşmış olup romantik bir görünüm içindeydi." Kaos tanımı çok doğru bir ifadedir. Kaos kargaşa ya da düzensizlik demektir. Üslup ise tam aksine düzen ve birliktelik barındırmaktadır [4].

3. ÇALIŞMADA UYGULANAN METOT

Tez yazımında mantıksal argümantasyon ve tarihsel-yorumcu anlatım olarak iki metot kullanılmıştır. Bu iki temel metot nitel araştırma yöntemlerinin arasında yer almaktadır. Mantıksal argümantasyon ve tarihsel-yorumcu anlatımlarının anlaşılabilmesi için nitel araştırma yöntemlerinin temel özelliklerine bakmamız gerekmektedir.

3.1 Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri

3.1.1 Tanım

Nitel taramanın herkes tarafından onaylanan tanımını yapmak çok güçtür. Bunun sebebi "nitel araştırma" kavramının şemsiye olarak kabul görülüp birçok kavramın değişik disiplinlerle yakından ilişkili olmasıdır. Nitel araştırmayı üç ana bilgi toplama yönteminin kullanıldığı nitel bir araştırma süreci olarak adlandırabiliriz [1].

- Gözlem.
- Görüşme.
- Döküman analizi.

3.1.2 Özellikleri

Nitel araştırmaların, literatürde sık sık sözü edilen altı özelliği vardır:

- Doğal ortama duyarlılık.
- Araştırmacının katılımcı rolü.
- Bütüncül yaklaşım.
- Algıların ortaya konması.
- Araştırma deseninde esneklik.
- Tümevarıma dayalı analiz.

Nitel araştırmalar genellikle sosyal bilimlerde daha fazla kullanılmaktadır [5].

3.1.3 Veri Toplama Teknikleri

Araştırmacı konusunu ve yöntemini belirledikten sonra veri toplaması gerekmektedir. Kullanılacak veriler büyük ölçüde araştırmanın yöntemi ile ilişkilidir.

Veri toplama, bir anlamda gerçekler hakkında gözlemde bulunmak anlamına gelmektedir. Araştırmacının asıl amacı gerçekleri tanıtmak ve gerçekler arasındaki ilişkileri ifade etmektir [6].

Veri teknikleri şunlardır:

- Görüşme.
- Anket.
- Örnekleme: Tesadüfi örnekleme ve yargısal örnekleme.
- Gözlem.
- Belgesel kaynak derlemesi [3].

Nicel ve nitel araştırmalar birbirinin yerine geçemezler. Her ikisinin de farklı avantajları olduğunu ve iki araştırmanın birbirini destekleyici nitelikte birlikte kullanılabileceğini ifade etmemiz gerekmektedir [6].

3.2 Logical Argumentation (Mantıksal Argümantasyon)

Logical argumentation yani mantıksal argümantasyonu açıklayabilmek için öncelikle mantık ve argüman kavramlarını açıklamak gerekmektedir. Daha sonra bu iki kavramın yardımıyla nasıl bir method olduğu açıklanacaktır.

3.2.1 Mantık-Argüman

Mantık, bilginin yapısını inceleyen, doğru ile yanlış arasındaki akıl yürütmenin ayrımını yapan disiplindir. Doğru düşüncenin aletidir.

Mantığı tanımlamanın yollarından birisi, onun geçerli çıkarımları geçersiz çıkarımlardan ayıran bir disiplin olduğunu söylemektir. Frege'den önce mantıkçılar, geçerli kıyasları geçersiz kıyaslardan ayırmak için bir dizi karmaşık kurallar önermiştir [7].

Geleneksel kıyas mantığının zayıflığı, “bütün”, “bazı” (ya da “her”, “herhangi bir”) gibi niceleyicilerin yalnızca özne konumunda değil, aynı zamanda yüklem konumunda buldukları önermeler ve çıkarımlarla baş edememesidir [7].

Argümanlar, önermelerden oluşup daha üstte belli görüşlere dayanmakta veya onlara kaynaklık etmektedir. En yaygın akıl yürütme biçimleri tümdengelim, tümevarım ve analogidir.

Argüman, belli kanıtlara dayanarak ortaya çıkarılan yeni bir yargıdır. Sonuç önermesine destek olan önerme veya önermelere öncül adı verilmektedir. Öncüllerden sonuca varma

işlemine argümantasyon denmektedir. Sonuç, yeni bir yargıdan oluşabilir. Burada önemli olan öncüllerin sonuç yargısına dayanak oluşturmasıdır.

Örnek:

1. Öncül önerme: Kitap okumanın yaşamınıza katkı sağlamasını istiyorsanız okuduklarınızı yorumlamalısınızdır.

2. Öncül önerme: Okuduklarını yorumlamak, insana geniş bir yaşamsal ufuk kazandırmaktadır.

Sonuç önermesi: O hâlde okuduğu kitaplarla hayatına katkı sağlayanlar, yaşamlarına geniş bir ufuk kazandıranlardır.

Argümanın geçerli olabilmesi, önermelerin verdiği bilginin doğru olmasını da gerektirir. Yani bir argümanın geçerliliği, mantık ve bilgi açısından doğru olmasına bağlıdır. Bunlardan biri eksikse o argüman zayıf veya geçersizdir. Bir argüman, “sağlam” ile “ikna edici olmayan” arasında farklı düzeylerde nitelendirilebilir.

3.2.2 Mantıksal Argümantasyon

Mantıksal argümantasyon, belirli bir olayın kavramsal bir bağlam bulabileceği genel ilişki kalıplarına yönelik herhangi bir olayın ötesine bakmaktır. Örneğin; "Üslup Nedir" diye soruyoruz. Üslup kavramını açıklamak ya da anlamak istiyoruz. Bu kavramı açıklarken daha küçük pencereden bakarak yola çıkabiliriz ya da tüm literatürü tarayarak da ifade edebiliriz. İlk şekilde yaklaştığımızda başka birinin üslubunu yorumlayarak asıl derdimiz olan "üslup" kavramını anlamaya başlıyoruz. Gaudi ya da başka bir mimar, sanatçı farketmez; o kişiyi bir nevi örnek olarak alıyoruz kendimize inceliyoruz. Ama asıl problemimiz örnek aldığımız kişinin üslubu değil daha büyük kümede olan "üslup nedir". Yani mantıksal argümantasyon, çok geniş bir konuya daha küçük bir yerden yaklaşp örnek alarak onu açıklamamızdır diyebiliriz.

Mantıksal argümantasyon, geniş açıklayıcı teorilerin çerçevesini gerektirir. Elbette, teorik düşünme herhangi bir araştırma tasarımına nüfuz eder. Ancak, açıklayıcı bir teori kendisi bir araştırma çabasının hedeflenmiş sonucu olduğunda, büyük olasılıkla orada kullanılan strateji mantıklı bir tartışmadır [8].

3.2.3 Mantıksal Argümantasyonun Stratejik Özellikleri

İlk Prensipleri Tanımlamak:

Mantıksal sistemlerin ilk ilkeleri, çoğu zaman sistemin üzerine kurulu kavramsal şasiyi oluşturan teknik terimlerle ifade edilir. Sistem etkiliyse, bu terimler sonraki ikincil sistemler tarafından kullanılır ve / veya geliştirilir. Mantıksal bir sistemin amacını, teknik terimlerini tam olarak anlamadan kavramak imkansızdır.

Mantıksal sistemlerin yapısal temellerini oluşturan teknik terimlere nasıl ulaşılır? Tanımlanabilecek teknik tanımların genel özellikleri var mı? Aşağıda, farklı ilke türleri listelenmiştir.

Niceliğin İlk İlkeleri:

İlk nicelik ilkeleri, mantıksal argümanın ortak özellikleridir. Metafizikte, Aristoteles bilimler hakkında şunu söylüyor: “Daha az prensipli olanlar, ek prensipler içerenlerden daha kesin kaniya varırlar.” Bu mantıktan yola çıkarak, beş başlık altında listeleterek ifade edebilmekteyiz. Düzenleme, euryth, simetri, mülkiyet, ekonomi. Bunlar Vitruvius'un kendi ortaya koyduğu kurallardır. Vitruvius bu şekilde ifade etmiştir. Başka biri daha farklı ve sayıda kurallar ortaya koyabilir.

Niteliğin İlk İlkeleri:

Nicelik ilkeleri ile ilgili prensipler genellikle, esas miktarın belirlenmesinin mutlaka temel kalitenin belirlenmesi olduğu açıktır. Mesela, Yunanlıların “iyilik” arayışı sadece birincil erdem değil, aynı zamanda yaşamın en yüksek amacıdır. Dolayısıyla, Aristoteles, iyi bilimin temel miktarları tanımlayan bir bilim olmasını talep etmesinde, en yüksek bilimin "iyi"nin çalışması olduğunu da not eder.

Nicelik ve kalitenin eşzamanlılığı, günümüzün mantıksal argüman sistemlerinde, her ikisi de Aristoteles'in bakış açısından akan iki anlamda görülebilir. Bazı sistemlerde, kalite argümanı, niceliğin temel unsurlarında; miktar belirlendikten sonra kalite de belirlenir.

Kökenin İlk Prensipleri:

Kökenleri başka tür bir ilke sağlar. Menşe kaynaklı bir argümanın işe yarayabileceği iki duyu vardır: Genetik duyu ve kolaylaştırıcı duyu. Elbette, “kulübe teorileri” genetik kökenleri vurgulamaktadır. Bu gibi teoriler, böyle ve böyle bir biçimde ortaya çıkan bir şey

olduğu için mevcut koşulun bu ışıktaki açıklanabileceğini varsayar. Ya da Heidegger'in "Meskende Düşünme" konusundaki "konut" fikrini örnek olarak gösterebiliriz. Bu çalışmada, Heidegger, bauen ile ilgili eski Alman kelimelerini araştırıyor, kelimelerin asıl anlamlarını açığa çıkarmanın konut anlamının anlamını ortaya çıkarmaya eşit olduğunu ima etmektedir.

3.2.4 İlişkilerin Tanımlanması

Teknik tanımlar netleştirildikten sonra, mantıklı bir çerçeve sistemi tutarlı kılan belirli ilişkisel bağlantıları göstermelidir.

Terimler Arası İlişki: Gereklik

Gereklik, açıkça bir teklife gömülü olandır. Mesela Bay Jones'a göre, onun bir erkek olması gerekir. Bay Jones'un bekar olduğu göz önüne alındığında, onun evlenmemiş olması gerekir. Mantıksal bir sistemin çeşitli terimleri arasındaki gerekli ilişkiler, sistemin açıklayıcı güvenilirliğini sağlar. Kural tabanlı bilgisayar programları gibi resmi sistemlerde gereklik, sayısal ilişkilerin mantığına dayanır. Kültürel / söylemsel sistemlerdeki gereklik, Oxford Felsefe Sözlüğü'nün nomik gereklik dediği şeydir, bu da büyük ölçüde doğanın davranışının güvenilir desenleri anlamına gelir. Örneğin, kültürel / söylemsel sistemler genellikle argümanlarını doğa, kültür veya makine gibi daha geniş bir referans çerçevesine yerleştirir.

Tümdengelim:

Bir şeyin doğruluğunu başka bir veya daha fazla şeye dayanarak ileri sürerek akıl yürütmektir. Tümdengelim akıl yürütmelerde genel ilkelerden hareket ederek olaylar hakkında tek tek yargıya ulaşmaya çalışırız. Bu akıl yürütme biçiminde genelden özele gideriz [6].

Sonucun doğru olması için öncüllerin doğru olması gerekir ancak çıkan sonuç yine de doğru olmayabilir. Fakat doğru öncüllerden hareket edilirse tümdengelim sonucunda da doğru olarak vermesi kaçınılmazdır. Tümevarım bizi başlangıç ilkelerine götüren akıl yürütme biçimidir. Tümdengelim ise bu başlangıç ilkelerinden başlayan akıl yürütme biçimidir. Dayandığı kaynak ne kadar doğruysa o kadar geçerli bir akıl yürütmedir. Tümdengelim akıl yürütme biçiminde sonuç öncülleri aşmaz yani yeni bir şey öğrenmez yeni bir buluş yapmayız.

Geçerli tümdengelim örnekleri;

"Bütün balıklar denizde yaşar. Çupra bir balıktır. O halde çupra denizde yaşar."

"Bütün sporcular antreman yapar. Ali bir sporcudur. O halde Ali'de antreman yapar."

"Mantık bilenler doğru düşünür. Şeyma doğru düşünemiyor. Demek ki Şeyma mantık bilmiyor."

"Bütün insanlar ölümlüdür. Sokrates bir insandır. O halde Sokrates ölümlüdür."

Geçersiz tümdengelim örneği;

"Karadenizliler mavi gözlüdür. Nazım Hikmet mavi gözlüydü. O halde Nazım Hikmet Karadenizlidir."

Tümevarım:

Tümevarım, özelden genele parçalardan bütüne doğru yapılan bir akıl yürütme biçimidir. Bu akıl yürütmeler zorunlu olarak geçerli değildirler. Olma olasılığı doğru veya geçerli akıl yürütmeleridir. Ayrıca bu akıl yürütme biçiminde yeni ve bilinmeyen sonuçlara ulaşabiliriz. Bu nedenle deneysel bilimler, olaylardan yasalara götüren bir yöntem olan tümevarım yöntemini kullanırlar.

Tümevarım varsayımsal bir genellemedir. Sonucun doğruluğu hiçbir zaman kesin değildir. Tümevarım akıl yürütme yönteminde öncüllerin doğruluğunu kabul etsek bile sonucun doğruluğunu kabul etmeyebiliriz. Yani bütün öncüller doğru olsa bile sonuç yanlış olabilir.

Güçlü tümevarım örnekleri;

"Ali henüz bir haftalık bebektir. O halde Ali henüz emekleyemez."

"Kapalı bir torba olduğunu düşünelim ve bu torbada otuz adet rakam var. Torbaya elimizi attık torbayı karıştırdık çektik 3 rakamı çıktı tekrar çektik yine 3 çıktı. Torbadan çekmeye devam ettik yirminci çekişimizde de 3 rakamı çıktı. 30 rakamında 3 olduğunu düşünürüz. Bu güçlü bir tümevarım örneğidir."

Zayıf tümevarım örnekleri;

"İnsanlar piyango biletini çok defa büyük ikramiye çıkarmış Nimet Abla'dan almak isterler. Bu zayıf bir tümevarımlı akıl yürütme örneğidir."

"Mehmet Adanlıdır. Adanalı insanlar kavgayı sever. O halde Mehmet kavgayı sever."

Priori/Posteriori:

Bir priori kavramı ("önceki deneyime" anlamına gelir) da gereklilikten çıkar. Aksine, bir posteriori, deneyim sonucu ortaya çıkan gerçekleri veya gerçekleri ifade eder. Mantıksal sistemler, priori koşulları tanımlar; böylece bu koşullar, belirli deneyim örneklerini açıklamanın temelini oluşturabilir.

Ya da Louis Sullivan'ın kültürel / söylemsel ifadesini "biçim işlevi takip eder" olarak kabul edin. Sullivan için, nesnelerin içindeki doğanın özü, daha sonraki ifadeleri için gerekli olan bir önceliktir. Doğa, daha önce ifade edildiği gibi Vitruvius beş temel argümanı için de bir öncüdür.

3.3 Tarihsel - Yorumcu Araştırma

3.3.1 Tanım

Araştırmacının ilgili kaynaklar ve yayınlar üzerinde yaptığı incelemelerde kullandığı yöntemdir. Her araştırma konu ve probleminin bir geçmişi vardır. Araştırmacı bunları incelemek zorundadır. Her araştırma yapan, tez hazırlayan kişi bu yöntemi kullanmaktadır. Bir konu hakkında araştırma yapmak isteyenlerin, o konu hakkında geçmişte yapılan çalışmaları incelemesi yani literatür taraması yine bu yöntemin kapsamı içindedir [9].

Literatür taraması, veri toplama ve toplanan verinin öneminin tartışılması, toplanan verilerin problemle ilişkisinin kurulması ve bilginin sınıflandırılması aşamalarından oluşan bir süreçtir. Literatür şu kaynakları içerir; mesleki dergiler, raporlar, bilimsel kitap ve monografiler, hükümet dokümanları. Tarihsel yöntem kullanılırken; verilerin değerlendirilmesi aşamasında, belgelerin kime ait olduğunun, orijinalliğinin, yer ve zamanın yani dış geçerliğin; belgelerin anlamının, doğruluğunun, yani iç geçerliğin dikkat ve özenle saptanması gerekmektedir.

3.3.2 Özellikleri

Tarihsel araştırmalar geçmişte olan durum ve olayların altında yatan nedenleri belirlemek, etkilerini açıklamak, olayların oluş Őekilleri ve eğilimlerine ilişkin sistematik ve objektif biçimde veri toplayarak günümüzde ve gelecekteki olaylara ışık tutmak amacıyla yapılır. Tarihsel araştırmalarda elde edilen verilerin analizi, sonuçların değerlendirilmesi ve sentezi yoluyla ileriye dönük çıkarımlarda bulunmak esastır. Sosyal bilimlerin tarihine bakıldığında zaman zaman belli konuların gündeme geldiği ve kullanım alanı buldukları, ardından bir süre unutuldukları görülür. Konu alanının tarihinde olan gelişmeleri bilmek geleceğe yön vermenin ilk Őartıdır. Hangi araştırma deseni kullanılırsa kullanılsın tüm araştırmalarda ilk olarak o konuda daha önce neler yapıldığını bilmeye ihtiyaç vardır.

Tarihsel araştırma yapmadan önce, her araştırmada olduğu gibi öncelikle tarihi bakış açısının uygun olup olmadığı değerlendirilmelidir. Ardından araştırmaya kaynak sağlayacak unsurların ulaşılabilir olduğundan emin olunmalıdır. İyi bir tarihi araştırma, konusunda yeteri kadar detaylı veriye ulaşılabilen araştırmadır.

Tarihi araştırmada birincil veri kaynağı belgeler ve varsa olayı doğrudan yaşamış, tanıklık etmiş olan kişilerdir.

İkincil kaynaklar ise orijinal olmayan, başka bir çalışmada alıntı Şeklinde yer alan belge, orijinalliği kanıtlanamayan bir bölüm, daha önce gerçekleşmiş bir olayı başkasından dinlemiş olan ikinci Őahısların ifadesi ve rivayetlerdir.

Olayın üzerinden uzun zaman geçmiş olduğu durumlarda veri kaynağı ikincil ve hatta ncl Őahıslar olabilir. Tarihsel araştırmalar araştırmacının gözlemci konumunda olduğu diğer nitel araştırma desenlerinden bu yönüyle temel farklılık gösterir. Veriler ikincil, ncl kaynaklardan aktarılmış olsa da, araştırmacı elde ettiği bilgileri doğruluğundan emin olduktan sonra betimlemelidir. Öncelikle kaynağın gvenirliğinden emin olunmalıdır. Kaynağın konu ile bağlantısı sertifika, diploma, mektup, resim, fatura gibi somut dökümanlarla ortaya konduktan sonra, belgelerin otantik olup olmadığı gözden geçirilmeli ve ardından analizlere geçilmelidir.

