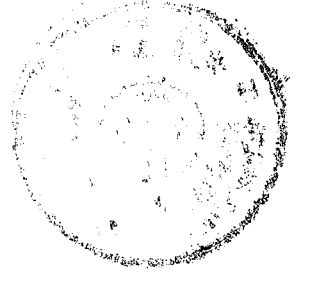


47964

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



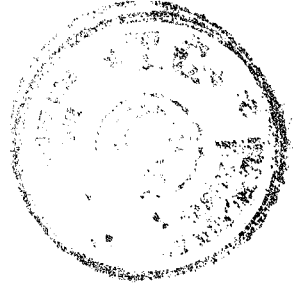
19. YÜZYIL ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI
MİMARİ AKIMLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. Gaye BİROL

Balıkesir, Ağustos-1996

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



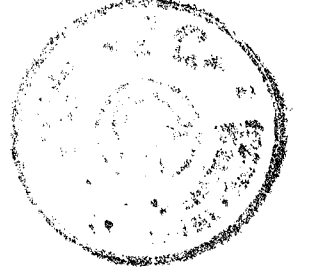
**19. YÜZYIL ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI
MİMARİ AKIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. Gaye BİROL

Balıkesir, Ağustos-1996

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



**19. YÜZYIL ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI
MİMARİ AKIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mim. Gaye BİROL

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Deniz EREN

Sınav Tarihi : 19 / 08 / 1996

Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Deniz EREN (Danışman)

Prof. Dr. Ahmet EYÜCE

Prof. Dr. Bozok ÖZERDİM

Balıkesir, Ağustos-1996



ÖZ

**19. YÜZYIL ENDÜSTRİ DEVRİMİ SONRASI
MİMARİ AKIMLAR**

Gaye BİROL
Balıkesir Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,
Mimarlık Anabilim Dalı

(Yüksek Lisans Tezi / Tez Danışmanı : Prof.Dr. Deniz EREN)

Balıkesir, 1996

Mimarlık eylemi, teknolojik, toplumsal, ekonomik ve sosyo-kültürel değişimlere koşut olarak gelişmektedir. Bu nedenle mimarlık alanında farklı dönemlerde çok sayıda farklı mimari akım ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada Endüstri Devriminden sonra ortaya çıkan mimari akımlar incelenmiştir.

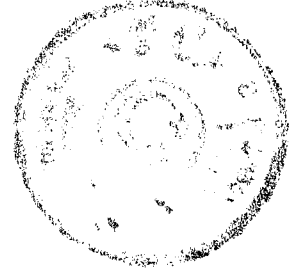
Çalışmanın ilk bölümünde Endüstri Devriminin mimarlık, kent planlama ve yapı üretimi alanlarına getirdiği en son yenilikler, devrimin etkisiyle mimarlık alanında görülen yeni malzemeler ve yapım yöntemleri incelenmiştir. Bu şekilde bu dönemin sanat ve mimarlık anlayışına dair genel bir fikir verilmek amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın başlıca amacı Endüstri Devriminden sonra ortaya çıkan mimarlıkta modernizm hareketini araştırmaktır. İkinci aşamada modernizm kapsamında yer alan mimari akımlar biçimsel özellikleri yönünden ele alınmıştır. Daha sonra bunu temsil eden yapı örnekleri incelenmiştir.

Bir sonraki aşamada modern sonrası mimari yaklaşımlar (post-modernizm, geç modernizm ve yeni modernizm) modernizmi tanımlayan kriterler dizisine göre incelenmiştir.

Son bölüme gelindiğinde daha önceki bölümlerin sonuçları ortaya konmuş ve daha önce incelenen mimari akımların birbirleriyle olan yapı, tasarım, çevre ve mekana ilişkin etkileşimleri nesnel bir biçimde tartışılmıştır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER :endüstri/ Modernizm/ Post-modernizm/ yapı/ çevre/ biçim/ mekan/ tasarım.



ABSTRACT

THE ARCHITECTURAL MOVEMENTS AFTER THE INDUSTRIAL REVOLUTION OF 19th CENTURY

Gaye BİROL

Balıkesir University, Institute of Science, Department of Architecture

(M.Sc. Thesis / Supervisor : Prof. Deniz EREN)

Balıkesir-Turkey, 1996

The architecture has been developing in parallel to technologic, social, economic and sociocultural changes. For this reason, many various architectural movements have occurred in different periods.

In this study, the architectural trends which have taken place after Industrial Revolution are analysed.

In the earlier parts of this study recent innovations in the architecture, city planning and construction sectors of Industrial Revolutionary, admitting to this new materials related to the architectural area by the cause of revolution, and construction methods have been analysed. By doing this it has been aimed to present a general idea about the brief understanding of this period in accordance with art and architecture.

Main purpose of this study is to find out the trend of modernism in architecture after Industrial Revolution.

In the second stage architectural movements in connected with modernism have been considered in their formal features. Later the built samples, presenting these, have been searched.

In the next stage post modern architectural approaches have been examined (Post-modernism, Late modernism and Neo modernism) according to their criterions serie which was defined for modernism.

As for the final stage, the consequences of the earlier items have been put forward, and the interactions of built, design, environment and space forms of architectural movements which were previously examined have been debated objectively with each other.

KEY WORDS: industry/ Modernism/ Post-modernism/ build/ environment/ form/ space/ design