Araştırmanın dış geçerliği kaynağın otantikliği ile doğru orantılıdır. İ geçerliği ise kaynaktan alınan bilginin konuyla alakalı olup olmadığı belirler. Genel amacı geçmişte

olan olayları betimlemek olan tarihsel araştırmalar, bulguların analiz ve sentezi yoluyla ileriye d6n6k çıkarımlarda bulunduğu 6l6de etkilidir. Tarihsel araştırmalar en çok Tarih ve Sanat Tarihi alanında yapılmaktadır. Bununla birlikte boylamsal olarak gelişen her konuda bu t6r araştırmalar yapmak m6mk6nd6r.

Literat6r taramalarında araştırma konusunun geçmişten araştırma tarihine kadar nasıl geliştiği ortaya konmaktadır. Tarihsel araştırmalar literat6r taramalarından konuyu belli bir y6nde derinlemesine ele alması, kapsamlı çalışması, eski tarihli ve basılmamış materyalleri de kapsaması y6n6yle farklılaşır [10].

3.3.3 Sonuç

Gottschalk araştırılacak konunun belirlenmesinde d6rt soru tavsiye etmiştir:

- Olaylar nerede oluşmaktadır?
- Olayların içinde olan insanlar kimlerdir?
- Olaylar ne zaman oluşmaktadır?
- Ne t6r insan etkinliklerini içermektedir?

Tarihsel y6ntemin en belirgin avantajı, başka y6ntem ve teknikler ile elde edilemeyecek verilerin toplanılmasına olanak sağlamasıdır. En belirgin dezavantajı, araştırmanın tekrarlanma olasılığının olmamasıdır.

4. ART NOUVEAU VE AYNI DÖNEMDE DÜNYADAKİ ÜSLUPLAR

4.1 Tanım

James Watt 1764 yılında buhar gücüyle çalışan makineyi bulmuştur. Bu dönemden itibaren “makineleşmeylemi” ile beraber toplumda köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Artık “Endüstri Çağı” başlamıştır. Endüstri Çağı’nın ilk yıllarında pozitif bilim (ispatlanabilir, kanıtlanabilir bilim) dışında sanat ve felsefe alanında da önemli ve kapsamlı kavramsal değişimler olmuştur[4].

Art Nouveau, bir sanat akımı olmanın çok ötesinde, bir sosyolojik hareketin ve endüstriyel devrimin sanata yansımalarıyla ortaya çıkmış bir harekettir. 19. yüzyılın sonundan, 20. yüzyılın başına kadar yaklaşık 25 yıl süreyle, Avrupa'nın her yanında, süsleme sanatlarında ve buna bağlı olarak mimaride görülen bir yenileşme hareketidir. "Yeni Sanat" anlamına gelen Art Nouveau, ülkemizde Fransızca'daki adıyla anılmakla birlikte, Avrupa'nın diğer ülkelerinde farklı isimler almıştır[11].

4.2 Gelişimi

Art Nouveau Fransızca bir sözcüktür. Yeni sanat demektir. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında etkisini çok yoğun gösteren kısa ömürlü bir akımdır. Fakat sanat tarihine çok derin izler bırakmıştır.

Art Nouveau sanayisi gelişmiş, yeni üretim biçimlerini geliştirmiş ve refaha kavuşmuş Avrupa ülkelerinde ilk olarak görülmüştür. Üretim ve sanayinin bu kadar gelişmesine bağlı olarak özellikle yapı alanında yeni malzeme ve tekniklerin oluşmasına rağmen geleneksel formlara ve kalıplara bağlı kalınması ciddi tutarsızlıklar oluşturmuştur. Bu tutarsızlıklardan doğan bir harekettir. Sanayileşme ve ekonomik büyümeden beslenen Art Nouveau, Avrupa ülkelerinde oluşan zengin, aydın ve özgür kentsoyluların estetik gereksinimlerine cevap vermiştir. Yeni yüzyıla girilirken yeni kavrayış modelleri kullanan, yeni etik arayan, yeni biçim ve kurguları deneyen bir akım olmuştur. Aynı yıllarda İngiltere, Fransa, Belçika, Almanya ve İspanya’da birer dergiler çıkarılmıştır. Amaç bu değişen çağda yeni üslup oluşturmaktır. Bu arayışlar sonucunda makaleler, yazılar kaleme alınmıştır. 19. yüzyıl boyunca benimsenmiş olan eski ve tarihi üslupları yeniden canlandırma anlayışından vazgeçip, yeni ve çağdaş olmayı önermişlerdir[12].

Art Nouveau'nun esin kaynağı Avrupa dışı kültürlerdir. Bunların başında Japon kültürü, sonrasında ise Çin ve İslam kültürleri gelmektedir. Japon grafik sanatında doğadan esinlenen bezemelerin çizgisel düzenlemeleri, gölgesizlikleri ve asimetrik oluşları sanatçıları çok etkilemiştir. Bu etkileşim 1873'te yapılan Viyana Dünya Sergisi'nde olmuştur. Sanatçılara yeni bir kültür ve yeni bir dünya açılmıştır.

18. yüzyıl sonunda Avrupa'da gerçekleşen Endüstri Devrimi ardından yaygınlaşan makine kullanımı; insan ve hayvan gücüne gereksinimi azalttı, köyden kente göç başladı ve buna bağlı olarak da el sanatları geriledi. Küçük işletmelerin yerini fabrikalar aldı. Hızlı kentleşmenin gereksinimi olan demir ve cam üretimine ağırlık verilerek, dışta geleneksel görünümünü koruyan ancak mühendislik hesaplarıyla inşa edilmiş, demir iskeletli binaların yapımı hızla arttı. Pasajlar, sergi salonları, istasyonlar demir iskeletlerle inşa edilip, camlarla kaplanarak gerçekleştirildi. Bu noktada, endüstri devrimi ardından sendikalaşma hareketlerinin yükselişi ve bu sendikaların işsizlik sorununa bir çözüm olarak demir-cam üretimine yönelik fabrikaların çoğalması için gösterdikleri çaba etkili oldu. Bu üretim öylesine hızlıydı ki, 19. yüzyılın son yarısında örneğin Brüksel'de 30.000 yeni bina yapıldı. Öte yandan tren, telgraf, telefon, elektrik santralleri ve motorlu taşıtların artması da toplumsal bir strese yol açtı [11].

Gombrich'in "Sanatın Öyküsü" isimli kitabında belirttiği gibi; Avrupa toplumlarının işçi ve zanaatkar kesimi bu sosyolojik ve ekonomik değişimi yaşarken, zengin, aydın ve özgürlükçü kentsoylular da bu değişimin ortaya çıkardığı estetik gereksinimlere cevap arayışı içine girdiler. Büyük kitlelerin beğendiği yapılar ve eserler, sıkıcı ve eskinin tekrarı olarak değerlendirildi.

1861'de İngiliz tasarımcı William Morris (1834-1896), tutucu halkın beğenisini geliştirmek ve çağın yeni yüzüne uyan bir estetik değer oluşturmak amacıyla Arts & Crafts hareketini başlattı. "Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar günlük hayattan tamamen uzaklaşarak kendilerini eski Yunan ve Roma'ya kaptırmışlardır. Sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkesle paylaşılmadıkça sanatın ne değeri olabilir?" diyen Morris'in görüşlerini benimseyen sanatçılar tarafından yaratılan "estetik akım" döneme damgasını vurdu. Artık günlük hayatta ve hemen her şeyde sanat aranıyordu. Baskı tekniklerinin gelişmesi sonucunda artan kitap, dergi ve afişler bu düşünce ve bilgilerin halka yayılmasını hızlandırdı. Estetik duyarlılık toplumda

geliştirilmeye çalışıldı ve endüstrileşmenin unutturduğu güzellik duygusuna tekrar önem kazandırıldı. Bu dönemdeki estetik akım ve Arts & Crafts hareketi de ortaçağ sanatından etkileniyordu ama arayışlar sonucu sanatçılar Uzak Doğu'ya, Japon ve Çin sanatına kadar uzandılar. 10 yıl kadar süren Art & Crafts hareketi, yerini Art Nouveau'ya bırakmıştır[10].

Arts and Crafts adıyla tanınan topluluğun eserleri fazlasıyla Art Nouveau'yu beslemiştir. Sanayi karşısında etkinliğini ve kıymetini yitiren zanaatkarlığın durumunu sorgulayan yazar ve düşünürler artık tepkisiz kalamamışlardır. Elişçiliğine, desen kalitesine, bireysel yaratıcılık ve üretime Art and Crafts hareketi çok önem vermiştir.

W. Morris, Arts and Crafts'tan Art Nouveau'ya uzanan bu yolda en önemli mihenk taşlarından biridir. Ortaçağ kaynaklarından esinlenerek bu çağın atmosferinin ve estetik ilkelerinin özümsemekle asıl yapılması gerekenin yeni bir şeyler yaratılması olduğunu savunmaktadır. Morris bir hareketin ya da tepkinin sanatta nasıl toplum tarafından benimsenip üslup haline dönüşeceğini farkına varmıştır. Kuramsal çalışmalarını pratikle birleştirerek dönemin "yeni" olarak adlandıracağı ilk kumaş ve duvar kağıdı desenlerini çizmiştir[12].

Art Nouveau, ardındaki bu sosyolojik değişimden ivme almakla birlikte, eski üslupların taklitlerinin karşısına bir yenisiyle çıkma hareketidir. El işçiliğine, kaliteli desen üretimine, bireysel yaratıcılığa verdiği önemin yanı sıra, mimarlık tarihinde "uluslararası sanat akımı" tanımına uyan ilk eğilim olmuştur. Art Nouveau, geleneksel sanattan ilk kopuştur. Viyana'daki Secession Binası'nın girişinde yazılı olan "Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit(Sanatında Sanat Sanatında Özgürlük)." sloganını ilke edinmiştir.

Art Nouveau'nun ilk önemli ismi John Ruskin'dir (1819-1900). 19. yüzyıl sanatında görülen hareketlilik ve çeşitlilikler arasında İngiltere'de kendilerine "Ön Rafaelocular" adı verilen bir grup ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar; doğanın yalın, dürüst üslubunu duygularla yoğrularak aktarılmasını önermişlerdir. Bu düşüncelerini 1835'de kurulmuş bir devlet okulunda uygulamaya geçirmişlerdir. Zanaat ve sanatı birleştirmeye yönelik yapacakları çalışmalar için atölyeler kurmuşlardır. Ruskin, bu okulda hoca olarak çalışmış ve 1851'de yazdığı "The Stones of Venice" adlı kitabında, Gotik mimariyi, mimarının ruhu açısından inceleyerek, yeni bir bakış açısı getirmiştir. Ruskin'in görüşleri, William Morris'i de etkileyerek Arts & Crafts hareketinin doğuşunda etkili oldu. Morris'in üretimi olan duvar

kağıtları ve kumaşların bazıları ilk Art Nouveau ürünleri olarak kabul edilir. Rusin de, Morris de ucuz seri üretim yerine, el işçiliğinin önem kazanmasını savunurken; bu yeniliğin Ortaçağ koşullarına geri dönerek gerçekleştirilebileceğini düşünmüşlerdir. Richard Norman Shaw'ın (1831-1912) Yorkshire'da yaptığı Trinity Church (1866); İskoç mimar Charles Rennie Mackintosh'un (1868-1928) Glasgow'daki Sanat Okulu ve Crauston Tea House'u (1897) Modern Hareket'in ilk müjdecisi sayılan eserlerdi. Mackintosh, ilk dönemlerinde mimar, sonradan da dekoratör ve mobilya tasarımcısı olarak kalıcı eserler bırakmıştır.

Art Nouveau'nun mimarı alanındaki gelişimini incelerken, XIX. yüzyılın ünlü kuramcısı Violet le Duc (1814-1879) unutulmamalıdır. Uygulamalı çalışmalarını daha çok restorasyonlara yöneltmiş olan bu mimar; tarihsel anıtlar ve zanaatkarların yenilenmesi, modern mimarlığın geliştirilmesi üzerine çeşitli kitaplar ve sözlükler yazmıştır. Özellikle "Mimarlık Üzerine Söyleşiler" (1863-1872) modern mimarlığı derinden etkilemiştir.

Yayım ve iletişim alanındaki yeni fırsatlar, yeni baskı ve resimleme tekniklerinin gelişmesi düşüncelerin ve uygulamaların tanınıp öğrenilmesini sağlamıştır. Sokak afişinin gelişmesi bu bilgilerin üst sınıflardan orta sınıflara doğru yayılmasını hızlandırmıştır. Artık sanat herkes için yapılmaya başlanmıştır. Artık sadece kitap, dergi ya da afişler değil; bir metro girişi, sokak lambası, çöp kutusu özel olarak tasarlanıyordu. Sanayi devriminin insanlarda üretimi öne çıkarıp unutturduğu güzellik duygusu yeniden yeşermeye başlamıştı. Güzellik duygusu resim ve heykelden sonra artık mimariye de etkisi altına almıştır. "Art Nouveau" tümel bir sanat akımı olarak yaşadığı döneme egemen olmuştur[12].

Her üslupta olduğu gibi mimarlık, görsel sanatlardaki eserlerden sonra örnekler vermiştir. "Art Nouveau" mimarlığının eserlerinin tasarlanıp inşa edilmesi 90'lı yılları bulmuştur.

Tanınmış ilk örnek Victor Horta'nın Tassel Evi'dir. Belçika'lı mimar Victor Horta (1861-1947), Japonya'da gördüğü sanatsal özellikleri, 1892'de Profesör Tassel için yaptığı otelde uygulamıştır. Bu çalışması, klasik üslubun terk edilerek yeni bir üsluba, Art Nouveau'ya geçişin sembolü olarak görülmüştür. Dar bir parseli kullanan konut cephedeki "s" kıvrımıyla çevresinden ayrılmaktadır.İçerisinde renkli camlardan kapılar, açıkta bırakılmış strüktür öğeleri, taşıyıcıların zarif ve yumuşak kıvrımları, aynı kıvrımların duvar deseninde renklendirilmesi gibi yeni olan biçimleniş yer almaktadır.Çekici bir dış cephe ve iç

mekandaki alışılmamış tasarımlar, Horta'nın topraktan fıskıran filizlerden esinlenerek yaptığı kolonlar, sarmaşık biçimli merdiven korkulukları binanın özgün üslubunun gözlemlendiği yapısal elemanlarıdır. Zeminde kullandığı seramikler, mobilya ve tekstil tasarımları da Art Nouveau'nun temel ilkelerinin binadaki diğer uygulamalarıdır[10].

Horta'nın tasarlamış olduğu bir diğer ev olan Fetwelde Evi Brüksel'de bulunmaktadır. Bu evde antre, üstü renkli camdan bir kubbe ile örtülmüş giriş holüne açılmaktadır. Kubbe eğrisel çizgili strüktür, metalik taşıyıcıların kıvrımları ve galeri parapetlerinin bitkisel desenleri ile beraber o dönem için yeni sayılabilecek birçok öğeden oluşmaktadır. Bu öğeler Horta'nın yeni iç mekan kavramı ve önerisini ifade etmektedir.

90'lı yıllarda özellikle Avrupa'da sayısız örnek verilebilmektedir. Bunlardan bir tanesi Hector Guimard'ın Paris Metrosu tasarımıdır. Metal strüktür açıkta bırakılmıştır. Strüktür, kıvrımlardan, eğrisellikten ve doğa imgelemesinden oluşmuştur. Masalsı bir yapıttır. Döneme damgasını vurmuş, "Style Metro" olarak adlandırılmıştır.

1900 yılında Paris'te Dünya Sergisi düzenlenmiştir. Bu sergide çeşitli kültürler bir araya gelmiş ve "Art Nouveau" hareketini dünyaya tanıtmaya aracı olmuştur. Sergi, gravür ve illüstrasyonun yanı sıra ilk kez fotografik belgelere sahip yayınlarla beslenmiştir. Art Nouveau bu sergide doruk noktasına ulaşmıştır.

Sergi hemen etkisini açılan büyük mağazalarda göstermiştir. Mimar Louis Mornez'in Chez Maxim's (1900), Jourdain'in Grands Magasins de la Samaritaine'i (1905), Rene Binet'in Grands du Magasins du Printemps'i (1907) ve Galeries Lafayette (1912) gibi birçok butik, lüks restoran, pastane vb. mekanlar "Art Nouveau" üslubunun egemenlik alanını geliştirmiştir.

1900'ler Avrupa'sında Paris, Nancy ya da küçük tatil kasabaları dışında başka bir kentte üslup ekolu olarak ayırt edilmektedir. Antonio Gaudi'nin adıyla hemen akıllara gelen Barcelona kentidir.

Gaudi'nin dehasıyla imgesel, sıra dışı, renkli ve Katalan yapı tekniğinden beslenen "Art Nouveau" yorumlaması Barcelona ile bütünleşmiştir. Bu arada tuğla yapım tekniğini ve seramiği coşkuyla kullanırken bir yandan da İslami geçmişinin anılarını değerlendiren

Barcelona, Gaudi'nin kenti olmaktan kurtulamamıştır. Barcelona Gaudi'nin dışında Domenech Montaner'in adını da dünyaya ve Art Nouveau üslubuna hediye etmiştir.

Barcelona kadar renkli, belirgin ve sıra dışı olmasa da Art Nouveau Orta Avrupa'yı da etkisi altına almıştır. Art Nouveau Orta Avrupa'da başkent olarak kendine Viyana'yı seçmiştir. Viyana ekolünde Art Nouveau'nun en önemli temsilcisi Otto Wagner'dir. Wagner, Art Nouveau'nun Avusturya tarzındaki yorumu ile ortaya çıkan "Wiener Secession"un kurucusu ve Viyana mimarları olarak tanınmış Hoffmann ve Olbrich'in öncüsü olmuştur. Hoffmann ve Olbrich ile beraber Wagner'in stüdyosundaki diğer genç mimarlar Art Nouveau üslubunu modern mimarlığa dönüştüren akımın öncüleri olmuşlardır.

Bu üsluba verilebilecek en iyi örnek, "Art Nouveau" sanatçılarının merkezi olan Secession Evi'dir. Kütlesi ve planıyla klasik bir geometrisi vardır. Fakat Olbrich, cephesinde eğrisel, çiçeksi yüzey bezemeleri ve yapının rasyonalist şemasını bozan çiçek motifli metalden yapılmış bir kubbeyle neşeli doğalcılığını göstermektedir. Bu yaklaşım yapıyı Art Nouveau'laştırmıştır.

Geometrik biçimcilik ve mühendisliğe bağlı olarak rasyonalist şemalar Alman Art Nouveau'sı "Jugendstil"ın karakterinde de görülmektedir. Kültürel ve coğrafi yakınlık Art Nouveau açısından iki ülke arasındaki politiklik sınırları kaldırmaktadır. Van de Velde'nin Berlin'deki ve Olbrich'in Darmstadt'taki yapıtları "Jugendstil"ın tipik örnekleri sayılmıştır.

Alman grafikçi, ressam ve tasarımcı Otto Eckmann tarafından Münih'te 1896 yılında yayınlanmaya başlanmıştır. Yayımlanan Jugend dergisinin adından dolayı "Art Nouveau"nın Alman yorumu "Jugendstil" adını almıştır. Eğriselliği, çiçeksi motifleri, Japon tarzındaki doğa stilizasyonlarını üslubunda barındırmıştır. Fakat, motiflerin denk gelişi, kendiliğinden devingenliği ve zerafeti, mekanların akışkanlığı yerini ölçülü biçimli bir dengeye, asimetrik olan çiçeksi motiflerin simetrik olmasına ve geometri duygusuna yerini bırakmıştır. "Jugendstil konsept olarak daha bilgili ve derin ama coşkuz, yine sofistike ve özgür ama erişkindir." Afife Batur'un bu ifadesiyle aynı üslubun toplumlar üzerinde farklı etkiler bıraktığını, bunun da eserlerde gözlemlendiğini söyleyebiliriz.

Art Nouveau'nun İskoç yorumu diğer üsluplara istinaden daha karanlık ve derin görülmüştür. Ülkenin Gotik geçmişini ve kendi özgün yorumlarını harmanlayan Charles Rennie Mackintosh üslubun öncülerinden olmuştur. Glasgow Sanat Okulu Binası, Art Nouveau üslubunun ve ülkenin tüm geçmiş izlerinin bulunduğu yapı olma özelliğiyle kendine ayrı bir önem vermiştir[12].

İngiltere'de başlayan, İskoçya'da gelişen Art Nouveau hareketi, Avrupa'yı da etkisi altına almıştır. Brüksel, Paris, Berlin vb. bir çok Avrupa'nın önemli başkentlerini endüstri devriminin etkisiyle bir yandan da Afrika'daki koloni sistemi gibi yayılmasının sağladığı zenginlikle Art Nouveau'nun gelişme merkezlerinin başını çekmişti.

İlerleyen yıllarda Avrupa'nın diğer ülkelerini ve ABD'ni etkisi altına alarak Art Nouveau hızlıca yayıldı. Sadece mimarlıkta değil diğer tüm sanatlarda kendisini gösterdi.

4.3 Sonuç

Art Nouveau'nun en büyük özelliği, asimetrik ve dalgalı çizgileri sirayet ettiği eserlerde barındırmasıdır. Doğadan alınan biçimler inceltirilip uzatılmış, stilize edilmiştir. Bir çiçeğin sapı, guncası, asma filizleri, gece kelebekleri, tavus kuşları, yusufçuklar, böcek kanatları ve gür saçları çiçeklerle taçlanmış su perileri sevilen Art Nouveau konuları olmuşlardır [13].

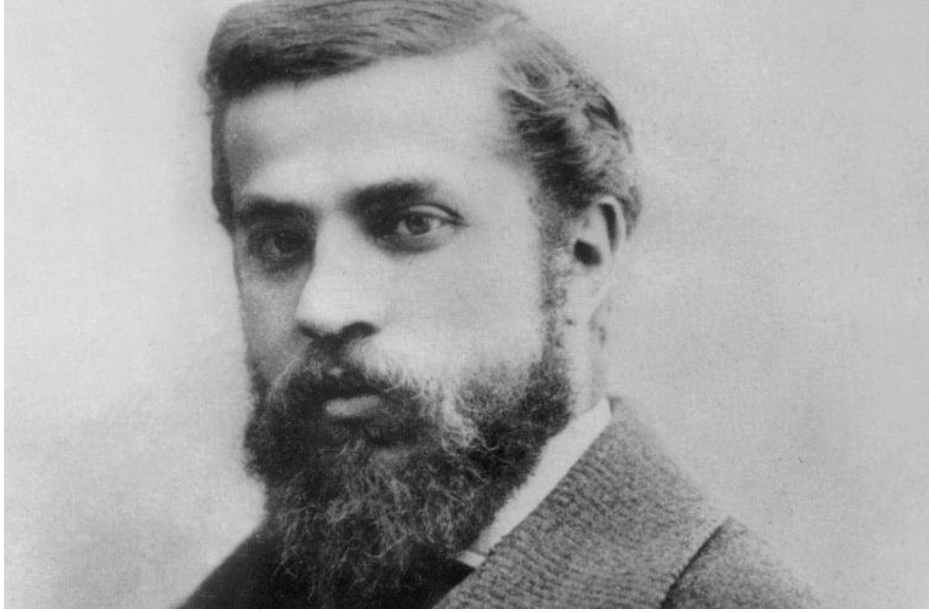
Sanayileşme ve ideoloji dönemin sanatının oluşmasında en etkili neden olmuştur. Demirin dekoratif amaçlı işlenmesi gibi çağın getirdiği teknolojik şartlarda sanata eklenmiştir. Art Nouveau böylece gelişip sanatları ve halkı etkilemiştir.

Sanatta sahte, gerçeklerden uzak, yanlış durumlara karşı tepkiden doğan, Art Nouveau olarak adlandırılan hareket doğmuştur. 1890'larda başlamış ve kısa ömürlü olmuştur. Fakat dünya çapında önemli etkileri olmuş bir harekettir. Geçmişin antik biçimlerini taklit etmek yerine doğanın formlarından ve geometrik şekillerden ilham almıştır. Üslup doğadan beslenmektedir. En büyük sanatçı doğadır. Modern çağlarda üslup oluşturabildiysek ya da çalışıyorsak ilk ve doğru adım Art Nouveau'dur. Düzen ve çeşitlilik temelinde birlik kavramlarını ilk düşündüren Art Nouveau olmuştur. Ayrıca Art Nouveau'nun süslü dekorasyonları eleştirilerek günümüzün sade, saf ve yalın bileşenlerle oluşan modern mimariye adım atılmıştır. Üslubun birden oluşamayacağı; zaman, tecrübe ve birikim gerektirdiği ortaya tekrardan çıkmıştır[4].

5. ANTONI GAUDI

Antoni Gaudi, modern zamanların en alışılmamış ve en aykırı mimari miraslarından birini üretmiştir. 1878'de Barselona Üniversitesi Mimarlık Okulu'ndaki mezuniyet töreninde, müdür "Beyler, bugün burada ya bir dahinin yada bir delinin huzurlarındayız" diye haykırmıştır [14].

Memleketi Katalanya'da büyük bir kahraman olarak görülmektedir. Bölgenin farklı kültürünün tanınmasında ve günümüze kadar aktarılmasında Gaudi'nin payı büyüktür.



Şekil 5.1:Gaudi.

5.1 Çocukluğu

25 Haziran 1852'de Antoni Placid, Guillem Gaudi'i Cornet İspanya'nun Reus kendinde dünyaya gelmiştir. Babası bir bakır ustası, annesi ise bir bakır ustasının kızıdır.



Şekil 5.2:Gaudi ve ailesi.

Gaudi'nin çocukluğu zordu. Çünkü hastalıklarla geçmişti. Yeni doğan zayıf bir bebektir. Büyüdükçe akciğer enfeksiyonuyla ve romatizma ile uğraştı. Gaudi'nin doğayla etkileşimi hasta yatağında başlamıştı. Pencereden kırmızı toprağa, yeşilliklere, zeytin ağaçlarına ve Reus kırsallının bağlarına bakmıştır. Hastayken gözlem yeteneğini fazlaca geliştirmiştir[14].

Çocukluk arkadaşları Eduardo Toda ve Jose Ribera'dır. Tarihi olarak çok zengin bir bölge olan Reus ve çevresini beraber keşfetmişlerdir. Gaudi ve arkadaşları bu mirası keşfederek Katalan yurtsever olup, korunması ve geliştirilmesi için tutkuyla mücadele etmişlerdir [14].



Şekil 5.3:Jose Ribera.



Şekil 5.4:Eduardo Toda.

Bu üç arkadaşın ilgilerini çeken yer Lonta Marla de Poblet Manastırı olmuştur. Restorasyona yönelik kapsamlı ve iddialı planları vardır. Gaudi duvarları yeniden yapmaktan sorumlu, Ribera tarih araştırmalarını yürütecek, Toda da Poblet için kütüphane ve arşiv kuracaktı. Polbet üç adam için ömür boyunc süren bir ilgi alanı olarak kalmıştır. Bu hayalleri onların daha sonraki yaşamlarını hatta Katalanya'yı etkilemiştir. Toda ünlü bir arkeolog, dilbilimci ve diplomat olarak yaşamına devam etmiştir. 30 yıl sonra Poblet'in gerçek restorasyonunu yürütme görevini üstlenmiştir. Araştırmalarla uğraşan Ribera saygın bir doktor ve çocuk cerrahı olmuştur. Duvarları korumakla sorumlu olan ve hayallerinin peşinden giden adam Gaudi mimar olmuştur. Sagrada Familia'nın inşa sürecinin temelleri bu üç arkadaşın hayallerinin peşinden gidilmesiyle atılmıştır [14].

5.2 Eğitimi ve Çalışma Hayatı

1868 yılında Tıp okuyan abisinin yanına Barselona'ya gitmiştir. Böylece mimar olma yolculuğuna bir adım daha atmıştır. Üniversite öncesi dersleri çok zamanını almadığı için şehri gezerek gözlem yapmıştır. Bu sırada Santa Maria del Mer Kilisesinden etkilenmiştir. Gaudi'ye göre bu kilise, kamu mimarisiyle onu kullanacak topluluk arasındaki ideal işbirliğinin sembolüdür. Bu ilişkiyi kendi üslubuna katması daha sonrasında tasarlayacağı eserlerinin kamu tarafından kabul görmesinin en önemli etkenlerinden biridir [14].



Şekil 5.5:Santa Maria del Mer.

Gaudi öğrencilik ve çalışma hayatını bir arada sürdürmüştür. Ayrıca seminerler düzenlemiştir ve bazı lokal mimari ofislerde çalışmıştır. Sivri zekası, akılcı teorileri, fikirleri ve bakış açısı onu diğer öğrencilerin içinde fark edilir hale getirmiştir. Başarılı bir öğrenci olmasa da yaptığı katı modelleme ve taslaklar, hayranlık uyandırıcı olduğu kadar hocalarının çoğu zaman dikkatini çekmiştir. İlk projelerinden iki tanesi fakülte tarafından sergiye layık görülmüştür [15].

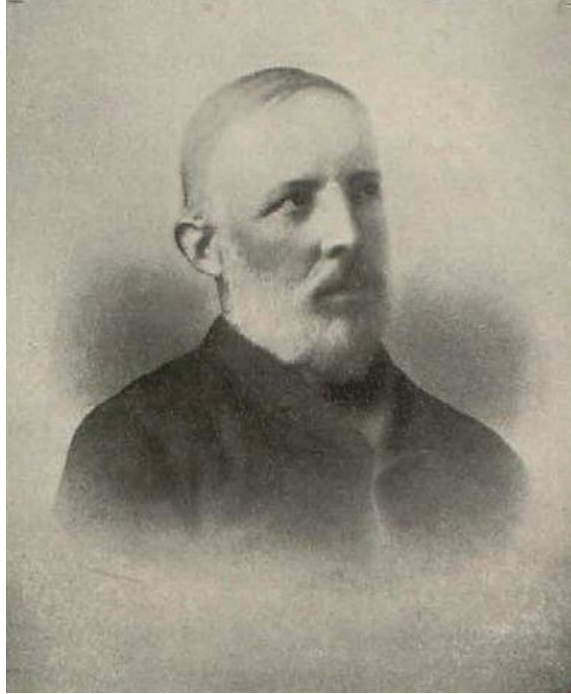
1875 senesinde bir mezarlık girişi için tasarlamış olduğu kapı projesi ile sınavında başarılı olmuş ve fakültesinde “olağanüstü” takısına layık görülmüştür. Sonrasında Gaudi'nin yaptığı çalışmalar, çizimlerinde oluşturduğu ve hissettirdiği atmosfer, mimarlık alanındaki heyecanı göz önüne sermekle kalmamış, aynı zamanda kuvvetli zekasını da ortaya çıkarmıştır. Profesörler bu duruma kayıtsız kalamamış, onun bir dâhi mi yoksa deli mi olduğu konusunda çelişkiye düşmüşlerdir [15].

Gaudi'nin öğrencilik hayatında etkilenmeye başladığı tarzlar onu zamanla geliştirmiş ve meslek hayatının yapı taşlarını oluşturmuştur.

5.3 Etkilendiği Mimarlar ve Sanatçılar

Gaudi yaptığı eselerinde doğadan yararlanmıştır. Etkilendiği detaylar olmuş fakat asla taklit etmemiş ve sadelikten kaçınmıştır. Gaudi'nin içinde duyduğu Katalanizm üslubuna ve eserlerine fazlasıyla yansımıştır.

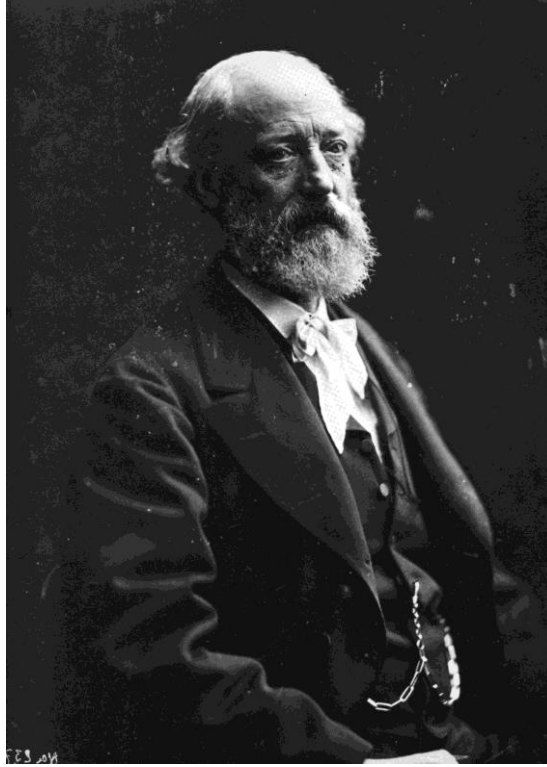
Zorluklarla ve acemilikle geçen gençlik yıllarında, yaşlı mimar Joan Martorelli Montells'in Gaudi'ye yardımı büyüktür. Çok dindar ve yardımseven biri olan Martorell, Gaudi'nin tüm sivri ve sıradışı fikirlerini görmüştür. Gaudi'nin beraber çalıştığı mimarlar arasında onu en iyi tanıyanlardan biridir. Gaudi'den 20 yaş büyük olan Martorell, mimarlık alanında herkese açık olmayan pek çok kapıyı Gaudi için aralamıştır.



şekil 5.6:Joan Martorell i Montells.

Viollet le Duc'un öğretilerinden etkilenmiş ve eski modellerin tıpatıp adaptasyonundan kaçınılması öğütleri ile yetişmiştir. Bunun sonucunda daha çok eski dönemlerde yapılmış olan binalardan ve mekanlardan esinlenmiş ve kendi üslubunda ısrarcı olmuştur. Gaudi'yegöre bugünü tasarlamak, geçmişin olağanüstü yapılarının iyi analiz edilerek esinlenmesi ile mümkün olabileceği şeklindeyir. alışmaları teorik programının realizasyonu gibi görünmektedir. Birçok farklı tarzı harmanlayıp benimsediği için

projelerinde çoğu zaman sadece “geçer” notlanmış, anlaşılamamıştır. Resmi kayıtlar hayatında hiçbir devlet bazlı ödül almadığını göstermektedir [15].



Şekil 5.7:Eugène Viollet le Duc.

Gaudi'nin eklektik tarzından bahsedilse de aslında Art Nouveau, Neo-gotik ve hatta Natüralist tarzı ile ön plandadır. Neo Gotik tarzı çalışırken, mimarlar için adeta bir kutsal kitap kabul edilen Viollet leDuc'un 11.yy ve 13.yy Fransız mimarisi kitabını elinden düşürmemiş, hatta bunun peşinden Carcassone'ye bu kitabın içeriğindeki eserleri görmeye gitmiştir. Literatüre göre Art Nouveau akımının öncülerinden olan ünlü Katalan mimar, zaman içinde Barselona'nın en ünlü mimari eserlerinin yaratıcısı olacaktır.

Bu çalışma kapsamında analiz edilen Gaudi tam olarak dört farklı akımı benimseyip, harmanlayarak eserlerinin oluşturduğu söyleyebiliriz. Bunlar Art Nouveau, Neo-Gotik, Sürrealizm ve Natüralizmdir. Dönemin hakim üsluplarından esinlenmemek elbetteki mümkün değildir, fakat uygulamalarında tamamen farklı detaylar oluşturmuş olması ve tekniği ile standart kalıplara dahil edilmemektedir. Birçok mimar, etkilendikleri ve esinlendikleri akımları eserlerine direk yansıtmaktadır. Dönemin şartları, sanat ve mimari anlayışı ilk bakışta kendini göstermektedir. Fakat Gaudi 'de bu tam tersidir [15].

6. GAUDİ ESERLERİ VE ÜSLUBU

Yapılı bir işin hemen hemen her kritik değerlendirmesi, yapısına göre geriye dönüktür. Bu hiç de şaşırtıcı değil, çünkü tüm güzel sanatlarda tamamlanmış eserle, belki de fiziksel kompozisyonuyla daha çok ilgilenilmektedir, ama yürütmesi çok zor olmaktadır.

Kusuru olmayan eserler ya da üsluplar sadece doğada bulunmaktadır. Sagrada Familia, yine de olağanüstüdür. Hiçbir zaman var olmadığı için herhangi bir normal kriterden yargılanamaz. Bugün hala deneyimlenecek tamamlanmış bir eser yoktur; yine de her yıl çektiği ziyaretçi sayısı açısından Prado ile rekabet etmektedir. Eksikliği sayesinde uyandırdığı duygular, kaçınılmaz bir beklenti duygusuyla yumuşatılır veya şiddetlenir. Yeni veya yıpranmış bir bina yerine, ziyaretçiler önerilen katedralin yarısından daha azıyla karşı karşıya kalmaktadır. Açıkça bitmemiş durumu gözlenmektedir. Son zamanlarda inşa edilen parçalar, zaten yaşın sıkıntısını gösteren diğerleriyle birleştirilmektedir [16].

Popüler çekiciliğinin sırrı, Gaudi'nin olağanüstü çalışma yöntemleri ile Sagrada Familia'nın alışılmadık derecede uzun gebelik döneminin birleşiminde bulunmaktadır. Bu gebelik bağlamında yapısının eleştirel bir değerlendirmesi, daha geleneksel bir mimari ikonun benzer çalışmasından daha az değerli olmayan farklı bir ödül sağlamaktadır.

Gaudi'nin 1926'da ölmesine rağmen, mimar olarak randevusundan kırk üç yıl sonra, az çok onun önerisine göre inşaat çalışmaları devam etmiştir. Bina, bu son derece özgün mimarın neredeyse eksiksiz bir biyografisini temsil etmektedir. Buradaki randevusu neredeyse tüm kariyerini kapsamaktadır. Tarihselci ve eklektik gelenekten daha yaygın olarak özdeşleştiği son derece plastik aşamaya kadar gelişimini göstermektedir.