İÇİNDEKİLER



ÖZ, ANAHTAR SÖZCÜKLER

Sayfa
II

ABSTRACT, KEY WORDS

III

İÇİNDEKİLER

IV

RESİM LİSTESİ

VI

ÖNSÖZ

IX

1. GİRİŞ

1

1.1 Çalışmanın Amacı

4

1.2 Çalışmanın Yöntemi

5

2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ

7

2.1 Endüstri Devriminin Toplumsal Alanda Getirdiği Yenilikler

8

2.2 Endüstri Devriminin Kent ve Mimarlık İle Etkileşimi

9

2.2.1 Yeni Kentler, Kentsel Alanlar

9

2.2.2 Yeni Yapı Türleri

13

2.2.3 Yeni Yapıların Biçimlenme Özellikleri

15

2.2.4 Yeni Malzemeler ve Yapım Yöntemleri

34

2.2.5 Endüstri Devrimi Döneminde Düşünce ve

Sanat Ortamının Mimari Biçimlenme İle Etkileşimi

40

2.2.5.1 Arts and Crafts Akımı

41

2.2.5.2 Art Nouveau Akımı

43

2.3 Mimaride Görülen Yeni Değişimler: MODERNİZM

47

3. MODERNİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

50

3.1 Mimaride Modernizmin Doğuşu

50

3.2 Erken Modernizm

52

3.2.1 Werkbund Hareketi

55

3.2.2 Sanatta ve Mimaride Yeni Yaklaşımlar

57

3.2.2.1 Kübizm

58

3.2.2.2 Fütürizm

59

3.3 1914-1918 Kuramlar Dönemi

62

3.4 Neo Plastisizm (De Stijl)

64

3.4.1 "De Stijl" Manifesto I

65

3.4.2 De Stijl'in Gelişimi

66

3.4.3 Manifesto V

68

3.4.4 De Stijl'in Mimari Biçimlenmeye Etkileri

69

3.5 Fonksiyonalizm

74

3.6 Bauhaus

76

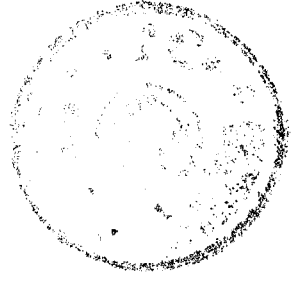
3.7 Pürizm

79

3.8 Ekspresyonizm

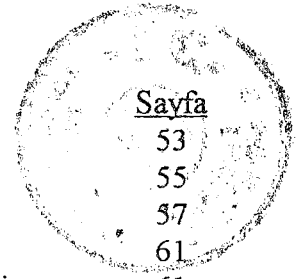
86

| | <u>Sayfa</u> |
|---|--------------|
| 3.9 Konstrüktivizm | 91 |
| 3.10 Brütalizm | 95 |
| 3.11 Türkiye’de Modernizm | 99 |
| 3.11.1 19. Yüzyıl Sonu-20. Yüzyılın İlk Yarısı Arasında Türk Mimarlığı | 99 |
| 3.11.2 1950’li Yıllar ve Türk Mimarlığına Modernist Düşüncenin Girişi | 104 |
| 4. MODERN SONRASI YAKLAŞIMLAR | 108 |
| 4.1 Post-Modernizm | 109 |
| 4.1.1 Historisist (Tarihçi) Yaklaşım | 113 |
| 4.1.2 Neo-Vernakülarist (Yeni Gelenekselci) Yaklaşım | 119 |
| 4.1.3 Contextualist (Bağlamcı) Yaklaşım | 122 |
| 4.2 Diğer Yaklaşımlar | 127 |
| 4.2.1 Geç Modernizm | 127 |
| 4.2.2 Yeni Modernizm | 130 |
| 5. SONUÇLAR | 135 |
| KAYNAKÇA | 139 |



RESİM LİSTESİ

| Resim Numarası | Adı | Sayfa |
|----------------|--|-------|
| Resim 2.1 | Cite Industrielle, Sokak Görünüşü, Tony Garnier, 1901-1904 | 12 |
| Resim 2.2 | Cite Industrielle, Tiyatro Binası | 12 |
| Resim 2.3 | Cite Industrielle, Avlu | 12 |
| Resim 2.4 | Rivoli Caddesi, Paris | 18 |
| Resim 2.5 | Park Square Evleri, Londra | 19 |
| Resim 2.6 | Crescent Park, Londra | 19 |
| Resim 2.7 | Chester Terrace, Londra | 20 |
| Resim 2.8 | Chester Terrace, Londra | 20 |
| Resim 2.9 | The Royal Exchange, Londra | 21 |
| Resim 2.10 | Madeleine Kilisesi, Paris | 21 |
| Resim 2.11 | Parlamento Sarayı, Londra | 22 |
| Resim 2.12 | Gotik Kilise için taslak | 22 |
| Resim 2.13 | 13. yy Fransız Gotik kilisesi modeli | 22 |
| Resim 2.14 | Ortaçağ kulesi şeklinde bir baca | 23 |
| Resim 2.15 | Gotik villa | 23 |
| Resim 2.16 | Chrystal Palace, görünüş, Londra | 24 |
| Resim 2.17 | Chrystal Palace, Londra | 25 |
| Resim 2.18 | 1889 Paris Sergisinden genel görünüş | 26 |
| Resim 2.19 | Eiffel Kulesi, Paris | 26 |
| Resim 2.20 | Eiffel Kulesi, Paris | 27 |
| Resim 2.21 | Galerie Des Machines, 1889 Paris Fuarı | 27 |
| Resim 2.22 | Galerie Des Machines, Paris | 28 |
| Resim 2.23 | Leiter Building, Chicago | 31 |
| Resim 2.24 | Masonic Temple, Chicago | 32 |
| Resim 2.25 | Tacoma Building, Chicago | 32 |
| Resim 2.26 | People's Gas Building, Chicago | 33 |
| Resim 2.27 | Oditoryum, Chicago | 33 |
| Resim 2.28 | Guarantee Building, Buffalo | 33 |
| Resim 2.29 | Severn Nehri üzerindeki köprü, Coalbrookdale | 36 |
| Resim 2.30 | Coalbrookdale köprüsü | 36 |
| Resim 2.31 | Le Pont Des Arts, Paris | 37 |
| Resim 2.32 | Concorde köprüsü, Paris | 37 |
| Resim 2.33 | Conway Boğazı üzerindeki köprü | 38 |
| Resim 2.34 | Severn Köprüsü, İngiltere | 38 |
| Resim 2.35 | Redhouse'un planı, 1859, Mimar Philip Webb | 43 |
| Resim 2.36 | Art Nouveau'nun bitkisel düzen anlayışı | 44 |
| Resim 2.37 | Rue de Turin'deki ev, 1893, Victor Horta | 45 |
| Resim 2.38 | Amsterdam Stock Exchange Binası, 1898-1903, H.P. Berlage | 46 |
| Resim 3.1 | Peter Behrens'in bir yapısı, 1905 | 52 |
| Resim 3.2 | Steiner Evi, Adolf Loos | 53 |



| | | |
|------------|---|-----|
| Resim 3.3 | Fagus Fabrikası, Walter Gropius | 53 |
| Resim 3.4 | Apartment Rue Franklin, Auguste Perret | 55 |
| Resim 3.5 | Cam Ev, Bruno Taut | 57 |
| Resim 3.6 | Fütürist Kent Tasarımı, Antonio Sant 'Elia | 61 |
| Resim 3.7 | Fütürist Kent Tasarımı (Citta Nuova), Antonio Sant 'Elia | 61 |
| Resim 3.8 | Mekan Çalışması, Küp'ün Parçalanması, Theo van Doesburg, 1920 | 70 |
| Resim 3.9 | Schröder Evi, Utrecht, Gerrit Rietveld, 1924 | 71 |
| Resim 3.10 | Schröder Evi, Cephe Analizi, Gerrit Rietveld, 1924 | 72 |
| Resim 3.11 | Şelale Evi, Pennsylvania, Frank Lloyd Wright, 1936 | 73 |
| Resim 3.12 | Villa La Roche, Le Corbusier, 1923 | 75 |
| Resim 3.13 | Bauhaus Binası, Dessau, Walter Gropius, 1925-1926 | 78 |
| Resim 3.14 | Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929-1931 | 83 |
| Resim 3.15 | Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929-1931 | 83 |
| Resim 3.16 | Marsilya Toplu Konut Birimi, Le Corbusier, 1945-1952 | 84 |
| Resim 3.17 | Farnsworth Evi, Illinois, Mies van der Rohe, 1950 | 84 |
| Resim 3.18 | Almanya Pavyonu, Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 | 85 |
| Resim 3.19 | Seagram Büro Binası, New York, Mies van der Rohe, 1958 | 85 |
| Resim 3.20 | Einstein Kulesi, Potsdam, Erich Mendelsohn, 1920 | 89 |
| Resim 3.21 | Guggenheim Müzesi, New York, Frank Lloyd Wright, 1943-1959 | 89 |
| Resim 3.22 | Ronchamp Katedrali, Le Corbusier, 1950-1953 | 90 |
| Resim 3.23 | Sidney Opera Binası, Jorn Utzon, 1956-1973 | 90 |
| Resim 3.24 | TWA Binası, New York, Eero Saarinen, 1956-1961 | 90 |
| Resim 3.25 | 3. Komünist Enternasyonal İçin Anıt Projesi, Moskova, Vladimir Tatlin, 1920 | 94 |
| Resim 3.26 | Büro Blokları Tasarımı, El Lissitzky ve Mart Stam, 1924 | 94 |
| Resim 3.27 | Pennsylvania Üniversitesi Laboratuvarı, Louis Kahn, 1957-1960 | 98 |
| Resim 3.28 | Georges Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Renzo Piano- Richard Rogers, 1977 | 99 |
| Resim 3.29 | New York Uluslararası Sergisi Türk Pavyonu, S.H. Eldem, 1939 | 102 |
| Resim 3.30 | İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi, S.H. Eldem E. Onat, 1942-1944 | 102 |
| Resim 3.31 | İstanbul Radyoevi, İ. Utkular-D. Erginbaş-Ö. Günay, 1945-1948 | 103 |
| Resim 3.32 | Maçka'da Taşlık Şark Kahvesi, S.H. Eldem, 1947-1948 | 103 |
| Resim 3.33 | İstanbul Belediye Sarayı | 106 |
| Resim 3.34 | Büyükkada Anadolu Kulübü Oteli | 106 |
| Resim 3.35 | Brüksel Sergisinde Türk Pavyonu, 1958 | 107 |
| Resim 4.1 | Piazza d'Italia, New Orleans, Charles Moore, 1977-1979 | 114 |
| Resim 4.2 | ATT Binası, New York, Philip Johnson, 1978 | 115 |
| Resim 4.3 | Portland Halk Servis Binası için cephe çalışmaları, 1979 | 116 |
| Resim 4.4 | Portland Halk Servis Binası, Portland/Oregon, Michael Graves, 1983 | 116 |
| Resim 4.5 | Abraxas Sarayı, Marne la Vallee/Paris, Ricardo Bofill, 1982 | 117 |

| | <u>Sayfa</u> | |
|------------|--|-----|
| Resim 4.6 | Çeşitli Cephe Önerileri, Robert Venturi | 118 |
| Resim 4.7 | Miller Binası duvar projesi, Scranton, Venturi ve Rauch, 1976 | 118 |
| Resim 4.8 | M. Goldstein Evi, Long Island/New York, Venturi ve Rauch, 1977 | 119 |
| Resim 4.9 | Pennsylvania'da Ev, Robert Venturi, 1962 | 119 |
| Resim 4.10 | Riva San Vitale'de konut, Mario Botta, 1971-1972 | 121 |
| Resim 4.11 | Riva San Vitale'de konut, Mario Botta, aksonometrik çizim | 121 |
| Resim 4.12 | San Piyetro Meydanı için öneri, Roma, Leon Krier | 123 |
| Resim 4.13 | Alanın Tipolojik Modelleri, Leon Krier | 124 |
| Resim 4.14 | Kent Meydanı Teorisi, Rob Krier | 124 |
| Resim 4.15 | La Villette Projesi, Paris, Leon ve Rob Krier, 1976 | 125 |
| Resim 4.16 | San Cataldo Mezarlığı, Modena, Aldo Rossi, 1972-1984 | 126 |
| Resim 4.17 | Dünya Tiyatrosu, Aldo Rossi, 1979 | 127 |
| Resim 4.18 | Shanghai Bank, Hong Kong, Norman Foster, 1981-1985 | 129 |
| Resim 4.19 | Ev I ve Ev II, Vermont, Peter Eisenman, 1969-1970 | 132 |
| Resim 4.20 | Parc de La Villette'deki "folie", Bernard Tschumi | 132 |
| Resim 4.21 | Roland Mc Donald Kampı, Santa Monica Dağları, Frank O. Gehry | 133 |
| Resim 4.22 | Paris'te Amerikan Merkezi, Frank O. Gehry | 133 |
| Resim 4.23 | Açık Ev'den kesit, Viyana, Coop Himmelblau | 133 |



ÖNSÖZ

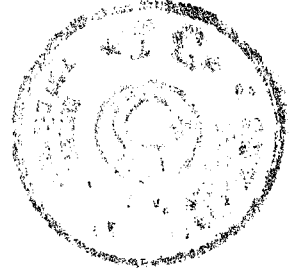
Bu çalışmada mimarlık eylemlerinin yaklaşık olarak ikiyüz senedir geçirdiği evrim incelenmiştir. Literatür taraması aşamasında adı geçen dönemlere ait yerli ve yabancı mimarlık tarihi kitaplarına, çeşitli manifesto ve bildirileri içeren yayınlara ve çeşitli periyodiklerde yer alan makalelere başvurulmuştur. Bu aşamada benden desteklerini esirgemeyen tüm diğer kurumların yanında özellikle İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Bölümü Kütüphanesi çalışanlarına ve Mimarlar Odası İzmir Şubesi'ne sonsuz teşekkür borçluyum.

Bunun dışında bana her konuda yardımcı olan değerli danışman hocam Prof.Dr. Deniz EREN'e, çalışmam süresince derin bilgilerini ve değerli zamanını benden esirgemeyerek bana her konuda yol gösteren hocam Prof.Dr. Ahmet EYÜCE'ye ve değerli eşi Doç.Dr.Özen EYÜCE'ye de içtenlikle teşekkür ediyorum.

Ayrıca çalışmam boyunca bana her konuda destek olan bütün arkadaşlarıma ve aileme, özellikle annemin gösterdiği sabır ve hoşgörüyü de minnettarım.

Balıkesir, 1996

Gaye BİROL



1. GİRİŞ

Mimarlık eylemi en genel anlamıyla “İnsan gereksinimlerini barındırmak üzere çevrenin düzenlenmesi” olarak tanımlanmaktadır [1]. Bu eylem insanın varoluşundan bu yana onunla birlikte gelişip farklılaşarak günümüze dek ulaşmıştır. Tarih öncesi dönemde ilkel insan barınma ve doğanın olumsuz koşullarından korunma amacıyla kendi yaşamını devam ettirebilmek için uygun olan ortamları yaratmaya çalışmıştır. Bu nedenle kendisiyle doğa arasında bir kabuk oluşturma, barınma ve korunma gereksinimini şekillendirdiği mağaralarda karşılama yoluna gitmiştir. Bundan yüzyıllarca sonra yerleşik uygarlığa geçen insan, çeşitli toplumsal gereksinimlerini karşılayabilmek amacıyla farklı konulardaki mimarlık uğraşlarına girişmiştir.

İlkel insanın barındığı mağaralardan ve yerleşik uygarlığa geçtiğinde oluşturduğu ilk düzenli yaşama mekanları olan ahşap kulübelerden günümüzün çelik ve cam gökdelenlerine dek uzanan mimarlık serüveni, tarihöncesi dönemden günümüze kadar olan geniş bir süreci kapsamaktadır.

Bu süreç her türlü toplumsal değişime koşut olarak farklılaşan dinamik bir olgudur. Hatta bazen değişim önce mimarlığın kendisinde gözlenir, oradan topluma yayılır ve toplumu etkileyip değiştirebilir. Bu doğal ve sürekli etkileşim tarihin hemen her döneminde, her stilde ve akımda gözlenebilmektedir. Örneğin Ortaçağın skolastik düşünce tarzı ve dinsel dogmaları Gotik katedrallerde ve Avrupa kentleri genelinde ortaya çıkmıştır. Rönesansın getirdiği Aydınlanma ise sanatı yani resim, heykel ve mimariyi yeniden yüceltmiş, Descartes’in rasyonalist düşüncesine dayanarak daha 17. yüzyılda Aydınlanma Çağı ile birlikte pozitif düşüncenin, buna bağlı olarak teknik gelişmelerin başlangıcı olan 18. yüzyılın ortalarında da modernizmin temelleri atılmaya başlanmıştır. 1765 yılında James Watt’ın buharlı makinaları bulması ile başlayan Endüstri Devrimi de tarım toplumunu endüstri toplumuna hızla dönüştürmüş ve bu arada o toplumun ürettiği sanat ve mimarlık ta bu dönüşümü aynen yaşamıştır. 19.

yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı her alandaki yenilenmenin belki de en hızlı yaşandığı bir çağ olmuştur.