Gaudi, son on iki yılını Sagrada Familia'ya adanmış ve çoğu zaman görece bir belirsizlik içinde çalışmıştır. İnşaat çalışmalarının şu anki devamı için bir argüman, birçok mimarın en önemli işlerini ürettikleri dönem olan Gaudi'nin hayatının bu son evresine ilişkin yegane içgörü sağlamasıdır. Bu dönemde Gaudi, çalışmalarında radikal bir vurgu değişikliğine gitmiştir. Bunun sonuçları, ancak artık nefteki inşaat çalışmaları ilerledikçe model yapıcılarının stüdyosu bağlamının dışında görülebilmektedir.

Gaudi'nin daha sonraki inzivası, moda uygun olmamasının bir sonucudur. Teorilerini hiçbir zaman yazılı olarak açıklamaması ve ardından İç Savaş sırasında (1936-39) atölyesinde yaşanan vandalizm, daha önceki daha erişilebilir materyalleri üzerinde durma eğiliminde olan bir burs sağlamıştır. Onun son görüşmelerini Sagrada Familia'nın yapısına dahil etmeden, bu son aşamanın ciddi bir şekilde incelenmesi daha zor hale gelmiştir. Bir Gaudi Okulu'nun veya hatta potansiyel bir Gaudi Okulu'nun varlığını gösterme çabaları, önerilenden daha sık reddedilmiş ve son yıllarını daha eksiksiz bir şekilde anlamının önemli bir fark yaratması mümkündür. Mimari işbirlikçilerinin çalışmaları bile, daha sıcak bir ışıkta görülebilmek için yeniden keşfedilmek zorunda kalmıştır. Ancak bu, Gaudi'nin kendi itibarına olası bir maliyetle; Jujol, Berenguer ve Rubio'nun çalışmaları daha önce Usta'nın gölgesinin altından çıkmış olarak görülmektedir. Bu, bir kişiyi belirli bir binanın sanatçısı olarak etiketlemeye çalışmanın sonucu olabilmektedir. Gaudi'nin meslektaşları - lider / mürit, usta / hizmetçi, öğretmen / öğrenci veya sanatçı / sanatçı ile çalışma ilişkisinin tam tanımı hala yoruma açıktır. Fakat son otuz yıldır fikir, öneriyle sanatçı / sanatçı yönünde değişmiştir. Daha fazla kredi, işbirlikçilerinden kaynaklanmaktadır [16].

Gaudi ve işbirlikçilerinin göreceli değerlerinin anlambilimi, ölümünden bu yana akademisyenleri yıllar boyunca meşgul etmiş, ancak tartışmanın içeriği, inşaat tekniklerinin post-endüstriyel toplumda uygulanabilirliğinin daha mantıklı bir özgeçmişine pahasına, yapısal ve zanaat ustalığına odaklanmıştır. Daha yakın zamanlarda, çalışmalarının gerçeküstü, alegorik, metaforik veya mitolojik içeriğine odaklanmasında ilgi yoğunlaşmıştır. Çalışmalarındaki bir mesajı ya da gerçek bir Gaudi Okulu'nun varlığını ortaya çıkarma arayışındaki bu çeşitli aksanların her biri, yeteneklerinin belirli bir yuvarlaklığı veya bir mimar olarak eksiksizlik eksikliğini tanımlamak için birleşebilirken, Gaudi'nin amaçladığı gibi Sagrada Familia'yı tamamlama gayreti daha tam olarak takdir edilebileceği daha ayrıntılı bir resim sağladığını kabul etmek gerekmektedir.

Gaudi'nin 1/10 ölçekli alçı maketlerinin restorasyonu, yalnızca müşterinin atölyesinin enkazında kalan malzemeye göre binayı sürdürme isteği nedeniyle gerçekleşmiştir. Bu modeller, Gaudi'nin bir mimar olarak daha geniş sorumlulukları konusundaki farkındalığını ortaya koymaktadır. Yalnızca bu materyalle ve bu modellerin tutarlı yapım talimatları olarak yorumlanmaları için gerekli olan gerekli etkileşim derecesi sayesinde, son derece orijinal ama etkili bir yapısal repertuarın icadını ortaya çıkarmak için argümanın konuları birleşmiştir.

1911 yılında Gaudi, ağır bir hastalığa yakalanmış ve ardından birçok ölüm içeren felaketler zincirine maruz kalmıştır. 1914 yılında ana yazmanı Berenguer'i, 1916 yılında manevi akıl hocası Piskopos Torres i Bages'i, kısa bir süre sonra 1918 yılında arkadaşı ve patronu Eusabi Güell'i kaybetmiştir.

Güell için yaptığı önemli eserlerden ikisi tamamlanmamıştır. Bunlar Park Güell (1900-14) ve Colonia Güell Kilisesi'dir (1898-1914). Colonia Güell Kilisesi'nin inşası sadece mezar odasını az çok tamamlanmış olarak terk edilmiştir. Gaudi, 1898 ve 1908 yılları arasında tasarımı geliştirmek için on yıl ve sonraki altı yıl mezar odasının inşasını denetlemek için yatırım yapmıştır. Tamamlandığını göremediği için özellikle üzülmüştür. Aşırı derecede yavaş ilerleyen şantiyenin yanındaki bir barakada, yapısal elemanların kesin konumlarının ve yönlerinin değerlendirilebileceği 1:10 ölçekli kablolu modeli asılıydı. İnşa edilen küçük model, mimarın yaratıcılığının şaşırtıcı bir kanıtıdır. Eksik olan belki de Gaudi'nin Sagrada Familia'daki son yıllarında ele almaya çalıştığı mimari vizyonunun kanıtıdır.

Gaudi şimdiye kadar inşa etmeye tamamen rasyonel bir yaklaşımdan büyük ölçüde kaçınmıştı ve daha önceki çalışmalarını simgeleyen plastik, yinelemeli ve zanaatkar yaklaşım kesinlikle zorluklarına katkıda bulunmuştur. Bu türde ki ilk aksiliklerden biri, 1906-12 yılları arasında Casa Mila'nın son derece tartışmalı bir sonucuydu; bina, Gaudi'nin tasarımına uygun olarak tamamlanamamıştır. Bunun sebepleri özellikle de türüne göre bir binanın ortalamasının birkaç katı olduğu söylenen maliyet, alışılmadık bir estetik işlem ve kompozisyon içermesi nedeniyle halkın herhangi bir anlayış veya karmaşıklığa uyum sağlamakta güçlük çekmesi şeklinde ifade edilebilmektedir.

Gaudi ve Modernizm:

Gaudi'nin müşterileriyle karşılaştığı sorunların yanı sıra, daha önceki popüleritesini artık beğenmemekteydi. 1900-10, Gaudi'nin 1885-1905 Modernizm dönemiyle muğlak bağımlı vurguladığı görülen Casa Batllo, 1904-06, Casa Mila'nın tamamlanmasıyla halkın tanınırlığının zirvesine ulaştığı dönem olarak bilinmektedir. Bu dönem, tüm sanatsal ifade biçimlerinin Katalan toplumu içinde bir ulusal kültürel kimlik duygusunu yeniden savunmaya yönlendirildiği bir dönemdir. Katalonya'nın ulus devlet olarak yeniden doğuşunu müjdeleyen daha önceki Renaixença (Katalan Rönesansı) hareketini takip ederek devam etmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Katalonya'daki hızlı ekonomik ve endüstriyel genişlemeden beslenen sanatçılar, Güell gibi zengin sınıf tarafından işlerinde

bir anda patronun, sanatçının ve toplumun özsaygısını yükselten romantik bir coşku sergilemeye teşvik edilmiştir.

Gaudi, Renaixença'nın sonraki aşamalarında 1878'den sonra mimar olarak nitelendirilmiştir. Olağanüstü bir öğrenci değildir, ancak zamanın en iyi bilinen mimarlarından bazılarının stüdyolarında çalışmıştır. İlk iki büyük çalışması sanayiciler için özel evler, Casa Vicens (1883-88) ve El Capricho(1883-85) olarak bilinmektedir. Casa Vicens, El Capricho kendinden emin olan çalışmaların sonucunda ortaya çıkmıştır. Her ikisi de belirgin şekilde renkli seramik karolara sahiptir. Kompozisyonları, ağırlıklı olarak Mağribi aksarıyla günün eklektik ve tarihsel kaygılarını yansıtmaktadır. Gaudi'nin ana akım içinde yakından çalıştığı görülebilmektedir. Casa Vicens, daha sonra trencadis'in (kırık çini mozaığı) ustası olan Gaudi'nin kendisini tüm çini modülüne sınırlayabilmesi için de dikkate değer olarak ifade edilmektedir.

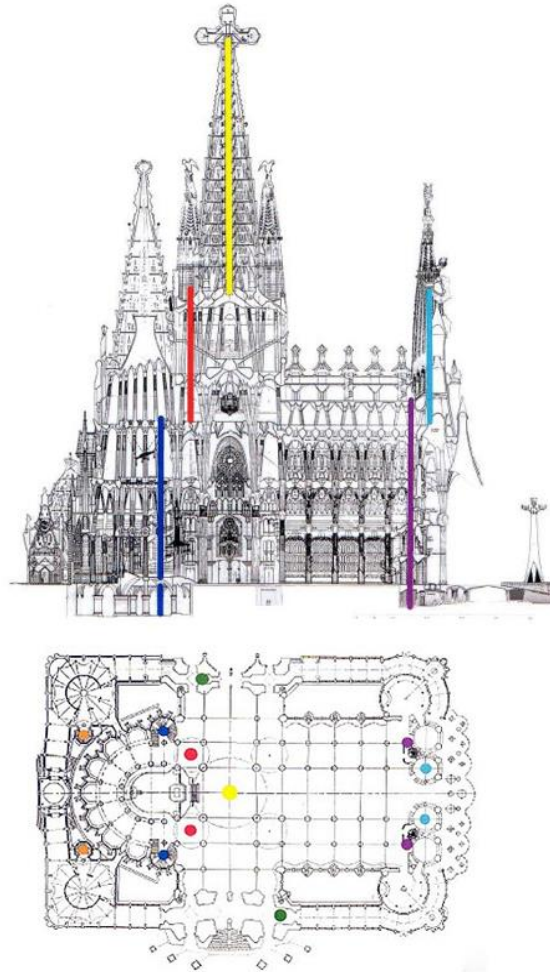
Finca Güell'den, 1884-88'den Casa Mila'ya, 1906-12'ye kadar devam eden projeler, görünüşe göre Gaudi'yi Modernista (Modernizm) meslektaşları ile yakından bağlamıştır. Ancak çalışmalarını, sanatçı arkadaşlarının aynı öncü şevkiyle ya da mimar çağdaşlarının özdeşleşebileceği romantik ve öncelikle politik gündeme göre üretmemektedir. Bu kompozisyonların esnekliği ve dekoratif yeteneği, daha manevi kaygıları yalanlamaktadır. Sütunlarda görülen inşa sürecindeki yapısal gerilimler ve bu aşamadaki son eseri olan Colonia Güell Kilisesi mezar odasının kazınmış yüzeyleri ile zirveye ulaşmaktadır. Bu mimari daha derin ve dini düşünceleri yansıtıyorsa, iç huzursuzluğunun çalışmaları aracılığıyla bir tür kamusal çözüm arayışında olduğu anlaşılmaktadır. Paradoksal bir şekilde, bu açıklık onun kişisel yaşamında gittikçe artan gerici bir duruşu maskeleymiştir. Mesleğe bir zanaatkar geçmişinden girmiş (ailesi bakırcıydı), 'sofistike adam' olarak başarmış ve kariyerini temel bir dindarlığa ve olağanüstü bir tevazuya tam ses vermek istediği bir mimari ile sonlandırmıştır [16].

Gaudi'nin o kadar uzun süre iş almaya devam etmesi dikkat çekicidir, ancak yetenekleri müşterilerine karşı herhangi bir bariz yükümlülük duygusuyla dizginlenmemiştir. Katalanizm'in özelliklerinin ve sivil ifadesinin Avrupa'nın başka yerlerindeki çağdaş sanat hareketlerinden (Art Nouveau, Jugendstil, vb.) daha fazla yetki verildiği ve sıra dışı dehası için verimli ve yardımcı bir ortam sağladığı varsayılmıştır. Gaudi Sagrada Familia'ya çekilirken, *Noucentistes* (Modernizme karşı tepki olarak ortaya çıkan sanat akımı) ve

yüzyılın sonunda Katalan varyasyonu tarafından görmezden gelinmiştir. Bu tekrarlayan neo-klasikçiler, ya da sahip oldukları gibi, Klasik Revivalistler (klasik mimari Akdeniz'in 'gerçek' mimarisidir), Modernista (Modernizm) mimarisini, Casa Mila'da alay konusu olanlara daha tanıdık bir alternatifle takip etmişlerdir. Gaudi'nin cenazesindeki büyük kalabalığa rağmen, son yıllarında inzivaya çekilmesi, yas tutanların yıllar önce halkın gözünden kaybolan bir "Modernist mimar"ın yasını tuttuğu anlamına geldiği şeklinde yorumlanmıştır.

6.1 Sagrada Familia

Sagrada Familia'nın yapımına 1882'de mimar Francisco de Paula del Villar y Lozano tarafından başlanmıştır. 1883 yılında Gaudi devralmış ve 1926 yılında vefat edene kadar tasarımı ve yapımında bulunmuştur. Yapının inşası Gaudi'nin tasarımları doğrultusunda halen devam etmektedir.



Şekil 6.1:La Sagrada Familia ön cephe ve planı.

Kapılardaki yaprak formuyla oluşturulan örüntülerde, iç mekandaki kolonların sanki ormanın içerisinde dolaşmış gibi konumlanmasında, mimar doğadan yapmış olduğu esintiyi başarılı bir şekilde yapıya yansıtmıştır [17].

Mekanla ilgili bilgiye ulaşmada, çok katmanlı mekan oluşumunu ifade eden deneyim algının yerini almaktadır. Mekanı algılanmaya çalışılırken onunla bir ilişki kurulmaktadır. Kurulan ilişkide mekanın içselleştirildiği an mekansal deneyim oluşmaktadır (Aydınlı, 2009). Bu deneyim, mekanda geçirilen zaman miktarına göre farklılık gösterebilir. Sagrada Familia büyük ve çok fazla detay içeren bir yapıdır. Yapı hakkında kişide oluşacak mekansal deneyim, yapıda geçirilen süreye göre de farklılık gösterebilir. Yapılan gözlemlerde, süre farkı gözetmeksizin, ziyaretçilerin en çok Sagrada Familia'nın kapılarına ve kolonlarına dokunmaya çalıştıkları tespit edilmiştir.

Gaudi, inşaata başladıktan bir yıl sonra Sagrada Familia üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu noktada, sefeli del Villar'ın Gotik Uyanış planının apsisim altındaki mahzen yarı yarıya tamamlanmıştır. Gaudi öldüğünde, karakteristik finiallerden biri hariç tümü tek tamamlanmış transeptin yerinde bulunmaktadır. Başka bir deyişle, kırk üç yıllık bir süre boyunca projeye sürekli katılımı sırasında, düzensiz ilerleme yalnızca yarım kubbe mezar odasıyla, apsisin kendisi ve bir transeptin sanal olarak tamamlanmasıyla sonuçlanmıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki, transeptli finiallerden, göz alıcı Venedik camı ve bazalt parçalarından oluşan karmaşık bir çok yüzlü topluluğu, dikkate değer bir tezat oluşturmaktadır. Mies van der Rohe'ye göre serbest düzlemsel geometri ve maddilikte çok farklı bir deneme olan Barselona Pavyonu'nun ilk kısa yaşamı Gaudi'nin ölümünden üç yıl sonra başlamıştır.

Gaudi'nin bu gizli yıllarda Sagrada Familia için üstlendiği tasarım çalışmalarının küçük bir kısmı inşa edilmiş kumaş (kanopiler, çatılar ve diğer barınak biçimleri gibi gerilebilir yüzeyler oluşturmak için kullanılan yapısal kumaşları ifade eder) olarak yapılmıştır. Yön değişikliğine ilişkin bir kavrayış için, nefin restore edilmiş modelinin sağladığı otoritenin yanı sıra, öğrencilerinin (işbirlikçileri ve not alan öğrenci ziyaretçileri) aforizmalarının transkripsiyonuna güvenilmesi zorunlu hale gelmiştir. Öğrencilerin çoğu, Gaudi ve eserinin hesaplarını yazmaya devam etmiştir: 1928'de Rafols ve 1929'da Puig i Boada; 1951'de Martinell; 1954'te Bergos, Puig i Boada daha sonra işi yönetmiştir. Bazı eleştirmenler bu materyalin hagiografik olduğunu öne sürdüler, bunun anlamı da yanılıcı

olmasıdır. İnzivaya çekildiği yıllarda üretilen modellerin hayatta kalan parçaları, inşaat işini sürdürmekle görevli olanlar dışında nispeten az ilgi çekiyor gibi görünmüştür [16].

Gaudi ve Gotik Uyanış:

Sagrada Familia, Aziz Joseph Adanmışlarının Manevi Derneği kurucuları tarafından bir keşif kilisesi olarak tasarlandı ve Kutsal Ailenin başı olarak Joseph'e adanmıştır. Yeni Tapınak, Adanmışların on dokuzuncu yüzyıl endüstriyel genişlemesinin sonucu olan yaygın materyalizm tarafından aşındığını düşündükleri aile değerlerini yeniden savunacağına inanmışlardır. Dernek 1866'da kurulmuş, ancak 1881'e kadar bir yer satın alınamamıştır. Cerda'nın Barselona'ya çağdaş uzantısının bir parçasını oluşturan blokların içinde yer alan bu blok, tamamen yivli bir ızgara bloğuydu ve yüzyılın sonlarına kadar tarım arazisi içinde yer almaktaydı. Gelecekteki cemaat içinde inşa edilen konut, esas olarak yoksullaşmış işçi sınıfları tarafından işgal edilmiş, bu nedenle Gaudi'nin tapınağa verdiği alternatif isim "Yoksullar için Katedral" olmuştur.

İnşaata başlamak için yeterli paraya sahip olan Adanmışlar, Francesc del Villar'ı binayı tasarlaması için görevlendirmiş; bir kilise için çok sıra dışı Gotik Uyanış planları önermiştir. Çalışmalar 1882'de başlamış, ancak del Villar ertesi yıl sadece apsis mezar odasının kazılması ve duvarların tam yüksekliğinin yarısına kadar inşa edilmesiyle istifa etmiştir. Del Villar'ın önerisini eleştiren cemaat mimarı Martorell, bu nedenle uzlaşmaya vararak, Adanmışların o zaman otuz bir yaşında olan eski yardımcısı Gaudi'yi görevlendirmesini önermiştir. Bu nedenle, arkasında sadece bir çalışmayla, Gaudi projeyi miras almıştır. Apsisi kuzeye doğru yönlendiren ve nefi Plan Cerda eksenini boyunca ortalan Gotik Uyanış planından vazgeçme ihtimali kalmamıştır.