Bu yenilenmenin sonuçları “modern toplum”, “modern sanat” ve “modern mimari” olarak tanımlanmış, 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle mimaride Endüstri Devriminin getirdiği yenilikler bambaşka bir çığır açmıştır. Önceleri Endüstri Devriminden sonra kırdan kente yaşanan hızlı göç kentlerde belirgin bir bozulmaya yol açmış ve şehir planlama çalışmaları kapsamında sağlıklı ve yaşanabilir yeni kentler oluşturma çabaları gündeme gelmiştir. Bu arada yeni yapı türlerine ihtiyaç duyulmuş, yeni yapı türleri önceleri geçmişte yapılmış ve estetik açıdan güzel kabul edilmiş örneklerin alınıp yeni yapılarda aynen kullanılması şeklinde seçmeci bir yaklaşımla inşa edilmişlerdir. Daha sonraları ise ihtiyaç duyulan yeni yapı türleri Endüstri Devriminin getirdiği yeni malzemeler ve yapım yöntemleri kullanılarak yapılmaya başlanmıştır.

Avrupa’da yukarıdaki gelişmeler gerçekleşirken, Amerika’da gelişen Chicago Okulu akımı ile birlikte yapımında çelik, betonarme ve cam gibi yeni malzemelerin kullanıldığı çok katlı yapılar üretilmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında ise mimaride modernizm kapsamında birbirinden farklı ya da birbirine karşıt, belli bazı noktalarda birleşen çok sayıda söylem ortaya çıkmış, her bir söylem bir öncekinin varlığının bir sonucu olduğu halde genellikle bir öncekini reddetme yoluna gitmiştir [2].

20. yüzyılın ilk yirmi yıllık dönemi modernizmin gelişme dönemi olarak kabul edilmektedir. Vitruvius’tan bu yana mimari bir eserde bulunması gereken sağlamlık, kullanılabilirlik ve güzellik ilkelerinden biri olan ve “kullanılabilirlik ilkesini belirleyen “fonksiyon (işlev)” kavramı bu dönemde ön plana çıkmış, iç mekan kurgusunun önemini vurgulayan ve süslemeden arındırılmış, saf, yalın, basit geometrik formlardan oluşan binalar inşa edilmiştir. İç mekanın önemi vurgulanırken aynı zamanda iç mekan ile dış mekan arasında bir bütünlüğün sağlanmasına çalışılmıştır. 1919 yılında Almanya’da kurulan Bauhaus ise sanat ve zanaatın birleştirilmesi, bina ve her çeşit eşya yapımında standartlaşma ve rasyonelleşmenin sağlanması amaçlarını taşımıştır

[3]. Bauhaus aynı zamanda modern mimarinin karakterini kesin olarak belirleyen bir adım olmuştur. Le Corbusier tarafından ortaya atılan ve 1928’de toplanan I. CIAM Kongresinde kabul edilen tasarımda serbest plan, serbest cephe düzeni, yerden yükseltilmiş yapı, çatı bahçeleri, yatay pencereler, beyaz dış cephe, betonarme iskelet ve basit geometrik formlardan faydalanılması ilkeleri ise Uluslararası Üslubun gündeme gelmesine yol açmıştır [4].

1930’lu yıllarda 1920’lerde kullanılan en önemli malzemeler olan çelik, cam, betonarme ve sıvanın yerini bu dönemde taş ve ahşap malzemeler almaya başlamıştır. Yine bu dönemde form açısından zenginlik ve doğayla uyum sağlama isteği gündeme gelmiştir. Bunlara rağmen bu yıllar Uluslararası Üslubun doruk noktasına ulaştığı yıllar olarak kabul edilmektedir. 1940’lı yıllarda ise mimaride görülen form ve malzeme çeşitliliği bir önceki döneme göre oldukça artmış, bu durum 19. yüzyılın temel karakteristiği olan seçmeciliğin (eklektisizm) yeniden doğuşuna ortamı hazırlamıştır [4, s:31].

1950’li yıllara gelindiğinde Modern Mimarlık ilkeleri yer yer eleştirilmeye başlanmış, 1960’lı yıllarda ise modernizmin yetersiz kaldığı noktaları tamamlayabilmek, II. Dünya Savaşı sonrasında kent ve mimariye ilişkin sorunlarını daha iyi çözebilmek amacı ile ortaya çıkan tepkiler daha sonraları mimarlık dünyasının gündemine “Post-Modernizm” kavramının girişine yol açmıştır [5]. Post-modernizmin modern yaklaşımın alternatifi olabileceği, postmodern mimarlığın da modern mimarlık gibi toplumsal, teknolojik, ekonomik ve sosyo-kültürel farklılaşmalara koşut olarak geliştiği savunulmuştur. Bu dönemde mimari tasarımda geçmişin biçimsel kaynaklarından yararlanılmaya başlandığı görülmektedir. Post-modernizm de modernizm gibi tek bir yaklaşım olarak ele alınamamaktadır. Bu dönemde mimari tasarımda geçmişin kaynaklarından yararlanıldığı ve hatta geçmişten biçimsel alıntuların devreye girmeye başladığı görülmüştür [4, s:31].

Post-modernizmden sonra ortaya çıkan diğer yaklaşımlar ise “Geç Modernizm” ve “Yeni Modernizm” adı altında tanınmışlardır. Bu yaklaşımlar modernizmi bazen eleştirerek, bazen de onu tekrar yücelterek ve zenginleştirerek

yeniden yaşatma yolunda çalışmışlardır. Günümüzde ise modernizm, post-modernizm ve modern sonrası diğer yaklaşımlar bir arada etkinliklerini sürdürmektedirler.



1.1 Çalışmanın Amacı

Mimarlığın teknolojik, toplumsal, ekonomik ve sosyo-kültürel değişimlere koşut olarak gelişmesi, yukarıda özetlendiği gibi bu alanda birçok farklı söylemin ve mimari akımın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Endüstri Devrimini başlangıç noktası kabul ederek, ortaya çıkan bu akımların genel olarak incelenmesi, bu çalışmanın ana çizgisini oluşturmaktadır.

20. yüzyılda ortaya çıkan mimarlıkta modernizmin varlığını daha iyi kavrayabilmek için bir adım geriye yani Endüstri Devrimine ve 19. yüzyıla dönülerek bu dönemin genel profili çizilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, Endüstri Devrimini izleyen yıllarda toplumun, kentsel yapının ve devrim ile birlikte görülen gelişmelerin mimarlık alanıyla olan etkileşimi, modern mimarlığın temellerini oluşturan öncü hareketler tanımlanmıştır.

Daha sonra 20. yüzyılın başlarında gündeme gelmeye başlayan ve özellikle yüzyılın ilk yarısında tasarımda en etkin dönemini yaşayan modern mimarlık olgusu incelenmiştir. Bir sonraki adımda ise 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle 1960'lı yıllarda geçerli olmaya başlayan modern sonrası yaklaşımlar ele alınmıştır. Modern ve modern sonrası mimarlık akımlarının birbirleri ile olan etkileşimi, birbiriyle ortak ve birbirinden ayrılan yönlerinin ortaya konması ve vurgulanması amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın diğer bir önemli amacı da hızla değişen ve gelişen çağdaş dünyada ve bu büyük hız ile uyumlu olarak gelişen mimarlık alanında son yüzyıl boyunca görülen yaklaşımları yeniden anımsatmaktır. Çünkü her alanda olduğu gibi mimaride de çoğulculuğun belki de doruk noktasına varıldığı günümüzde kendi durumumuzu daha net görebilmek için yakın geçmişimize bakmak her zamankinden daha çok gerekli kabul edilmektedir.

Çalışma süreci olarak, modernizmin mimarlık dünyasını etkisi altında buldurmaya başladığı 19. yüzyıl sonları başlangıç noktası olarak kabul edilmiş ve daha sonra modernizm ve modern sonrası yaklaşımlar incelenerek 1980'li yıllara kadar gelinmiştir.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada incelenecek olan mimari akımlar aşağıdaki sıralamada yer alan kriterler dizisi içinde ele alınacaktır.

1. Mimari akımın ortaya çıkış tarihi ya da dönemi

Buna göre mimari akımın ortaya çıktığı dönemde görülen toplumsal olaylar, ekonomik ve siyasi ortam, bilim, sanat ve teknoloji alanlarında gerçekleşen yenilikler ortaya konacaktır. Mimari akımın hangi nedenlere dayanarak o dönemde ortaya çıktığı araştırılacaktır.

2. Mimari akımın düşünsel temelleri

Bu aşamada mimari akımın söz konusu olan dönemdeki felsefi yaklaşımlar ile olan ilişkileri ve bunlardan referans aldığı noktalar incelenecektir.

3. Mimari akımın biçimlenme özellikleri açısından ortaya koyduğu yeni kuramlar

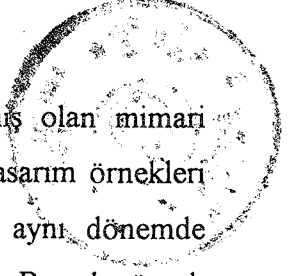
Bu adımda mimari akımın tasarımda yapı ve kentsel mekan biçimlenmesine ilişkin ortaya koyduğu yeni öneriler tanımlanacaktır.

4. Mimari akımın önde gelen temsilcileri

Burada mimari akımın öncü mimarları belirlenecek ve onların tasarım yaklaşımlarına dair genel bir fikir verilecektir.

5. Mimari akımın savunduğu yaklaşımı temsil eden örneklerin incelenmesi

Bu aşamada ise yukarıdaki kriterler dizisine göre incelenmiş olan mimari akımın karakteristiğini vurgulayan yapı, yapılar grubu veya kentsel tasarım örnekleri incelenecektir. Seçilen örnekler, biçimlenme özellikleri açısından aynı dönemde üretilen diğer yapılara oranla farklı bir nitelik taşıyan örneklerdir. Burada örnek olarak kabul edilen yapının işlevsel, biçimsel ve mekansal özellikleri, biçimi ve işlevi arasındaki ilişki ve yapıda kullanılan malzemeler incelenecektir. Böylece adı geçen mimari akıma dair daha önce yapılmış olan kuramsal açıklamaları görsel açıdan desteklemek ve örnekleriyle birlikte daha iyi değerlendirmek sağlanacaktır.





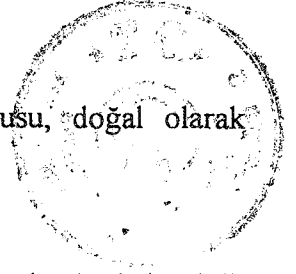
2. ENDÜSTRİ DEVRİMİ

İlk kez 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında İngiltere’de ortaya çıkan ve daha sonra başta Hollanda ve Fransa olmak üzere diğer Avrupa ülkelerine yayılan Endüstri Devrimi, “teknolojinin, endüstriyel üretimin ve ulaşım olanaklarının gelişmesi ile birlikte her alanda yaşanan köklü değişim” olarak tanımlanmaktadır.

1765 yılında James Watt tarafından bulunan buharlı makinaların kullanımı endüstrileşme sürecini başlatmıştır. Bu gelişmeden sonra verimi arttırmak için üretimde makinaların kullanımı gündeme gelmiş ve küçük imalathaneler fabrikalara dönüşmüşlerdir. Bu fabrikalarda makinalar, maden ocaklarının çevresinde de endüstriyel kurumlar yoğunlaşmış, ulaşımın geliştirilmesi ve üretim çabalarının artırılması ile birlikte işçi sınıfı doğmuş ve sermayeler anonim şirketlerde toplanmıştır.

Bu gelişmeleri izleyen 19. yüzyıl ortalarında ise Endüstri Devriminin başlangıcı sayılan buhar gücünün bulunması giderek bütün alanlara etki etmiş, bu dönemde modern büyük endüstri kurulmuştur [6]. Makinaların çalıştırılmasında, demiryolu gibi yeni ulaşım sistemlerinin kurulmasında buhar gücü kullanılmaya başlanmıştır. Yüzyılın ortalarına doğru gelindiğinde bilimsel ve teknik alandaki gelişmeler iyice hızlanmış, elde edilen yeni ürünler yeni enerji ve güç kaynaklarını da beraberinde getirmiştir. Nükleer enerji gündeme gelmiş, kimya alanındaki gelişmeler yeni endüstri dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır [6]. Ayrıca yaklaşık 4000 yıldır kullanılan fakat bilimsel anlamda ilk kez bu dönemde kompoze edilen metal malzeme de bu yeni ürünlerin en önemlilerinden biri olmuştur. Özellikle üretimde fabrika sisteminin gelişmeye başlaması ekonomik sistemi tümünden değiştiren önemli bir yeniliktir. Bu bir anlamda özerkleşen bir ekonomik sistemdir ve ekonomik özerklik ile teknolojik özerklik birbirine koşut gelişmiştir. Endüstrinin ve bununla birlikte teknolojinin çok büyük bir hızla gelişmesi, 19. yüzyılın sonlarından başlayarak özellikle de 20. yüzyılda en temel üretim ve yaratı alanının giderek felsefe ve sanattan teknolojiye doğru kaymasına

neden olmuştur. Bu gelişmelerle ivme kazanan teknoloji olgusu, doğal olarak günümüzde halen egemenliğini devam ettirmektedir.



Kısaca yukarıdaki gibi özetlenebilen Endüstri Devrimi her alanda (teknoloji, üretim, kültür, ekonomi, toplumun sosyal yapısı, sanat ve mimarlık) çok büyük değişimlere yol açmış, bütün bu alanlarda yepyeni yaklaşımların gündeme gelmesini sağlamıştır.

2.1 Endüstri Devriminin Toplumsal Alanda Getirdiği Yenilikler

Tarihöncesi dönemde insanoğlunun avcılıktan kopup toprak uygarlığına geçişi tarım ve hayvancılık kültürünü başlatmıştır. 18. ve 19. yüzyılda İngiltere’de yaşanan Endüstri Devrimi ise insanı topraktan koparmış, onun teknolojiyi tanımasını sağlamış, ona endüstrileşme bilincinin ve endüstri dünyasının kapılarını açmıştır. Bu her iki geçişin de toplumun o güne kadar oluşan yapısal özelliklerini ve yaşam biçimini kökünden sarstığı, çok büyük birer devrim niteliği taşıdığı söylenebilir. Üstelik yerleşik tarım toplumuna geçiş binlerce yıllık çok uzun bir süreci kaplamış, fakat buhar ve elektrik kullanımı ile başlayan tekniğin gelişmesi çok büyük bir hızla gerçekleşmiştir. Bu gelişmeler sonucunda tarım kültürü ortadan kalkarak insanoğlu hızla topraktan kopmaya başlamıştır [7]. Bu kopuşlar ile birlikte insanoğlunun önünde yepyeni, çağdaş ve modern bir dünyanın kapıları açılmıştır.