Del Villar'ın istifasının kendisi, özellikle de Gaudi'nin halefleri tarafından yapılan inşaat tekniğinde belirli sapmalar bağlamında düşünüldüğünde, bir dikkat meselesi olmuştur. Bu, teşebbüsünün şüpheli mali uygulanabilirliği konusundaki bir endişeden değil, spesifikasyonu ilgili bir anlaşmazlıktan kaynaklanmıştır. Del Villar, mezar odası sütunlarının masif taştan yapılmasını amaçlamış ve müvekkilinin mamposteria (rastgele moloz) çekirdeklerinin etrafına bakan taş kullanarak inşa etme isteğini kabul etmeyi reddetmiştir. Gaudi, binanın bu ikinci yılında sahneye girmiş, ancak ertesi yıl olan 1884'e kadar Mimar Direktör olarak atanmamıştır. Uygun sütun yapımı hakkındaki bu soruya

verdiği yanıt yalnızca son birkaç yılda ortaya çıkmıştır. Müşterinin taleplerini kabul etmiştir.

Gaudi en azından apsisi bitmiş olarak kabul etmeye kararlıysa da görünüşe göre nedenini kendi iradesiyle ortaya çıkarması zor olmuştur. Seküler yapıtının tamamen farklı bir karaktere büründüğü sonraki on beş yıl boyunca amansız bir şekilde Gotik Uyanış deyimini takip etmesi gerektiğini fark etmiştir. Müşterisinin bağlılığı ve motivasyonu, Pugin'in Gotik mimari ve Gaudi'nin ahlaki yorumunun öğreticiliğini paylaşmıştır. Böyle bir bağlantı kurmaktan kendi adına mutlu olması gerekmektedir.

Apsisin pencereleri, kompozisyonları ve kalıpları bakımından aşağı yukarı tipik Gotik Uyanış'tır. Bunlar, apsisin duvarına yanal destek ile birlikte, Finca Güell pavyonları ve kapısı ile Gaudi'nin aynı müşteri için tasarladığı şehir evi Palau Güell (1886-88) ile karşılaştırıldığında bunun tek başına kışkırtıcı olmayan bir mimari olduğunu göstermektedir. Apsisin kompozisyonu, yazarına ipuçları için yakından incelenmelidir ve sadece üst kısımlar, yük taşıma gereksinimlerine karakteristik Gotik tepkiler verirken, daha kişisel bir dekoratif niyeti ortaya çıkarmaktadır. Bu, Doğu Akdeniz'den kabartma oyulmuş zoomorfik çörlenler, meyveler, otlar ve palmiyeler kullanan, süslü ama gerçek bir doğa aynası olmuştur. Karşı ağırlıklar, inşaat çalışmalarını çevreleyen tarlalarda hala yetişen dev tahıl başakları olarak sona ermektedir. Bu özellikler, daha sonra soyut bir ikonografiye ve epizodik İncil referansına bölünen binanın dekoratif rejimini işaret etmektedir. Niyet açıkça didaktiktir; bir seviyede bina, Katolik inancının temel ilkesinin senografik bir temsilini arayanlar tarafından "okunabilir" ve diğerinde teolojik olarak "incelenebilir".

İnşaat çalışmaları ilerledikçe, bağış yoluyla fon toplanmış; zayıf dönemler daha dolu zamanları takip etmiş ve inşaat oranı da benzer şekilde düzensizleşmiştir. Nihayetinde, bugün olduğu gibi, inşaat programının pratikliği, yapısal etkinlikten çok ilerleme gösterme ihtiyacı bağlamında ele alınmıştır. Binanın tanımlanmış unsurları, etkilemek ve daha fazla bağış yapılmasını teşvik etmek için mümkün olduğunca yüksek inşa edilmiş; bu nedenle apsisin tamamlanmasını takip eden yıllarda, fonların büyük kısmı doğu geçişi olan Doğu Cephesi'nin inşasına aktarılmıştır.

Bu transeptin (çapraz nef) konumlandırılması Gotik modeli takip eder, ancak biçimsel olarak düzenleme - aralarında genişletilmiş boşluklarda üç portal bulunan bir çizgide

çapraz olarak karşıt dört kare - sadece apsiste dekoratif bir işlem olarak bulunan kompozisyon içinde bir soyutlama geliştirmiştir. Gaudi'nin bu aşamada binanın tamamı için niyeti bilinmemiştir. Asistanı Rubio'nun bir çizimi olan binanın ilk açıklaması 1906 yılına kadar yayınlanmamıştır. Binanın formunu neredeyse tam olarak şimdiye kadar inşa edildiği gibi göstermektedir. Gaudi'nin sonraki yirmi yıl içinde yaptığı tek değişiklik detay ve yüzey meselelerinden oluşmaktadır.

Transeptin inşası tamamlandıktan sonra, ancak 1906 çizimi yayınlanmadan önce, Gaudi kulelerin düzeninde köklü bir değişiklik yapmıştır. 1898'den kalma bu değişiklik, ortogonal portallardan ortaya çıkan ince metamorfozun dairesel planlı çan kulelerine neden olmasından kaynaklanmıştır. Parabolün yapısal kullanımı Gaudi tarafından hemen hemen tüm binalarında kullanılmıştır. Dairesel planda yapılan değişiklik, her biri 100 metreden uzun olan bu kulelerin parabolik dikey kesitini kolaylaştırmıştır. Ancak bu, kişisel Gaudi'nin daha önceki bir yönetici rolüne ilk resmi girişini temsil ediyorsa, grubun asimetrisini açıklamamaktadır. Dışarıdan bakıldığında sağdaki iki kule, soldakilere göre birbirine daha yakın konumda bulunmaktadır. Bu konu hakkında yapılan bir açıklama, yerleşim yeri genelinde belirgin bir eğime uyum sağlamak için yanlış bir bakış açısı getirmesi; diğeri açıklama ise, olası olmayan bir düzenleme hatası olması ve üçüncüsü, nefin uzunluğunu ve ritmini dengelemek için kasıtlı bir asimetridir.

Gaudi'nin Doğu Cephesi'nin yüzey işlemi, tüm kiliseyi ilmiyalcılığın hem gerçek hem de alegorik bir temsili haline getirme niyetini ifade eder ve yapı unsurları arasına baskın heykelleri dahil etme Gotik geleneğini izlemektedir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, Gezi Uzmanlarının yeniden kurulmuş bir ulusun pastoral üssü olarak Katalonya kırsalına olan yeni ilgisinin bir sonucu, ulusal hazineler hakkında daha fazla farkındalık olması beklenmiştir. Ripoli manastırındaki katedrale giden oldukça ayrıntılı oyma kaymaktaşlı portalı, Gaudi tarafından bilinmektedir. Tarragona eyaletinde bir genç olarak, yıkık Poblet Manastırı'nın restorasyonu için varsayımsal bir projesi vardı ve katedralin ana kapısına giden dekoratif barok frizi beğenmiştir. Bu iki örnek de istisnaidir. Gaudi'nin bu tür öncülleri kasıtlı olarak yansıtmayı seçmesi ilginçtir. Romanesk ve Gotik'in Tanrı'dan korkan ayinsel mesajını barok güzelliğiyle birleştirebilmesi dikkat çekici bulunmaktadır [16].

Gerçek Sagrada Familia'nın sadece Gaudi'nin zamanında tamamlanan kısım olduğunu düşünen safçılar (purists) için, Doğuş naklinin dış kısmı aslında tamamlanmamış vasiyetin Gaudi'nin dehasıyla olan bağlantı noktasını oluşturmaktadır. Bununla birlikte, Le Corbusier, 1928'de Sagrada Familia'yı ziyaretinde, o zamanlar inşa edilmemiş olan tasarımın yalnızca rasyonel yönlerine hayran kalmış ve bu cepheyi küçümsemiştir. Estetik açıdan çekişmeli hale gelen bir şekilde, Gaudi taşı grottoların (su kenarındaki mağara), mağaraların, dağların ve göklerin soyut ve hayali bir dünyasına kolayca çekmeyi başarmış ve bu tür doğal nişleri, günün en ünlü Modernist heykeltıraşlarından bazıları tarafından yapılan son derece sembolik heykellerle donatmıştır.

Her sahne, İsa'nın doğumunun, çocukluğunun ve gençliğinin Yeni Ahit anlatımından esinlenmiştir. Sokaktaki insanlar ve yaratıklar, aynaların önünde modellenmiş ve fotoğraflanmıştır. Tatmin edici bir poz verildikten sonra, alçı kalıplar doğrudan deneklerden yapılmıştır. İdealize edilmiş bir toplum görüşünden ziyade gerçek karakteri temsil etmek için seçilen denekler arasında, fiziksel olarak tuhaf olanlara, örneğin ölü doğan bebeklere kadar sağlıklı bireyler vardır. Çağdaş bir fotoğraf, stüdyonun duvarından sarkan bu kalıplardan bazılarını göstermektedir.

Çoğu durumda, Gaudi'nin sadece cephedeki bu grupların konumlarını değil, aynı zamanda bireysel kompozisyonlarını da koordine ettiği anlaşılmaktadır. Bu eserin hazırlanışına ilişkin hesaplar, onların heykeltıraşlarının çalışmalarının kalitesini Sagrada Familia'nın ötesinde, ne de bir bütün olarak görülen cephenin olağanüstü kalitesini tamamlayan, belki de görünen başarısızlıklarını tek tek parçalar olarak açıklamaktadır. Böyle bir ayrıntı saplantısı, bu cephenin inşa edildiği zamanlar bağlamında görülmelidir. Gaudi için, didaktik niyetleri çok önemli olduğu düşünülmüştür. Ancak detay tam olarak uygulanmasında kısırsa, genel kompozisyon bu yüzyılın başında olduğu kadar bugün de hayati önem taşımaktadır.

Jujol'un Gaudi'nin stüdyosuna yaptığı katkı burada dikkate alınmaya değer olarak düşünülmüştür. Kesin rolü belirsizdir, ancak ona sadece Gaudi'yi kırık çini, seramik ve camdan yapılmış renkli bir mozaik dünyasıyla tanıştırdığı için saygı duymak yetersiz kalmaktadır. Jujol, Gaudi'nin resmi ve sanatsal soyutlamalarının renk ve mozaiği hazır hale getirdiği Finca Güell ve Palau Güell'in tamamlanmasından çok sonra 1906'ya kadar Gaudi'nin stüdyosuna girmemiştir. Sagrada Familia'da sadece çan kulelerinin süsleri

renklidir. Bu, binayı yakından veya uzaktan özellikle çarpıcı kılan, incelikle değişen Montjuic kumtaşı ile tezat oluşturmaktadır. Bununla birlikte, 1910'da Paris'teki bir sergide sergilenen 1:25 ölçekli bir model, Jujol tarafından renklendirilen ana portallara sahiptir. Bu niyetin ne kadar ciddi olduğu merak edilmiştir. Cephenin renginin, eserin çelişkili yakınlığı ve inceliğine mal olmasını nasıl önleyebileceğini görmek zordur. Finaillerin (çan kulelerinin) oldukça beceriksiz versiyonlarını da gösteren model, tesis bünyesindeki müzede sergilenmektedir. Gaudi'ye göre, kendi toplumu içinde tanınmasının azaldığı bir dönemdir. Ancak Katalonya dışındaki geç tanınırlığının daha yeni başladığı bir zaman olarak görülmektedir. Paris sergisinin Eusabi Güell tarafından finanse edilmesi gerçeği, onun himayesini daha da ileriye götürmek için duyduğu ilgiyi göstermektedir.

Doğuş Cephesi'nin içi yanlış bir şekilde hem "kübist" hem de Gaudi'nin uzun yıllar asistanı olan Berenguer'in eseri olarak tanımlanmıştır. Tamamen bitmemiş bu cephenin gerçek önemi ve dış cepheyle güçlü karşıtlığı hakkında keskin bir kanıt olduğunda, Gaudi'nin rolünün değerini düşürme dürtüsü şaşırtıcıdır. Bu gerçek, sayıları içinde daha özenle oyulmuş ve ileride başvurmak üzere bırakılmış örneklerini içeren prizmatik taş eleman grupları tarafından kanıtlanmaktadır. Buradaki duvar işçiliği, daha sonraki bir tarihte yerinde oymaya izin verecek kadar yeterince yumuşak olan Vilafranca kireçtaşından yapılmıştır. Muhtemelen Gaudi, taş ustalarının yükseklik kazanma arayışında dış cephede daha iyi konuşlandırıldığını kabul etmiştir. Apsisi Doğuş Cephesine bağlayan geleneksel tarzdaki Gotik Uyanış gülü penceresi de sadece en açık yüzeylerde tamamlanan kalıplarıyla tamamlanmıştır.

Bu stratejinin, daha mali açıdan uygun bir tarihe (muhtemelen bir çatı örtüsü altında tamamlanacak) bırakarak zaman satın alma stratejisinin en iyi örneği, Doğuş Cephesinde bulunan ana girişin her iki yanındaki kapılar arasındaki bir karşılaştırmada görülebilmektedir. Transeptin zıt taraflarından açılan iki girişin olmasının nedeni, Gaudi'nin binanın bir manastırla çevrenmesini amaçlamasıdır. Bu sadece akustik olarak hareket etmekle kalmayacak, binayı saha dışındaki seslerden koruması amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu manastırlı tapınakla ortaçağ bağlantısını daha da genişletiyor ve manastırın erdemlerine işaret ediyor gibi görünmektedir.

Doğuş Cephesinden manastırın kuzey girişi olan 'Tesbih Kapısı', geleneksel olarak ancak özenle oyulmuş ve yukarıdan konik bir fenerle zarif bir şekilde aydınlatılmıştır. Güneydeki

ikizi, ancak İç Savaş sırasında vandalların yangınlarından dumanla kararan, Tespih Kapısı'ndaki bitmiş işin boş muadilleri olan taş prizmaların bir karışımıdır; transept için 'kübist' iç kısımda baskın olanlara benzemektedir. Cazibeyi temsil eden meraklı heykeller, daha ortodoks heykellerde ortaya çıkmaktadır. Gül çelenkli kapının her iki üssü, sırasıyla bir fahişeye bir çanta dolusu para ve anarşiste bir bomba veren insan ve sürüngen formlarının şeytani melezlerine sahiptir. Bu iki figür, ruhbanlık karşıtı bir huzursuzluk dönemini takip etmiştir. Gaudi, Sagrada Familia'da gerçeküstü heykel aracılığıyla sosyal gerçekliğin bir notasını tanıtmaya en yakın olanı; Doğu Cephesi'nin dış cephesinin senografisine tuhaf bir tezat oluşturmaktadır.

Gaudi'nin kendi manastırına girdiği sırada, evini katedral alanındaki bir binada yaptığı anda, çan kuleleri son boylarının üçte ikisine ulaşmıştı. Sanal tamamlamaları (ancak sadece bir finialle), bu korunaklı yıllarda gerçekleştirilen tek inşaat işi olmuştur. Gaudi, 1926'daki trajik ölümünden kısa bir süre önce tamamlanan finiali görmüştür. Finialler, soyutlanmış ve gerçek İncil temasının bir devamıdır ve piskopos, asa ve yüzük sembollerini temsil etmektedir. Bunlar, yalın dış cepheden Doğu Cephesi'ne belirgin bir ayrılıktır. Çalışmalarının nef için başka türlü gelişmekte olduğuna sadece marjinal olarak işaret etmektedir. Büyük ölçekli alçı modeller şeklindeki bu çalışmalar, onun yaşamı boyunca daha ileri gitmemiştir. Ancak şimdi karmaşıklıkları yerleşik forma dönüştürülmektedir.

Devam Eden İnşaat:

Gaudi'nin ölümü ile İç Savaş'ın başlangıcı arasındaki yıllarda, halefleri devam eden çalışmaları pekiştirdiler ve bir dereceye kadar nefin tasarımını geliştirmeye devam etmişlerdir. Doğu transeptini, özellikle kalan finialleri ve iki kule grubu arasında duran büyük selvi ağacını tamamlamak için hâlâ önemli bir çalışma gerekmektedir. Bununla birlikte, İç Savaş önemli bir gerilemeyi temsil etmekteydi, çünkü vandallar sadece tüm çizimleri yakmakla kalmayıp aynı zamanda modelleri sebepsiz yere parçalamışlardır [16].

Gotik Uyanış apsisinin ve onun daha karakteristik olarak Gaudian doğu transeptinin zayıf birleşiminin yan yana konulmasının, eserlerin devamı olmadan bu şekilde korunmasının, Gaudi'ye uygun bir mimari anıt, şehir içinse eşsiz ve ikonik bir çalışma olurdu. Binanın fotoğrafları ikisi arasındaki hem dengeyi hem de gerilimi göstermektedir. Fakat Gaudi'nin dehasının veya Gaudi'nin aptallığının ya da aslında her ikisinin birden sonucunda oluşmuş bir anıt olabilir miydi? Çalışmalara devam edildiğinde

bugün bitmemiş bina hakkında söylenebilecek en az şey, ziyaretçinin sadece bir meraktan ziyade canlı bir şey görmesidir. Amaç, her şeyden önce, tamamlanmamış çalışmayı 'dondurarak' daha geniş bir kültürel ilgiyi yerine getirmek yerine, ruhani cemaat amacıyla tamamlanmış bir bina sağlamaktır. Sagrada Familia'daki etkinlik ile örneğin tamamlanmamış Utrecht ve Beauvais katedralleri arasında büyük bir fark vardır. Elbette, Gaudi sonrası bu yıllarda başarıldığı ölçüde devam ederek, yapı parçadan yükselen katedrale kadar büyüdükçe projeyi terk etme fırsatı azalmıştır.

Batı transeptli Tutku Cephesi, Mesih'in çarmıha gerilmesini temsil eder ve batan güneşe bakmaktadır. 1954'te başlamış ve savaş sonrası yıllarda inşaatı domine ederek 1977'de tamamlanmıştır. Tüm inşaat çalışmaları, başlıca ileriye gideni açıkça göstermek için kaynakların daha önce doğu transeptine yönlendirilmesiyle aynı nedenden ötürü artık nef odaklanmaktadır. Bu cephedeki heykel Joan Subirachs'ın eseridir. Adeta parça parça Gaudi tarafından yönetilen Modernist heykeltıraşların aksine, Subirachs'a ihanet ve çarmıha gerilmenin öyküsünü Gaudi'nin 1977'de bitirdiği bir çizim etrafında yazması için tam izin verilmiştir. Gaudi'nin 1906'da başlattığı daha önceki bir çalışmanın yeniden işlenmesi olan bu çizim, nihai fedakarlığın şiddeti ve dramıyla yankılanmaktadır. 1:25 ölçekli gevşek bir modelin yanı sıra, yapı dokusunun tüm sinüzitesi ve ışık-gölge oyunları bu tek kaynaktan türetilmiştir.