Bu değişiklik bir yandan yakın zamana kadar toprağa bağlı olarak yaşayan insanı makinalaşmış bir dünyanın parçası haline getirirken, diğer yandan toplumsallık bilinci ile insana her yönden daha özgür, daha fazla sorumluluk sahibi birer birey görünümü kazandırmıştır. Fakat bu kişisel özgürlük ve sorumluluk disiplinli ve olumlu yönde gelişmek yerine olumsuz bir şekilde kaos ortamının doğmasına yol açmıştır. Bunun üzerine insan maddi ve manevi yönden güç ve bunalımlı bir duruma düşmüş, kişisel sorumluluk kargaşalıkla son bulmuştur [4, s:8]. Bu durumda toplumun daha önce hiç yaşamadığı bir biçimde hemen her alanda “ne yapacağını bilemez” bir konuma geldiği gözlenebilmektedir.



Toplumun yaşantısını tümünden değiştiren Endüstri Devrimi, yeni sanayinin kurulması ile birlikte toplumda aristokrat sınıfı kadar maddi birikimi olan fakat sahip olduğu gücü soydan değil ekonomik güçten alan, içinde tüccarlar ile sanayicilerin bulunduğu burjuva sınıfının oluşmasına yol açmıştır [8]. Aristokrasinin egemenliği ortadan kalkmış, ana isteği maddi gereksinimlerini karşılamak olan yeni zengin burjuva sınıfı kültürel yönden geri kalmış bir özentî sınıfı olarak nitelendirilmiştir.

Endüstri Devriminin tüm hayata girmesi ve etkilerini kuvvetli bir şekilde hissettirmeye başlaması ile birlikte, özellikle tarımda makinaların kullanılmaya başlanması ve bu nedenle insan gücüne daha az ihtiyaç duyulması sonucunda geçimini tarımdan sağlayan kişilerin kırsal alandan koparak kasabalara ve kentlere göç etmeye başlaması önemli bir gelişim olmuştur. Bu dönemde hukuk ilişkileri gelişmiş, faizler, krediler, bankalar, borsalar, tüm ekonomik sistem baştan sona değişmiştir. Mutlakiyet meşrutiyete, meşrutiyet de cumhuriyete dönüşmüş, siyasi hayata sosyalizm ve demokrasi sözcükleri girmeye başlamıştır. İnsanın toplum ile arasındaki ilişkilerde belirgin bir farklılaşma söz konusu olmuştur.

Endüstri Devrimi ile birlikte özellikle teknolojik ve toplumsal alanda yaşanan değişimin toplumun can damarı olan sanata ve mimariye de yansması kaçınılmaz bir sonuç olmuştur.

2.2 Endüstri Devriminin Kent ve Mimarlık ile Etkileşimi

2.2.1 Yeni Kentler, Kentsel Alanlar

Endüstri Devrimi, insanlık tarihi boyunca toplum üzerinde en derin ve kalıcı izler bırakan bir devrim olmuştur. Endüstri Devrimi ile birlikte tarımda makinaların kullanılması, bu iş için gerekli olan insan gücünün azalmasına yol açmıştır. 19. yüzyıldan itibaren küçük imalathaneler fabrikalara dönüşmüş, yeni fabrikalar yeni

enerji kaynaklarının etrafında kurulmuşlar ve işçiler de fabrikaların etrafına göç etmeye başlamışlardır.



1830'dan sonra yoğunlaşan demiryolları geçtikleri yerleri yeni endüstri bölgeleri haline getirmişler, endüstriyel eylemlerin belirli yerlerde toplanması sonucu hızla gelişen yeni kentler kurulmuştur. Diğer yandan üretimin buhar gücü ile yapılmasıyla birlikte endüstri herhangi bir bölgede toplanabilir hale gelmiş [9], küçük aile işletmeleri ve zanaat atölyelerinin yerini alan fabrika ve imalathaneler gibi yeni endüstri yapıları mevcut kentlerin merkezlerine yerleşmeye başlamışlardır. Bunun sonucunda bu kentlere doğru aşırı bir nüfus akımı yaşanmıştır [9].

Endüstri yapılarının kent merkezlerinde konumlanmaları, Endüstri Devriminin kentlere getirdiği yeni bir görüntü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapıların kent merkezlerine yerleşmesiyle birlikte kent merkezi konutlardan boşalmış, önceleri buralarda barınan burjuva sınıfı yavaş yavaş kent dışında oluşturdukları yeni yerleşim bölgelerine yönelmişlerdir. Kent merkezinde sanayici ve işveren kesimin boşalttığı konutlar önceleri kente yeni gelen işçi sınıfının barındıkları yerler olmuşlardır. Daha sonraları işçi konutlarının kent dışına taşınmaya başlaması ile birlikte kent merkezi konutlardan tamamen boşalmış ve bunların yerini endüstri yapıları almıştır.

Endüstri Devrimi kırsal alan ile kentsel alan arasındaki ilişkiyi altüst etmiştir. Kırsal alandan kentsel alana doğru yönelen yoğun nüfus akımı, buna hazırlıksız olan kentlerin düzensiz ve olumsuz bir şekilde gelişmesine yol açmıştır. Kentlerde oluşan kötü yaşam koşullarına karşı bazı çalışmalar yapılması gerekliliği şehir planlama olgusunun önemini arttırmış, 1830-1850 yılları arasında "modern şehircilik" doğmuş [9, s:71], kent genelinin olumsuz görünümünün yanında fabrikalarda çalışan işçilerin barındığı sağlıksız konutlar da eleştiri konusu olmuşlardır [10]. Fabrika, demiryolu ve bakımsız kentler, endüstri kentinin üç temel unsuru haline gelmişlerdir. Bakımsız kentlerde konut sorunu başgöstermiş, insanlar susuz, çamurlu ve rutubetli, tuvaletsiz, ışıksız ve havasız, kısacası sağlıksız koşullarda barınmak zorunda kalmışlardır.



Bu olumsuz durum o dönemde yaşayan doktor, ekonomist ve filozoflar tarafından “tam bir sefalet tablosu” olarak nitelendirilmiştir. Bu duruma çözüm bulmak isteyen düşünürlerin hedefleri yeni bir kent, yeni bir konut yaratmak üzere yola çıkmak, bu amaca yönelik tasarılar yapmak doğrultusunda olmuştur. Endüstri kentinin bu olumsuzluklarına tepki olarak Etienne Cabet, Charles Fourier, Robert Owen, John Ruskin, William Morris ve ardından Ebenezer Howard ve Tony Garnier'nin ideal kenti kurmaya yönelik tasarıları ortaya çıkmıştır.