Gaudi'nin yapım aşamasındaki halefleri, batı transeptini doğuya uyarlama olarak sürdürdüler, ancak nef, son yıllarında Gaudi'nin kendisi tarafından bir dizi gelişme yoluyla 1:10 ölçeğinde değiştirilmiştir. Son versiyon bugün kesin olarak kabul edilmektedir. Gaudi'nin de onu nihai tasarım olarak gördüğüne inanmak için birçok neden vardır.

Bu görüşün doğruluğu temel bir çekişme kaynağıdır. Eleştirmenler, Gaudi'nin daha uzun yaşamış olsaydı, tasarımı daha da geliştireceğini iddia etmektedirler. Ortaya çıkan görüşle ilgili sorunlardan biri, Gaudi'nin bile tasarımda daha fazla radikal değişikliğe izin vermek için müşterisinin yeterince iyi niyetine güvenemeyeceğini anlayamamaktır. İçinde bulunduğumuz yüzyılda meydana gelen bina teknolojisindeki gelişmeler nedeniyle eleştirmenlerin ima ettiği bir değişiklik gerekli olacaktır. Radikal değişim kavramı, aynı zamanda, binlerce saatlik çalışmanın dört metreden uzun karmaşık bir makete adanmasını ifade etmektedir. Bu çalışma, yapının inşaatı sırasında kökten değişeceği önermesinin kendi içinde bir mikro kozmudur. Çok az müşteri, zaman ve para açısından maliyeti

karşılacaktır. Ancak Gaudi'nin yöntemi yinelemeli olabilirdi, hatta bir noktada durmak zorunda kalmıştır. Nef, Gaudi'nin çalışmalarına yeni bir rasyonalite getirerek, haleflerinin maket üzerinde tam ölçekli çalışmasına olanak tanımıştır.

Nef bölümü, Gotik modeli sadakatle geliştirir ve kompozisyonu, hem Gaudi'nin atölyesindeki evrim tarihinde - Gotik Uyanış'tan Gotik Soyutlanmış'ın son versiyonuna - hem de duvarlar, tonozlar ve pencereli üst kısım (clerestory) arasındaki değişen karmaşıklık derecelerinde ilgi çekicidir.

Gotik Uyanış'ı miras almış ve Gaudi'nin artan inançla üstlendiği ahlaki pozisyona müttefik olabilecek bir Gotikizm ile projeyi aşlamaya devam etmiş olması nedeniyle, böyle bir duruştan uzaklaşmayı düşündüğüne dair hiçbir kanıt yoktur. Sagrada Familia'nın tarzı ile diğer projeleri arasındaki farklılıklara rağmen (Colonia Güell Kilisesi, neredeyse merkezi barok planı için önemlidir) görünüşe göre son yıllarında zamanını kesin bir şekilde Gotik üslubunu Sagrada Familia'nın devamı için en uygun felsefe olarak geliştirmeye adanmıştır.

Onun aforizmalarının transkripsiyonlarına göre, Gaudi Gotik dönemin önemli mimari sorunları çözmeden önce sona erdiğine inanmıştır. Örneğin, uçan payandaların harika bir teknik yenilik olduğu görüşünü almak yerine, onları ortaçağ masonlarının doğru bir şekilde tanımlama ve yanal yük sorununu çözümedeki başarısızlığının anahtarı olarak görmüştür. Onlara "koltuk değnekleri" adını vermiş ve yüklerin statik çözünürlüğünü analiz ederek tasarlanabileceklerini varsaymıştır. Belki de asılı model tekniğinin uygulanabilirliğine ikna olmayan nef yapısı, geleneksel statik analiz teknikleri kullanılarak analiz edilmiştir. Bu çabanın başarısı, nefin enine kesiti düşünüldüğünde görülebilmektedir.

Yük diyagramını ayarlamak için orta çağda karşı ağırlıkların kullanımına devam etmek zorunda olmasına rağmen, yükleri nef sütunlarına kaydırmak için tüm yük taşıma dinamiğini çözümede başarılı olmuştur. Bu, duvarlardaki yük taşıyıcı ekranları etkili bir şekilde azaltmıştır. Estetik olarak bu, neredeyse evrensel olarak Gotik yapının bir sorununun, duvarın genel yapısal rejimin önemli bir bileşeni olması nedeniyle, gerekli yanal payandaların günün belirli zamanlarında ışığın girişini yanıp sönmeye olduğu inancına göre önemli bir "yenilik" idi. Duvarı bir perde yaparak, tutarlı bir aydınlatma sağlanabilmektedir.

Pencerelere bakıldığında, alt duvar ile şu anda inşa edilmiş olan yan nef arasında belirgin bir fark vardır ve şu anda araştırılmakta olan merkezi nef mezarlığı duvarı arasında da belirgin bir fark olduğu görülmektedir. Ancak alt nef ile apsis arasında yine bir fark vardır. Alttaki nef, apsisin gerçek Gotik Uyanışı ile orta nefin çok yönlü mücevher benzeri pencere üst kısmındaki (clerestory) tam soyutlaması arasında, orta nefin yaklaşık 40 metre yukarısında bir aracıdır. Kompozisyon olarak, alt nef, geleneksel Gotik gül penceresiyle aynı pencere düzenine sahiptir. Ancak geleneksel kalıpların çıkarıldığı pencerenin yüzeylerine benzersiz şekilde farklı yaklaşım, Gaudi'nin resmi bir Gotik deyimden soyutlamasının ilk kanıtını sağlamaktadır. Örneğin Doğu Cephesi'ne göre bir rasyonalizmin kompozisyonuna yeniden dahil edilmesi, Casa Mila ile ilginç bir karşılaştırmada vurgulanabilir; Gaudi, yüzey işlemede bir plastisite getirerek Ortodoks Gotik'i mantıksızlaştırıyor gibi görünmektedir. Yine de böylesine aşık bir ayrılığın altında yatan, dirilişçiliğin veya stil sorunlarının çok ötesine geçen kurallı yüzey geometrisini kullanarak yapısal bir retorik icat etmiştir. Nefin daha da yukarısında, sadece yüzeylerin değil, tüm duvarın bileşimi daha akıcı hale gelmektedir. Üst nef ve tonozlar, doğal form ve insan ruhunun bir kutlaması olarak birleşiyor, ancak Gotik hakkındaki kişisel yorumunun ötesine geçmiyor, 1906'daki çiziminde gösterilen binanın genel formundan da uzaklaşmamaktadır.

Ana Cephe ve Geçiş:

Ana cephe, İsa'nın Görkemine adanmış ve yükselişin hikayesini anlatan bir cepheye sahip olacaktır. Sadece kısmen Gaudi tarafından modellenmiş ve ustanın bu cephenin başkalarına bırakılması gerektiğine inandığını gösteren alıntılar vardır. Karmaşık bir faktör, kilisenin büyüklüğünün artmasıdır. Del Villar'ın planı ilk olarak tek koridorlu bir nef önermiştir (del Villar tarafından çizilen birçok versiyon arasında çift koridorlu bir nef olmasına rağmen). Gaudi'nin ölümünden kısa bir süre sonra yayınlanan plana yakın olan gerçek plana ulaşmak için 1893'te bir Yunan haçı versiyonu da dahil olmak üzere Gaudi ile daha fazla mutasyon geçirmiştir. 1915-25 döneminde, büyüklüğe özel bir vurgu yapılmış gibi görünmektedir. Resmi yayın, *El Propagador de la Devocion de San Jose* (şimdiki adı *El Tapınağı*), 1866'da, temel taşının atılmasından on sekiz yıl önce iki ayda bir yayınlanmış ve düzenli olarak Sagrada Familia'nın büyüklüğünü İspanya ve Avrupa'daki büyük Gotik katedrallerle karşılaştıran planlar ve bölümler yayınlanmıştır. Sagrada Familia'nın olağanüstü büyüklüğü, yapının tamamen bağlı olduğu bağışları teşvik etmek için yapılmış olduğu düşünülmektedir [16].

Zafer Cephesi'nin girişine, alana tam olarak yerleştirilemeyen çok sayıda merdivenle yaklaşılmaktadır. Nef yapısının kapsamı ana cepheye ulaştıkça, bu artık uzak gelecek için bir sorun değil, zaten inşaat programını etkileyen etkileri olan bir sorundur. aprazdan bu cepheye giden 'açık' olarak bölgeli bir kentsel koridor olmasına rağmen, 1970'lerde, ana cephenin tam karşısına bir apartman bloğunun inşasına izin veren tuhaf bir karar, acil bir çözüm bulunmayan bir engel oluşturmuştur.

Oysa ana cephe önemli yaratıcı girdiye ihtiyaç duyacaktır. 1906 çiziminin hem de tamamlanmamış modelin takip edildiğini varsayarsak, batı transeptinin temelde iki önemli farkla birlikte doğu transeptinin kopyalanmasını içermektedir. Bunlardan biri, belirgin eğimli sütunları oluşturmak için açıklayıcı geometrilerin tanıtılmasıdır. İlk olarak Colonia Güell'de tam olarak denenen bazı i yüzeylelerdir.

İkincisi, Mesih'in doğumu, ölümü ve yükselişi arasındaki önem hiyerarşisini yansıtmayı amaçlayan plandaki bir farklılıktır. Doğu transeptinin dairesel planının çapı, ana eksenini sırasıyla ana cephedeki dairesel an kulelerinin çapını belirleyen eliptik batı transeptli an kulelerinin küçük eksenidir.

Gaudi, 1906 izimi dışında geçiş için kesin bir teklif bırakmamıştır. En büyüğü Mesih'i temsil eden ve 170 metreden uzun olması önerilen kuleler grubu için yapısal desteği beklemenin ötesinde, şu anda geçişin gelişimi için üstlenilen bir çalışma yoktur.

Nef ve Guadi'nin Tekniği:

Nef temelleri 1978'de başlatılmış ve neredeyse tüm mevcut yapı kaynakları şu anda bu alana tahsis edilmektedir. Klisenin bodrumunun (mezar odası) oğu tamamlanmıştır. şimdi teknik ve idari ofislerin yanı sıra alçı model yapımcılarının atölyelerine ev sahipliği yapmaktadır. Nef duvarları 20 metre yüksekliğe kadar inşa edilmiştir. Model yapımcılarının nef modellerini yorumlama ve tamir etme çabalarından ve çeşitli Mimar Yönetmenlerin bu modelleri yeni bir inşa diline çevirme çabalarından kaynaklanan bu çalışma sayesinde, Gaudi'nin metodolojisinin son yıllarındaki benzersizliğinin kendisini ortaya koyduğu gözükmektedir.

Gaudi'nin kariyerinin başlarından itibaren ikinci dereceden yüzeylerin geometrisinin farkında olduğu ve eğitiminin, stereotominin (ayrıntılı taş işçiliği için kalıp kesme) önemli olduğu bir çağda özellikle mimari disiplin için önemli olan ileri geometrilerin çalışmasını içerdiği bilinmektedir. Hem Casa Mila hem de Casa Batllo için bu tür prangaları atmış gibi görünmektedir. Aynı şekilde Colonia Güell mezar odası da benzer şekilde dizginlenmemiş görünmektedir. Ancak Gaudi'nin yüzeylerin doğru ve kesin bir tanımına nasıl yöneldiğine dair ipuçları, belki de kullandığı çeşitli büyüleyici yüzey dokuları tarafından gizlenmiş olsa da açıktır.

Bu üç eserin sonundaki (birçok yorumcu tarafından çabasının zirvesi olarak görülen) bu ipuçları, hiperbolik paraboloidler olarak bilinen kurallı yüzeylerin baskın kullanımında bulunabilmektedir. Aslında Gaudi, ilk çalışmalarından birinde böyle bir yüzey kullanmıştır. Finca Güell'de şimdi yok olmuş bir bahçe yapısıdır. Ancak ilk önemli görünümlerini 1908-14 döneminde yapmıştır.

Hiperbolik paraboloid, doğada çokça bulunan bir yüzeydir. Açıkça görülen örnekler, birçok ağacın zemini terk ederken köklerinden gövdeleri geliştirmesi veya parmaklar ve ayak parmakları arasındaki ağların gerilim halinde aldığı biçimlerdir. İkinci örnek, yüzeyin nasıl oluştuğunu özellikle ifade eder: Düzlemsel olmayan sınırlar (direktrisler) arasında düz bir şekilde çekilen çizgilerden oluşan bir yüzeydir (genel matrisler).

Gaudi'nin çalışmalarının çoğu için kullandığı bir başka kurallı yüzey de helikoiddir. Hiperbolik paraboloidin aksine, bu biçim, örneğin bir sarmal merdiveninki gibi mimari uygulamada alışılmadık bir şey değildir. Bununla birlikte, yapı amaçlarına yönelik tanımının karmaşıklığı, on dokuzuncu yüzyıl merdivenleri için desen kitapları incelendiğinde çok fazla kanıtlanmıştır. Helikoidin temeli, bir eksen etrafında bir çizginin eşzamanlı dönüşü ve yer değiştirmesidir.

Gaudi'nin nef için nihai tasarımında (ve başka hiçbir projede bulunmayan) en çok etkiyi yaratan, bir tabakanın devriminin hiperboloididir. Bu yüzeyin en kolay tanımlanabilir örneği bir soğutma kulesidir. Dairesel bir hiperboloid (eliptik bir hiperboloide zıt olarak), iki farklı yolla üretilebilmektedir. Birincisi, merkezi bir eksen etrafında eğrinin (hiperbol) basit dönüşüdür. İkinci yöntem, iki karşıt daireyi veya elipsleri (direktrisler) birbirine bağlayan düz bir çizginin (generatrix) taramasıyla hem dairesel hem de eliptik

hiperboloitler oluşturabilir. Bir silindir dışında bir form oluşturmak için, jenratrikler direktrislere dik olsaydı ortaya çıkacaktı,fakat genel matris eğimli olmalıdır. Bir silindir dışında bir form oluşturmak için, generatrixler directrixlere dik olması durumunda ortaya çıkacaktır. Yani generatrixler eğimli olmalıdır. Bu şekilde üretilen bir hiperboloid, bir silindir ve iki karşıt koni arasında değişen sınırsız olasılıklara sahiptir. Nefin tüm tasarımı bu üç geometrinin bir birleşimidir: Hiperbolik paraboloid, helikoid ve hiperboloid.

Nef maketlerinin inşa edildiği forma dönüştürüldüğü sırada, yalnızca alt yan nef ve sütunlara kadar tamamlandığı ve yan nefin yalnızca kısmen inşa edildiği göz önüne alındığında, tasarımı geliştirme akışı içinde gerekli bir yorumlamadır. Bu geometrilerin öncelikle teorik bir konumdan sömürülmesinin bir açıklamasıdır. Gaudi hiçbir zaman tek bir hiperboloit inşa etmemiştir. Önemli olasılıkları sadece şimdi nihai pratik teste tabi tutulmuştur: İnşa etmek.

Bu üç geometrinin ortak özelliği, hepsinin düz çizgilerle oluşturulabilmesidir. Nesnelere olarak hepsinin Gaudi için estetik bir çekiciliği vardır.En azından doğada halihazırda ortaya çıktıkları için değildir. Onların kullanımı için birincil nedeninin, doğal dünya ile onun çalışması aracılığıyla ifade edilmesi arasındaki daha mutlak bir bağlantıdan geldiği varsayılmaktadır (çoğu yorumcunun aynı fikirde olacağı bir tema). Bununla birlikte, bu geometrilerin en az takdir edilen işlevi gibi görünen şey, taş duvar işçiliğine yardım etme kolaylıklarıdır. Bu görünüşte plastik, organik mimari, bazı birincil geometriler olabilecek stereotomik olarak daha kolay tanımlanabilen yüzeylerden oluşan bir mimaridir. Bu yüzeylerden herhangi biri, duvar keski ile yorumlandığında, istenen yüzeyi büyük bir hassasiyetle oluşturmaya yetecek kadar karışan uygun sayıda düz çizginin (generatrix) başlangıç noktaları ve sonları olarak yeterince basit bir şekilde tanımlanabilmektedir. Duvar, yüzeyi oluşturan düz çizgilerin başlangıç ve varış noktasını belirtmek üzere işaretlenmiş, belirli taşların (veya iki farklı yüzey arasındaki kesişimden kaynaklanan kenarların) birleşim yerleri için şablonlar ile sağlanmaktadır. Keski, ilgili noktaları birleştirmek için kullanılmaktadır. Daha büyük bir bütünden herhangi bir belirli bileşen, bağlamına bakılmaksızın yapılabilir ve bu nedenle, bitişik bileşenlerle sorunsuz bir şekilde birleştirilmeden önce izole olarak oyulabilmektedir. Örneğin, bir heykel gibi yontan taş ustaları tarafından yerinde tamamlanan Casa Mila örneğinde, kurallı yüzeylerle çalışma metodolojisi, rutin düzlemselde olduğu gibi bileşenlerin saha dışında yapılmasına izin vermektedir (kaplamalı veya kalıplanmış duvarcılık). Bu özellik, serbest biçimli yüzeylere

bağı olmayan ve bu nedenle hızlı ve uygun maliyetli bir şekilde ilerleyebilen nefin yapımına da fayda sağlamaktadır [16].

Modelleme Süreci:

Gaudi'nin tasarım süreci modellerinde çizimlerden ziyade temel araçtır. Nef, öncelikle dairesel planın hiperboloitlerinden yapılmıştır. Bu nedenle model yapımının ilk görevi, bu formları üretmek ve kesişimlerini şekillendirmek, ardından düzlemsel formların veya diğer kurallı yüzeylerin dekorasyon olarak uygulanmasını içeren ikinci bir işlem izlemektir. İkinci işlem birinciye bağlıdır ve tamamen farklı birincil yüzeyler arasındaki kesişimler tarafından belirlenmektedir.

Model yapımının bilmesi gereken tek şey, bitişik yüzeylerin kavramsal bir veri düzlemine göre göreceli konumlarıdır. Örneğin, bir duvarın merkezi dikey ekseni ve her bir hiperbolik yüzeyin profilidir. İki benzer kesişen hiperbolik paraboloid, her bir formun merkezi arasındaki ayna mesafesi olan bir kesişme çizgisine sahip olacaktır. Önden bakıldığında bu çizgi düz olarak görülecektir. Alt yan nef için durum aşağı yukarı budur. Bir form diğerinden "daha şişman" ise, kesişme çizgisi daha şişman formun merkezine doğru eğilim gösterecek ve önden bakıldığında eğimli olacaktır. Bu çizgilerin konumu ve mevki düzleminden derinlikleri duvarın bileşimi için kritiktir; bu tasarım sürecidir. Gaudi ve model yapımını, tüm nefin farklı mutasyonlardan geçmesiyle bu süreci yineleyerek çalışmışlardır. Son versiyon, tamamen dekore edilmiş 1:10 ölçekli modeldir ve Gaudi'nin ölmesinden birkaç yıl önce tamamlanmıştır. Haleflerini kompozisyon hakkında bilgilendirmek yeterince doğrudur. Ancak stereotomik amaçlar için basit bir ölçek büyütme engelleyen belirli tahminler içermektedir. Gaudi, nef üzerinde çalıştığı sırada inşaatı sürecin bir sonraki aşamasını açıklamak zorunda kalmaması için yeterince uzaktır [16].

Model yapımını tamamen Paris alçısı ile çalışmışlardır. Her hiperbolün bir çinko şablonu ölçeklendirilir, merkezi bir pivot üzerine monte edilir ve bir ayar sıvası kütlesi etrafında döndürülür. Bu şekilde üretilen dışbükey hiperboloid, ince "model" hiperboloidlerin yapılabileceği "desen kalıbı"dır. Bunlar, kabaca sığacak şekilde kesilir ve ilgili konumlarına yerleştirilmektedir. Yüzeyler arasındaki boşluklar sabitleyici sıva lekeleri ile doldurulur ve her bir kurallı yüzeyin etrafında tam olarak generatrixi izleyen düz kenarlı bir palet bıçağı kullanılarak mükemmel bir şekilde bitirilmektedir. Bu şekilde

üretilen kavşaklar kesindir. Ancak zahmetli bir çalışma şeklidir. Gaudi, muhtemelen, sadece tasarım bakış açısıyla modelleme yapmak yerine bina bakış açısıyla modelleme yapan günümüzün teknik ekibiyle aynı baskı altında değildir.

Modellemeye Karşı Çizim:

Gaudi'nin bu kesişen yüzeyleri aramak için modellemeden başka bir yöntem kullanmış olacağına inanmak zordur. Benzer durum Colonia Güell kilisesinin statifi için asılı modele güvenmesinde görülmüştür. Bugün üstlenilen iş, Gaudi'nin modellerinin etkili bir tersine mühendislik çalışması olduğundan, halefleri tarafından bir grafik tekniği geliştirilmiştir. Bu tür grafik teknikleri geçmişin stereotomerlerinin araçlarıdır. Ancak, örneğin bir küre ve bir koni arasında, bir dairesel ve bir veri düzlemine göre farklı eğimli bir eliptik hiperboloid arasındaki kesişim için uyarlanamaz. Kavramsal olarak, sorunun tanımını kavramak kolaydır. Çözüm aslında aşırı derecede karmaşıktır ve alçıda çalışmaktan daha hızlı olmasına rağmen hala çok yavaş bir süreçtir. Özellikle gözün sonucu doğru bir şekilde anlamak için üç boyutlu modeli görmesini gerektirdiğinden, grafik tekniğinin birincil tasarım aracı olup olamayacağı tartışmalıdır. Çağdaş kaynakların en iyisine doğru bir geçiş açısından, bilgisayarlar sürecin kaçınılmaz bir uzantısıdır. Şaşırtıcı bir şekilde, etkili bir katkı sağlayabilecek mimari bir yazılım değil, makine mühendisleri, gemi tasarımcıları ve otomobil endüstrisi için tasarlanmış bir yazılımdır. Maliyet açısından bir problem - minimum boyuttaki iş istasyonu için çoğu mimarın ofisinde bulunması olası değildir - faydalar, bu tür araçların inşaat sürecinin çeşitli yönlerine hazır uygulanmasıdır: Düzensiz şekilli parçaların otomatik üretimi, hacim ve kütle hesaplaması ve ağır duvar parçalarının doğru yönlendirilmiş kaldırılmasını kolaylaştırmak için ağırlık merkezinin hesaplanması [16].

Şu anda çalışma yöntemi üzerinde önemli bir etki yapan bir yüzey ve katı modelleme tesisinin birleşiminden oluşmaktadır. Sadece süreci hızlandırmak için kullanılabilmesine rağmen, gerçek değeri, araştırmalarda manuel teknikler kullanıldığında pratik olacağından çok daha fazla tekrarlamaya izin vererek Gaudi'nin modellerinin daha kesin bir şekilde yorumlanmasına izin vermesidir. Bina büyüdükçe, Gaudi'nin soyutlamalarının karmaşıklığı, yerçekimi ve yanal yük koşullarından kaynaklanan artan yapısal etkilerle daha da artar ve bilgisayar her zamankinden daha kullanışlı hale gelmektedir.

Bir yazılım olarak, katı modelleme, mimarlar tarafından kullanılması daha muhtemel olan taslak hazırlama paketlerinin herhangi birinden kavramsal olarak farklıdır. Alçı model yapımcılarının metodolojisini neredeyse aynen kopyalamaktadır. Nefin tipik operasyonu, kavramsal bir duvar levhasından bir dizi içbükey hiperboloidin çıkarılmasıdır. Her işlem hiperbolik bir açıklık bırakır. Birbirini izleyen işlemler, sıva içinde çalışmanın karmaşasına kıyasla belirgin bir kolaylıkla bitişik açıklıklar arasındaki kesişme çizgilerini oluşturmaktadır. Katı modelleme kullanarak, model yapımcısının çalışmasının ikinci aşamasıyla eşleştirmek de mümkündür (dekorasyonu oluşturmak için düzlemsel formların veya hiperbolik paraboloidlerin tanıtılması). Bu operasyonlar mevcut ekipmanı sınırlarına götürmektedir.

Bu tür yazılımın bir başka özelliği, daha olağan "açık" ortam yerine "parametrik" bir ortamda çalışma fırsatıdır. İkincisi, ekranda görülen nesne tam olarak operatörün çizdiği şeydir. Modelin bir kısmına oran değişikliği gibi herhangi bir büyük değişiklik, işin yeniden çizilmesini gerektirir. Bununla birlikte, parametrik bir ortamda çalışan nesne, boyutsal değerlerin daha sonra verilebileceği ve isteğe göre değiştirilebileceği bir dizi ilişki olarak tanımlanabilmektedir. Bu kolaylık, aracı kölece çalışmaktan, tasarımcının düşünceleriyle daha sezgisel çalışmaya yönelik bilinen bir niyete yükseltmektedir.

Ek olarak, bu yazılım paketleri ekranda daha sonra testereleri veya değirmenleri doğrudan sürmek ve bir modeli, bir prototipi, bir kalıbı veya son olarak bitmiş ürünü biçimlendirmek için kullanılabilen "modeller" üretir.

Yapı ve İnşaat:

Sagrada Familia'nın inşasında yakın zamanda yapılan büyük bir değişiklik, çimentonun hem beton hem de yapay taş olarak kullanılmaya başlanmasıdır. Her ikisi de kelimenin tam anlamıyla Gaudi'nin kendi pratiğiyle karşılaştırılırsa tartışmalı, ancak her ikisinin de kaçınılmaz olduğu gösterilebilmektedir.

Gaudi'nin doğudaki transept ve mezar odası sütunlarının temelleri, son yıllarda nef kriptinin çalışması sırasında ortaya çıkarılmıştır. Düzgün bir şekilde oturtulmuş, kesme taş duvar dış cephelerden oluşurlar ve daha önce anlatıldığı gibi, taşlanmış molozun bir çekirdeğini gizlemektedirler.

Kireç harcı kullanılmış ve bunun bir sonucu olarak bir miktar oturma meydana gelmiştir. Doğu transeptinin durumunda apsis ve transept arasında 70 mm farklı oturma vardır. Apsisin bir gül penceresi ile transeptle birleşmektedir.

Barcelona Politeknik Üniversitesi yapı bölümünden Margarit ve Buxade başkanlığındaki ekip, bilgisayarlar kullanarak tüm nefin yapısını yeniden hesaplanmıştır. Gaudi tarafından beklenmeyen yanal yük bileşenlerini tanıtmıştır. Yeni sismik ve rüzgar yükü kısıtlamaları olmasaydı, Gaudi'nin yapısal analizinin geçerli olduğu gösterilebilmektedir.

Olduğu gibi, orijinal yapının çoğunun büyük ölçüde desteklenmesi gerekiyordu. Sütunlara betonarme katılması ile Guadi'nin orijinal boyutları hala yapıştırılabilmekte ve belirtilen malzeme kaplama olarak muhafaza edilebilmektedir.

Sütunlar, çok güzel nesnelere ve görünürdeki karmaşıklıkları, her bir türün nesli için basit bir formülü gizlemektedir. Her biri bir temel profille başlamaktadır. Bu profil kendi üzerinde iki katına çıkar ve kolonun her aşaması için sarmal olarak hareket etmektedir. Ancak zıt anlamlarda: biri kolonun uzunluğu boyunca saat yönünde yukarı doğru, diğeri saat yönünün tersine dönmektedir. Sütun, iki karşıt helikoid için ortak olan, yani ikisi arasındaki girişimin bıraktığı malzemedir. Sözcüklerle veya çizimlerle açıklamak için karmaşık bir nesne, model yapımcıları tarafından icat edilen ustaca bir makineyi kullanarak yapmak nispeten basit bir nesnedir.

Ana kolonlar yüklemeye uyacak şekilde boyutlandırılmıştır. Yükler ne kadar büyükse, belirtilen malzeme o kadar dirençlidir. Gaudi dört tür taşı test etmiştir. Bunlar; en az yük taşıma için Montjuic kumtaşı, ardından granit, ardından bazalt, geçişte bulunan en önemli yük taşıyıcı kolonlar için porfir belirtilmiştir. Sütun tabanlarının profilleri de hiyerarşik bir öneme sahiptir. Montjuic kumtaşı altı köşeli profillerden daha büyük porfir sütunlar için on iki köşeliye kadardır.

Nefin her iki yanında eğimli kademeli oturma galerileri vardır. Bunlar, burada daha işlevsel olarak geliştirilmiş olsalar da, Gotik modellerle tutarsız değildir. Pek çok katedralde yapısal rejim yan koridorları binanın dışına doğru zorlarken, burada galeri yan nefin yüksekliğinin yarısına kadar yerleştirilmiştir. Yapısal olarak bu eleman uçan bir payanda

gibi çalışır, ancak bu durumda destekleme etkisi bütün işlevsel bir kullanım için kullanılırken binaya geri aktarılır.

Bu galeriler esas olarak sadece aydınlatma için kullanılan hiperboloidlere sahip hiperbolik paraboloidlerden oluşmaktadır. Her bir altlığın formu, model dışında her koy için gül penceresinin etrafında müzakere etme ihtiyacı nedeniyle karmaşıktır. Tamamlanan galeriler, ağısı yüzeylerde ışık oyununun güzelliğini göstermektedir. Yapımları, Gaudi'nin öngördüğü varsayılan süreci örneklemektedir. Tek bir çizime başvurulmadan tamamen şantiyede küçük bir maketten modellenmişlerdir. İnşaatçı, ilgili noktalar arasına iskele boruları (directrix) yerleştirilmiş, her bir boruyu uygun sayıda bölme ile işaretlenmiştir. Karşılık gelen noktaları takviye çubukları (generatrix) ile bağlanmıştır. Form yerleştirildikten sonra, kalıpları oluşturmak için çubuklara ince kontrplak tabakaları bağlanmıştır. İlk bölme iyileştikten sonra bu düzenek sökülmüş ve bir sonraki bölmeye taşınmıştır. Süreç böyle devam etmiştir.

Bazıları dengelenmiş bir yapısal bütünün parçası olarak eğimli olan kolonlara betonarme eklenmesinin bir başka avantajı da, tonozları taşımadan önce kendi kendini destekleyebilmeleridir. Kaplama, yerinde kalıplama görevi görür ve tamamlandıktan sonra iskele gerektirmez.

Ancak kasalar, farklı bir sorun yelpazesi sunmaktadır. Kesişen yönetilen yüzeylerin benzer kompozisyon egzersizlerini içerirler, ancak aynı zamanda inşaat sırasında yük taşıyıcı ve kendi kendini taşıyabilmeleri gerekmektedir. Yanal nef tonozlarının şekli az çok çözülmüş olsa da, diğer konular hala tartışılmaktadır. Gaudi, tonozları her yüzeyin genel özelliklerini takip eden gergin kabloların etrafındaki bir kiremit laminat olarak tanımlamıştır. Takviye çubukları, artık Gaudi'nin ölümünden bu yana yapısal analize dahil edilen revize edilmiş yanal yükleri karşılamak için gerekli olan beton yapıda kabloların yerini alacaktır.

Çimentonun ikinci büyük tanıtımı yapay taş kullanımıyla olmuştur. Ne yazık ki, Montjuic taş ocağı 1970'lerde kapanmış ve pratik bir tedarik kaynağı bırakmamıştır. Yıkılan binalardan belirli bir miktar taş elde edilmiş ve Sagrada Familia'nın çıkıntılı kısımlarında veya küçük parçaların kullanılabileceği yerlerde kullanılmıştır. Daha büyük bileşenler ve bunlar ana yönetilen yüzeyler olma eğilimindedir, kumtaşına uyacak şekilde hazırlanmış yapay taştan yapılmıştır. Kalıplar alçı model yapımcıları tarafından yapılmıştır. Duvar

yapısının stereotomisinin arkasındaki kurallı yüzey muhakemesinin bir reddi olmaktan uzak, yönetilen yüzeyler kalıp yapımı için aynı mantığa (tersine) sahiptir. Yapay taşın yapmanın zorlukları göz önüne alındığında, ancak, emeğin yoğun olmasına rağmen gerçek taşın yapımlarından çok daha az emek içermektedir. Gaudi'nin bu malzemeyi kendi başına kullanmayacağını veya yapay taş kullanımını etrafında tasarımı önemli ölçüde değiştireceğini hayal etmek zordur.

Tekrarlamalı Çalışma Yoluyla Tasarım:

Gaudi'nin Sagrada Familia'nın doğu kanadının inşasında çalıştığı dönem, diğer eserinin en plastik olduğu noktayı temsil etmektedir. Colonia Güell Kilisesi (1898-1914), bitişik alandaki inşaatçılara verilen ampirik bulgular ve yeniden değerlendirmelerle modellenmektedir. Yapısal çelik çerçeveli bir bina olan Casa Mila (1906-12), sahadaki ustalar tarafından modellenen dönen ve dalgalı yüzeylere sahiptir. Gaudi'nin çalıştığı ve mimarisinin en beğenilen özelliklerinden biri olan plastisite, binaların bir araya getirildiği geleneksel düzende kamuya sahip değildir. Plastik sanatların herhangi birinde olduğu gibi dünya plastiği, sonuç tipik olarak fiziksel bir nesne olarak hareketsiz olduğunda, ancak yine de sürecin akışkanlığını iletmeyi başardığında hem işlem hem de ürün için değişmez bir şekilde geçerlidir.

Mimarlar için ayrı ve farklı bir tasarım sürecini teşvik eden muhtemelen binanın bu mali, yapısal ve yapısal yönleridir; en azından tam ölçekli kil modelleme yapabilen heykeltıraştan farklı olarak, herhangi bir yinelemeli tasarım süreci, inşaat başlamadan çok önce bir dönemle sınırlıdır. Bu nedenle, Doğu Cephesi'ndeki iki kule grubu arasındaki asimetriyi, aksi takdirde simetrik bir kompozisyon olmanın her işaretini gösteren inşaatın ortasında gerçekleştirilen plan değişikliğinin bir etkisi olarak görmek cazip gelmektedir. Nadiren yorumlandığından, kesinlikle küçük bir görsel sonucu vardır. Ancak Gaudi'nin çalışma şeklini çözmeye çalışmak bağlamında önemlidir. Genellikle not edilmemesi gerçeği, aslında görsel başarısının bir göstergesi olabilir.

Gaudi'nin çalışması, binanın kendi ızgarasına çarptığı durumlarda başka tuhaflıklar göstermektedir. Lüks randevularının bir dizi belirgin şekilde tuhaf olayları zar zor gizlediği bir örnek, Palau Güell'dir (1886-88). Burada, iç avlu etrafındaki perçinli çevre kirişi, kırmızı kadife bir perde ile sorgulayan gözlerden perdelenmiş, planda çok rahatsız edici bir görünüm yaratmaktadır. Aynı avlu veya salon, soldaki eşi ile karşılaştırıldığında bitişik

kornişle temastan kaçınmayı ancak zorlukla başaran merdivenin üzerindeki sağ taraftaki kemerli yolun görülebileceği gibi yapısal ızgaradan açıkça kaymıştır.

Gaudi'nin çalışma yöntemi, yarı-kıyamet gibi görünen terimlerle kaydedilmiş ve tüm hesaplar bir sonraki aşamanın nasıl gidebileceğini yerinde eskiz yaparak açıklamak için tesisine odaklanmaktadır. Zanaatkâr geçmişi göz önüne alındığında mümkün olan aletleri kendisinin eline almış ve işi kendi tatminine göstermiş veya tamamlamış olarak kaydedilmiştir. Bu 'uygulamalı' yaklaşımın hiçbiri, belirli bir yapısal rejim içinde çalışırken örgütsel netlik ihtiyacını karşılamamaktadır. Bu temel gereklilik, inşaat başlamadan önce neredeyse kaçınılmaz olarak üzerinde mutabık kalınan bir binanın yapısal tasarımıyla çelişen bir kompozisyon değişikliğini kabul etmeyecek çoğu mimar için bir kısıtlama getirmektedir. Bu, Gaudi için çok büyük bir kısıtlama değildir. Yukarıdaki örnekler, bu sağlam mimarın görünürdeki esnekliğinin göstergesidir. Geleneksel olarak katı bir programdan kaçınmasına izin verecek güvene sahip görünüyordu. Bununla birlikte nef için yaptığı çalışmalar, bu yönlülüğün hiçbirini göstermez. Tam tersine inşaat sırasında büyük bir yinelemeli tasarıma güvendiğini göstermektedir. Belki de bu kısa tarihsel ve teknik çalışma aniden duraklamaktadır. Sagrada Familia, tekil bir mimarın zamanıyla, kişiliğiyle ve nihayetinde savunmasızlığıyla hesaplaşmaya başlamasının biyografisidir. Döneminin birçok mimarı gibi, Gaudi de dramatik sosyal ve politik değişim döneminde zanaat ve endüstriyel yapı tekniklerini dengelemek zorunda kalmıştır.

Sagrada Familia, yine de Gaudi'nin hayranlık duyduğu binanın zanaatkar yönlerinin yerleşik bir kanıtı ve yeni teknikleri, malzemeleri kabul ettiğinin bir kanıtı haline gelmiştir. Temelde Gaudi'nin vizyonundan ayrılma yönünde herhangi bir karar alınana kadar, bu her ikisinin de anıtı olarak kalacaktır. Günümüzde zanaat ve yüksek teknoloji uygulaması rahat bir şekilde bir arada var olmaktadır.