Cabet ve Fourier'nin çalışmalarında ortak düşünce geçmişin artistik mirasını reddetmek, geometrinin kente hakim olması gerektiğini savunmak ve akılcı ve basit yeni düzenlemelerin geleneksel süsleme ve yerleşimin yerini alması gerektiği fikrini kabul etmek şeklinde yoğunlaşmış olup “İlerici Model” olarak nitelendirilmiştir [10]. Owen ve Ruskin'in çalışmalarında ise tarihsel ve arkeolojik araştırmaların sonucunda ortaya çıkan bulgular ve özellikle romantizmden destek alan geçmişe duyulan özlemden (nostalji) etkilenilmiş, bu yaklaşım “Kültüralist Model” olarak tanımlanmıştır [10]. Ruskin ve Morris'in tasarılarında endüstri kentinin çirkinliğine karşı duyulan tepkiden dolayı estetik önemli bir rol oynamıştır. Özellikle Morris Ortaçağ'a duyduğu özlemi her fırsatta dile getirmiş, Ortaçağ kentleri ile endüstri kentlerini karşılaştırmış ve endüstriyel gelişimi sert bir şekilde eleştirmiştir.

Gerek ilerici gerekse kültüralist yaklaşımlarda ortak nitelik, her ikisinde de endüstri kentinin olumsuzluğuna karşı daha temiz, sağlıklı, yaşanabilir kentler kurabilme çabasının varlığıdır. Bu yaklaşımlar çerçevesinde gerçekleştirilen sınırlı ölçekteki girişimlerin sonucunda Owen, Fourier ve Cabet somut uygulamalar ortaya koymaya çalışmışlardır. Fakat bu girişimler organizasyonlarındaki çelişkiler ve çağdaş sosyo-ekonomik gerçeklerle bağdaşmadıklarından dolayı kısa sürede yok olmuşlardır.

İşçilerin barındığı olumsuz koşulları engelleyebilmek için bazı fabrikalar önlem almaya çalışmışlar ve böylece endüstri şehirlerinin küçük çaptaki ilk örnekleri olan işçi siteleri (siedlung'lar) ortaya çıkmıştır [4, s:9]. Yüzyılın sonlarına doğru ise bahçeşehir (garden-city) fikri gündeme gelmiştir.

Ebenezer Howard, bahçe-şehir anlayışının öncüsü olarak kabul edilmektedir. Howard, 1898'de yayınladığı "Tomorrow" isimli kitabında kendi kuramı olan "bahçe-şehir"i açıklamıştır. Bahçe-şehir kuramına göre hem kent hayatının hem de kır hayatının olumlu ve olumsuz birçok yanı vardır. Yapılması gereken ise her ikisinin de olumlu yönlerini alıp bir araya getirebilmektir. Bu yaklaşım ise kent yaşamının en aktif yanı ile kır yaşamının tüm doğal güzelliklerinin ortak bileşkesi olan mükemmel bir çözüm önerisi olarak nitelendirilmiştir [10].

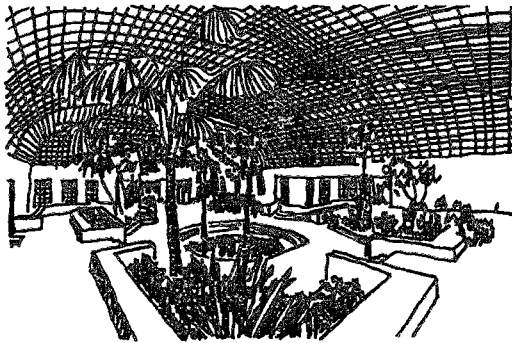
Daha sonraları Fransız mimar Tony Garnier'nin 1901-1904 yılları arasında tasarladığı Endüstri Şehri (Cité Industrielle) [Resim 2.1-Resim 2.3] modern anlamdaki bir şehir planlamasının ilk örneği olarak kabul edilmiştir [4, s:16]. Bu tasarımın hem bina hem de kent ölçeğinde gelecekte olabilecek gelişimlere yönelik önemli yenilikleri içerdiği için önemli olduğu vurgulanmıştır [4, s:16].



Resim 2.1 Cité Industrielle,
Sokak Görünüşü, Garnier, [11]



Resim 2.2 Cité Industrielle,
Tiyatro Binası, Garnier, [11]



Resim 2.3 Cité Industrielle, Avlu, Garnier, [11]

Bu kentte iklimsel ve coğrafi koşulları dikkate alan bazı düzenlemeler yapılmış, konutlar, yönetim yapıları, okullar, sağlık yapıları, fabrikalar, spor tesisleri, kültürel tesisler ve tüm diğer kamu yapıları için bazı kriterler belirlenmiştir.



Cité Industrielle'de yönetim yapıları, toplantı salonları, sinema, tiyatro, kütüphane, müze gibi kültür yapıları ve sportif tesisler kentin merkezinde yer almıştır. Yapı taban alanlarının parsel alanının en fazla yarısı kadar olabileceği ve böylece yeşil alan ve yaya yolları için gerekli alanın sağlanabileceği belirtilmiştir. Kentte birbirine paralel ve onları dikine kesen yollardan oluşan bir yol ağı önerilmiştir. Kuzey-güney yönünde iki yanı ağaçlandırılmış 20 metre genişliğindeki yollar ve doğu-batı yönünde 13-19 metre genişliğinde ve sadece güney yönünde ağaçlandırılmış yollar bulunacağı belirtilmiştir. Bu yönüyle kentin adeta uçsuz bucaksız bir park alanı olması amaçlanmıştır.

Endüstri şehri, endüstriyel gereksinimlerden dolayı kurulması istenen birçok yeni kente bir örnek olarak sunulmuştur. Böyle bir kentin ulaşım kolaylığına sahip olması, işlenecek hammadde kaynaklarının yakınında yer alması ve çok sayıda işçi için gereken potansiyeli sağlaması gerekliliğinin yanında, bölgede bir akarsuyun bulunması gerektiği, böylece bu akarsuyun önüne yapılacak barajdan elde edilen enerjinin bütün kentte aydınlatmada, fabrikaların enerji ihtiyacında, ısıtmada kullanılabileceği belirtilmiştir.

Bütün bu gelişmeler, modern şehircilik anlayışının kökenleri olarak kabul edilmektedir. Daha sonraları yapılan çalışmalar da Endüstri Devriminin sonucunda gelişen ve yukarıda adı geçen yaklaşımlardan edinilen bilgiler ve deneyimlerin ışığında gerçekleştirilmişlerdir.

2.2.2 Yeni Yapı Türleri

Endüstri Devrimini izleyen yıllarda endüstrileşmenin toplumun tüm katmanlarına girmesi ile birlikte ortaya çıkan yeni gereksinimlerin (iş alanlarının

çoğalması ve uzmanlık çeşitlerinin artması) [9, s:34] karşılanabilmesine yönelik birçok yeni yapı türü ortaya çıkmıştır. Bu yapı türleri arasında fabrika yapıları, depo ve antrepolar, kışla ve hastane yapıları, limanlar ve gar binaları, köprüler, sebze halleri, büyük mağazalar, okul, müze ve tiyatro binaları, postane yapıları sayılabilir. Bütün bu yapı türlerinden başka, bu dönemde endüstri kentinin gereği olan ve toplu konutların ilk örnekleri olarak kabul edilen işçi konutları oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Endüstri kentlerinde görülen hızlı nüfus artışı, buna koşut olarak artan bir konut gereksinimini gündeme getirmiştir. Bu gereksinimlerin ancak konut prototiplerinin artırılması ile karşılanabileceği belirtilmiştir [12].