Sagrada Familia'ya bakıldığında, Gaudi'nin yöntemi, kendisinin belirlediği referanslar çerçevesinde savunulabilmektedir. Yönetilen yüzey modellemesi, tanımladığı projenin büyüklüğünü ve karmaşıklığını elde etmenin rasyonel bir yoludur. Kişi, yapının ömrü boyunca tamamlandığını görmeyeceğini kabul etmesi gereken belirli bir noktayı hayal edebilmektedir. Böyle bir yöntem olmadan, Gaudi'nin mimarisinin kendi kendini mahvettiği ve tamamlanmamış projelerin tezinin kendi kendini gerçekleştiren bir kehanet olduğu gösterilebilmektedir. Gerçekten de Sagrada Familia, mimariyi sanatsal bir

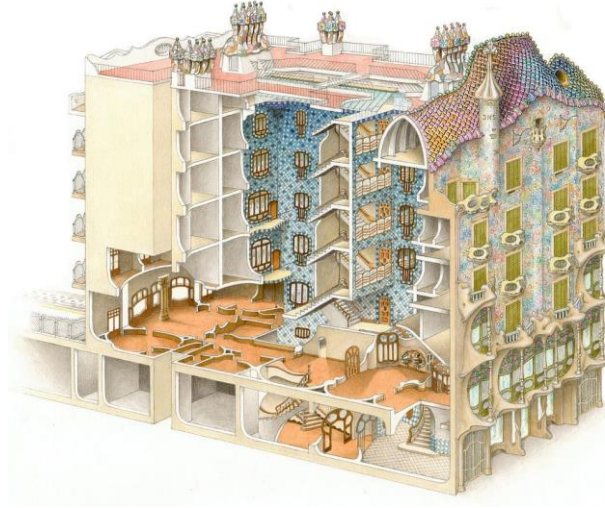
esnekliğin ve rasyonel tanımlayıcı geometrinin uzlaştırılması yoluyla yüzey ve hacmin tanımlanması ve üretimini ele almanın yeni yollarına yönlendirirse, bu çalışma ölümünden on yıllar sonra bir mihenk taşı haline gelecektir [16].

Serbest formda kavramsallaştırmanın rasyonel tanımlamaya bağımlılığı paradoksal olsa da, son çalışması içsel bir kişisel huzursuzluğu sürekli, coşkulu ifade yoluyla çözmeye başlıyor gibi görünmektedir. Sagrada Familia için mirası, devam eden inşaatının uygulanabilirliğinde bulunacaktır. Onu takip eden mimar arkadaşlarının mirası, tüm yapısal normlarımıza meydan okumasıdır. Sagrada Familia, Gaudi'nin yaşam gücünün göstergesi olan tüm çelişkileri sergilemektedir. Bu çelişkileri, anakronistik ve yüksek teknoloji uygulamalarının bir çatışması, hem süreç hem de tamamlanmış eserler açısından inşa etme zevki ve gerileyen bir pazarda derin bir maneviyat olarak görebiliriz.

6.2 Casa Mila

Casa Mila, 1905-1910 yılları arasında Gaudi tarafından tasarlanıp inşa edilmiştir. Mimar balkonları ve cephedeki her bir nişi birbirinden farklı deniz dalgası formunda tasarlamış, dökme demir balkon demirlerindeki yosun soyutlaması ile dalga efektinin daha güçlü bir biçimde algılanmasını sağlamıştır.

Yapının içinde bulunan iki avlu ile güneş ışığından olabildiğince faydalanılmaya çalışılmıştır. Çatısında yer alan her biri farklı tarzda tasarlanmış olan bacalar yapının en dikkat çekici özelliklerinden biridir. Bu bacalar bakan kişiler tarafından farklı algılanmakta farklı hayali karakterlere benzetilmektedir. Yapılarında hayvan iskeletinden de esinlenen Gaudi Casa Mila'nın çatı arasındaki tonoz çatkısını yılan iskeleti formunda tasarlamıştır [12].



Şekil 6.2:Casa Mila.

6.3 Casa Batlo

Casa Batllo, 1877 yılında Gaudi tarafından tasarlanıp inşa edilmiş 1905- 1907 yılları arasında değişiklikler yapılarak bugünkü halini almıştır. Modern mimari örneklerinden olan binanın özellikle zemin katı, hem plan hem de dış görünüşü ile farklılık yaratmaktadır.

Gaudi bu yapısında da düz çizgilerden kaçınmıştır. Dar uzun dikdörtgen bir parselin içine inşa edilen binanın neredeyse ne dış formunda ne de iç formunda düz çizgiler kullanılmamıştır. Ön cephenin büyük bir kısmı kırık seramiklerle kaplıdır ve simetrik olmayan bir şekilde döşenmiştir. Yapının balkonlarında kemik görünümlü sütunlar, üst katlarında ise kafatası görünümlü parçalar yer almaktadır. Sürüngen görünümündeki çatıyı kimileri dinazora, kimileri ise ejderhaya benzetmektedir.



Şekil 6.3:Casa Batlo.

Yapıların yüzeylerini örten malzemenin dokusu mekanların derisini oluşturmaktadır. Bu deri kimi zaman pürüzlü, kimi zaman ise kaygan, şeffaf, mat, yumuşak ya da sert olabilmektedir. Tüm bu özellikler, Peter Zumthor'un (2006) söylemiyle "*mimarinin vücut bulmuş halleri*"dir. Casa Batlló'nun da ön cephesinde sanki yaşayan bir organizmanın derisi kaplıymış gibi görünmektedir [12].

6.4 Park Güell

1900-1914 tarihleri arasında yapılan Park Güell, 1923'ten sonra halka açılmıştır. Parkın ana girişinde taştan yapılmış, mantarları anımsatan kubbe biçimli çatıları olan iki yapı bulunmaktadır (Şekil 4). Evlerin gerek cephesi gerekse iç mekanları eğik yüzeylerden oluşmaktadır. Ayrıca birinin çatısında iyiliği simgeleyen Aziz George Haçı, diğerinde ise kötülüğü simgeleyen zehirli mantar figürü bulunmaktadır. Renkli, kırık mozaiklerle oluşturulmuş cephelere sahip evleri gezenler kendilerini "Hansel-Gratel" ve "Alice Harikalar Diyarında" masallarının içindeymiş gibi hissetmektedir [12].



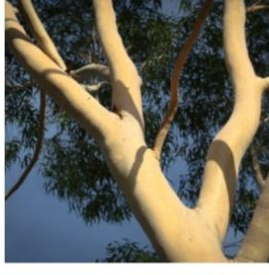
Şekil 6.4: Park Güell girişi.

Dokunma duyusu bizi zaman içinde yolculuğa çıkarır ve geçmiş ile temasa geçmemizi sağlar. Park Güell'in girişinde bulunan iki ev de ziyaretçilere kendilerini sanki bu zamanda değilmiş gibi hissettirir. Evleri gezmek için oluşan sırada bile ziyaretçiler evin dış yüzeyine dokunmaya çalışmaktadır.

Eğimli araziye sahip parkta, ulaşımı kolaylaştırmak için, üç farklı seviyede kemerli geçitler oluşturulmuştur. Parktan çıkarılan taşlarla oluşturulmuş geçidin kolonları ve duvar yüzeyleri eğimlidir. Ayrıca şekli ve dokusu taştan çok ağaç gövdeleriyle oluşturulmuş hissi yaratmaktadır.

6.5 Gaudí ve Ters Catenary Dizilimi

Gaudí kendi dönemine kadar alışagelmış mimari üslupları tekrarlamak yerine, üç boyutlu düzlemde geometrik biçimleri ve statik kuralları kullanarak yerçekiminin doğal olarak oluşturduğu yüzeysel açı ve eğrileri ortaya çıkartarak eserlerinde bu verileri kullanmıştır. Örneğin *Catenary* eğrilerini temel alarak okalıptüs gövdesinin bükümlerini (*Helicoid*) *Teresiano*'da, femur kemiğini (*Hyperboloid*) *Casa Batlló*'da, yaprak kıvrımlarını (*Conoid*) *La Sagrada Familia* Kilisesi'nin yan duvarlarında, parmak tendonlarını ise (*bir koninin iç kesitlerinden değişik açılar ile elde edilen Parabol ve Hiperboller olmak üzere*) *Güell Park*'taki tonozların üstünde kullanmıştır [18].



Okalıptüs Ağaçları
Boşlukta Yerçekimine Karşı
Büyüyen Ağaçlar



Teresiano Okulu
La Sagrada Família
Kilise Kolonları

Şekil 6.5:Hyperboloid [18].



Kestane Ağaçları
Eğik Kaplamalı
Dokular



Park Güell Kolonları
Araba Platformlarını
Taşıyan Kolonlar

Şekil 6.6:Poligonal eğik kolonlar [18].



Kemikler
Tibia
Fibula



Casa Batlló
Antoni Gaudí Josep
Maria Jujol

Şekil 6.7:Ayak kemiği ve destek bağlantıları [18].

KULE YAPILARINDA DOĞAL EĞRİLER



Grape Hyacinth
Yerçekimine Karşı Büyüyen
Türk Sümbülü



La Sagrada Família
Nativity
Doğu Kuleleri

Şekil 6.8:Kule yapılarında doğal eğriler [18].

TERS CATENARY EĞRİSİ VE GÖĞÜS KAFESİ



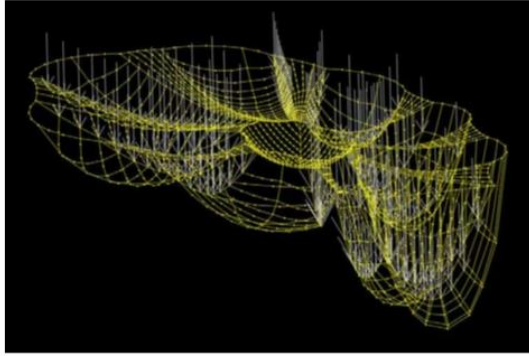
Göğüs Kafesi
Doğal
Catenary Eğrileri



Casa Mila
Taşıyıcı
İç Kolonlar

Şekil 6.9:Ters catenary eğrisi ve göğüs kafesi[18].

Bu eğrilerin ve kıvrımsal yüzeylerin '*parabol*' mu yoksa '*catenary-zincir eğrisi*' mi olduğu karıştırılmaktadır. Bu konuyu kısaca şu şekilde ifade edebiliriz;zincirin sadece kendi ağırlığı ile ortaya çıkarttığı biçimi '*catenary-zincir eğrisi*' olarak, zincirin kendi ağırlığını dikkate almadan, üzerindeki ek yüklerin yer çekimi ile oluşturduğu eğrileri ise '*parabol*' olarak adlandırabiliriz[18].



Şekil 6.10:Ters catenary eğrisi yöntemleri[18].

Gaudi'nin üslubu hakkında bu örnekleri incelediğimizde mimarlık ve doğa arasındaki ilişkiyi anlayamaya çalıştığımızı söyleyebiliriz. Gaudi eserlerinin doğadan türetildiğini ve malzemelerin kendini ifade edebildiği görüşünü gözlemlemekteyiz. Sagrada Familia'da yer alan parabolik kemer ve zincir tonoz binanın başlıca düzenleyici unsuru olarak kurgulanmıştır. Gaudi bunu uygulayabilmek için birbirine dolanmış ve bağlanmış ağırlıklı şeritlerle klisenin havadan sarkan modelini yaratmıştır. Doğada var olan gerilme kuvvetlerini ters çevirerek yeni bir strüktürel teori meydana getirmiştir[14].

7. SONUÇ

Art Nouveau, 1880'lerin dekoratif sanatlarında ortaya çıkan ve doksanların başında mimaride ortaya çıkan tasarımda biyomorfik fantezinin uluslararası modasını tanımlamak için kullanılan terimlerden biri olarak adlandırılmıştır. Hareket adını, sansasyonel yeni stilde uzmanlaşan 1895'te kurulan Paris mağazasından almıştır. Başka yerlerde benzer şekilde açıklayıcı isimler alan - İtalya'daki Stile Liberty (ünlü Londra mağazasından sonra), Almanya'da Jugendstil (gençlik stili) ve Barselona'da Modernismo. Yeni moda verilen isimler, ilk izlenimini ağır ağır ifade etmiştir. İçinde doğduğu geç Viktorya ortamı gençlik, özgürlük, yenilik ve modernlikle dolu bahar benzeri bir natüralizmdir. Çiçek açtığı kadar çabuk solmuş, ancak her sansasyonel tarz gibi, Art Nouveau da her zamankinden daha abartılı formlara ihtiyaç duyarak kendini tüketmiştir. 1900'e gelindiğinde, (Barselona'nın dikkate değer istisnası dışında) çoğu yerde tepki başlamıştır. 1905-10'da Art Nouveau ölmüş olmasına rağmen, genellikle Ekspresyonizm denen şeyin bir halefi vardı. Bir üslup başka bir üslubu doğurdu. Her sanat dalında olduğu gibi mimarlıkta da üslup kavramını açıklamak kolay olmamıştır [19].

Gaudi'nin Art Nouveau'su ve onun üslubuyla bugünkü görkemli halini alan Barcelona'nın ilerici kültürel atmosferini anlamak üslup kavramını anlamamızı sağlar. Gaudi eserlerini üretme amacını anlamakta bunu pekiştirecektir. Gaudi dindar bir Katoliktir. Hayallerini birçok biçime dökmesine rağmen, en büyük hayal gücünü dini mimari için kurmuştur. Amacı çok sevdiği Katalan topraklarına kalıcı eserler bırakmaktır. 1884'ten ölümüne kadar Sagrada Familia Kilisesi'nde çalışmıştır. Ancak bir parçasından fazlasını tamamlayacak durumda değildi. Bu nedenle, ünlü Güney transept cephesi herhangi bir iç mekana bakmaz, Gaudi'nin muazzam bağımsız bir anıtı olarak yükselir ve kariyerinin çoğu aşamasından çalışmaları içermektedir.

Gaudi'nin üslubu İberya, Akdeniz mimari geleneklerine, Plateresque'in zengin kabuklarına, abartılı İspanyol Barokuna, güney İspanya'nın egzotik Mağribi yapılarına ve onun için bir bağlılık içeren zamanın yoğun milliyetçiliğine de kapılmıştır. Her üslubun bir halefi vardır. Doğadan esinlendiği figürler ve başka sanatçıların eserlerinin incelenmesi sonucunda harmanlanarak oluşmaktadır. Mimarlıkta üslup kavramını tanımlamak için Gaudi'yi örnek göstererek, bir amaç doğrultusunda toplumun kabul göreceği yapıları inşa etmemizi sağlayan birikimler ve tecrübeler diyebiliriz [19].

Örnekleri incelediğimizde Gaudi'nin doğadan ne kadar beslendiğini ya da etkilendiğini görmekteyiz. Mimarlık tarihçileri ve mimarlar tarafından Art Nouvaeu akımının öncüleri arasında sayılmaktadır. Aslında belirli bir akımın değil akımın üstünde gerçek sanatçıların beslendiği doğayı ilham kaynağı olarak eserlerini üretmiştir. Bu bir taklit değildir. Doğa gerçek sanatçı ve kusursuz eserleri oluşturan sanatçıdır. Bunun farkına varmak için gözlem yapmak yeterlidir. Gaudi bunu çok iyi yapmıştır. Gerisi onun dehasıdır. Biz mimarlar bu durumdan ilham alıp üslup oluşturmak için daha iyi eserler yapmak amacıyla çalışmalıyız. O zaman gerçek üslubu oluşturacağız.

8. KAYNAKLAR

- [1] Köseliören,H.Ö., "Art Nouveau da Gaudi Örneklemesi",YüksekLisansTezi,
İstanbulKültürÜniversitesiFenBilimleriEnstitüsü,İçMimarlıkveTasarımAnaBilimDalı,İ
stanbul, (2018).
- [2] Mülayim,S., "Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup", *Sanat Tarihi Dergisi,*
(1984).
- [3] Dellaloğlu,B.F, "Avangard, İsyan ve Üslup", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, (2010).*
- [4] Kortan,E.,*XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış,İstanbul:Yaprak,(1986).*
- [5] Seyidoğlu,H.,*BilimselAraştırma ve Yazma El Kitabı,İstanbul:güzem can,(2009).*
- [6] Yıldırım,A., "Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim
Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi",*Eğitim ve Bilim Dergisi, (1999).*
- [7] Yıldırım,M., "Frege'nin Fonksiyon-Argüman Ayrımı ve Genel Önermelere İlişkin
Analizi", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy, Cilt 4, Sayı 16, 3-19,*
(2016).
- [8] Batak,K., "Mantık, Epistemoloji ve Argüman Değerlendirme", Süleyman Demirel
Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, *Sayı 11, 46-76, (2012).*
- [9] Pinto,R., "Doğal Teoloji ve Teistik Argümanların Gücü", *KSÜ İlahiyat Fakültesi*
Dergisi, Sayı 11, 45-76, (2008).
- [10] Yurdusev,N., "Analiz Seviyesi ve Analiz Birimi: Bir Ayrım Argümanı", *Orta Doğu*
Teknik Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Dergisi, Cilt 6, Sayı 2, 125-140, (2007).
- [11]Akyazı,S., "Art Nouveau Mimarisinde Seramik Malzeme Kullanımı ve Antoni
Gaudi",YüksekLisansTezi,*DokuzEylülÜniversitesiGüzelSanatlarEnstitüsü,SeramikAna*
SanatDalı,İzmir, (2005).
- [12] Batur,A.,*Mimari Akımlar 1,İstanbul:YEM Yayın,(Mart 1996).*
- [13]Biol,G., "19. Yüzyıl Endüstri Devrimi Sonrası Mimari
Akımlar",YüksekLisansTezi,*BalıkesirÜniversitesiFenBilimleriEnstitüsü,MimarlıkAna*
BilimDalı,Balıkesir, (1996).
- [14] Claypool,M.,*İşte Gaudi,İstanbul:hep kitap,(2017).*
- [15] Yakın,Y., "Antoni Gaudi ve Mimari Üslubu İç Mekan Tasarımına Farklı Bir
Yaklaşım",YüksekLisansTezi,*HaliçÜniversitesiFenBilimleriEnstitüsü,İçMimarlıkAnaB*
ilimDalı,İstanbul, (2016).
- [16] Burry,M.,*Architecture 3S, City Icons,New York:phadion,(1999).*

- [17] Yazıcı,Y.E., "Gaudi Dokunmamızı mı İstedi?", *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1, 1, 53-60, (2016).
- [18] Ersu,Ö., "Antoni Placid Gaudi ve Ters Catenary Dizilimi", <http://ozge.ersu.net/yazilar/gezi-yazilari/antoni-placid-gaudi-catenary-egrisi-dizilimi-modelleme/>, (2005).
- [19] Trachtenberg,M., Hyman,I., *Architecture From Prehistory to Post-Modernism*,New Jersey:Prentice Hall, Inc. and Haryy N. Abrams, Inc., (1986).
- [20] Gencal,S., "Tarihsel Yöntem Sunumu", <https://prezi.com/o8j86bufq7kt/tarihsel-yontem/>, (2014).Erişimtarihi: 17Ekim2020.
- [21] Şen,Ü.S., "Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2005).
- [22] Berlage,H.P.,*Mimarlıkta Üslup Üzerine Düşünceler*,Janus,(2015).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Doğaç ARABACI
Doğum tarihi ve yeri : 06.09.1990 Balıkesir
e-posta : dogacarabaci@hotmail.com

Öğrenim Bilgileri

| Derece | Okul/Program | Yıl |
|-----------|-------------------------------------|-----------|
| Y. Lisans | Balıkesir Üniversitesi/Mimarlık | 2018-2022 |
| Lisans | İstanbul Arel Üniversitesi/Mimarlık | 2009-2013 |
| Lise | Sırrı Yırcalı Anadolu Lisesi | 2008 |