19. yüzyıl için iki tür prototip belirlenmiştir:

1. Kendiliğinden oluşan prototipler:

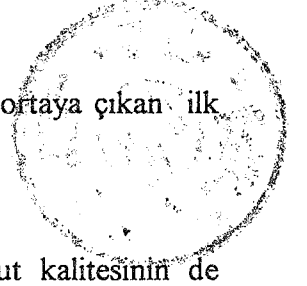
- Yeni imara açılan şehrin kıyısındaki tarım arazilerinin üzerinde oluşan birim konut ve yerleşme prototipleri
- Kentlerin mevcut dokusunun prestij kaybeden bölgelerindeki büyük apartman-konut birimlerinin bölünmesiyle elde edilen prototipler

2. Konut sorununun çözümünde bir model olma iddiasını taşıyan, planlanarak oluşturulan prototipler:

- Sosyal ütopyaların barınma prototipleri
- Yönetim erkinin öncülüğünde üretilmiş kiralık konut prototipleri
- Bazı fabrikatörlerin ürettikleri lojman-konut prototipleri
- Orta ve üst-orta sınıflar için üretilmiş banliyö-konut prototipleri [12]

Bu dönemde kentler büyüdükleri oranda bölünmeye başlamışlardır. İkamet, çalışma, ticaret ve eğlence gibi kentsel aktivitelerin yanında, farklı sınıfların ikamet bölgelerinin de ayrışmaya başladığı görülmektedir. Lojman ve konut yerleşmeleri nitelikli işçileri, şehrin merkezinde ya da çevresinde yoğunlaşmış semtler ise niteliksiz işçileri barındırmıştır. Orta ve üst-orta sınıfın (sanayici ve tüccarlar) konut çevreleri

ise 19. yüzyılın başlarında (1820'lerde) kent dışında ve sayfiyelerde ortaya çıkan ilk planlı altkent (suburb)'ler olmuştur [12].



Endüstrileşme ile birlikte hayat düzeyinin yükselmesi, konut kalitesinin de sürekli yükseltilmesi gereğini ortaya çıkarmıştır [9, s:54]. Bu durumda kente yeni göç eden işçilerin konutları onların yaşayabilmeleri için gerekli olan minimum fiziksel koşullara sahip olmuştur [9, s:71]. Bu dönemde bazı fabrikatörler işçiler için onların ihtiyaçlarına uygun, tek katlı sıra evler şeklinde lojman-konutlar yaptırmışlardır. Önceleri İngiltere, Fransa ve özellikle Belçika'da yapılan bu konutlar, asıl konumlarına 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere ve Almanya'da kavuşmuşlardır [12, s:4]. Bütün bu çalışmalara karşın adı geçen işçi konutları sınırlı sayıda üretilmiş, işçilerin barındıkları yerler genellikle kent merkezlerinde yer alan sağlıksız ve yeterli fiziksel koşulları barındırmayan yerler olmuştur.

Endüstrileşme sonucunda hızlı nüfus artışı ve konut sorunu gündeme gelirken, aynı zamanda kentlerin hızlı gelişimi gittikçe artan yeni kentsel donanımların ortaya çıkmasını zorunlu hale getirmiştir [9, s:34]. Yeni ihtiyaçlara yönelik ortaya çıkan yapı türleri yukarıda bahsedildiği gibi sanayi yapıları (fabrika ve depolar), ulaşım yapıları (gar, köprü ve limanlar), kültür yapıları (müze ve tiyatrolar), sağlık yapıları (hastaneler), eğitim yapıları (okullar), alışveriş yapıları (haller, büyük mağazalar) ve çeşitli kamu yapıları (kışla, postane, yönetim yapıları) olarak belirginleşmeye başlamıştır.

2.2.3 Yeni Yapıların Biçimlenme Özellikleri

19. yüzyılda sanat, bilim ve felsefe alanlarında çok önemli değişimler yaşanmıştır. Uzun yüzyıllar boyunca hemen her alanda görülen durağanlık, yerini 18. yüzyıldaki gelişmeler ertesinde 19. ve 20. yüzyıllarda inanılmaz boyutlara ulaşan bir değişime bırakmıştır. Tüm bu değişmelerin kaynağı ve dayanak noktası Endüstri Devrimidir.

Endüstri Devrimi ile birlikte yapı sektörüne giren yeni malzemeler ve yapım yöntemleri, ilerideki satırlarda ayrıntılı olarak inceleneceği gibi öncelikle mühendisler tarafından ele alınıp uygulanmışlardır. Bu dönemde mimarlar genellikle 19. yüzyılın temel ilkesi olan eklektik (seçmeci) üslupta eserler vermişlerdir. Mühendisler ise yeni malzeme ve yapım yöntemlerinin getirdiği yenilikleri kullanarak dönemin gereksinimlerine yönelik akılcı çözümler ortaya koyabilmişlerdir. Mühendislerin yeniliklere açık olan bu yapısı ve ortaya çıkardıkları ürünler onların mimaride uzun bir süre mimarlara oranla daha önde olduklarını göstermektedir.

19. yüzyılın başlarında ve ilk yarısında özellikle mimaride şu üç yaklaşım geçerli olmuştur:

1.Revivalist (Yeniden diriltmeci-Grek, Gotik ya da Rönesans mimarisinin yeniden canlandırılmasını savunan yaklaşım)

2.Eklektik (Seçmeci yaklaşım)

3.Neo-Klasik yaklaşım [13].

19. yüzyılın ilk yarısında mimaride kullanılan üslup sayısı oldukça artmıştır. Bu dönemde mimarlar kendilerini sanatçı olarak kabul etmişler ve teknik problemleri bir kenara atarak sadece biçimsel problemleri çözümlenmeye çalışmışlardır [9, s:28]. Bu nedenle 19. yüzyıl mimarisi bir cephe düzenlemesi olmaktan öteye geçemeyerek mimarinin en önemli noktası olan iç mekana ait bir araştırma yapılmamıştır [14]. Yani bu dönemde başarılı bir mimari eserin sahip olması gereken “kullanışlılık” ilkesi geri plana atılarak öncelikle estetik güzellik yaratma çabalarına girişilmiştir.

Revivalist, Eklektik ve Neo-Klasik yaklaşımların hemen hemen hepsinde temel ilke, tümüyle geçmişte kalmış mimari kalıpların alınıp yeniden kullanılması şeklinde olmuştur. O dönemde en mükemmel mimarlığın klasik mimari olduğu kabul edilmektedir. Yine bu dönemde üretilen yapıların ortak niteliği hepsinin bir Yunan tapınağı gibi durağan, ağırbaşlı ve görkemli oluşudur. Binaların çoğu bir Antik Yunan mabedine benzetilmeye çalışılmaktadır.Bu davranış oldukça aşırı boyutlara ulaşmış, 19. yüzyıl mimarisi kısa zamanda tümüyle çağın gerçeklerinden kopuk, tutucu ve

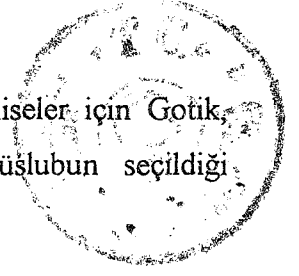
zorlama bir taklit etme mimarisi haline gelmiştir [13]. Daha sonraki bölümlerde de görüleceği gibi, mimarlık eylemi her toplumsal geçiş döneminde içinde bulunduğu zor durumun çaresini böylesine kararsız bir tutumla geçmişî kopya etmekte aramıştır.

Bülent Özer'e göre, bu dönemde mimaride Grek, Gotik ve Rönesans üsluplarına ait biçimlerin kullanıldığı yapılar gerçekleştirilmiştir [14]. Bu yaklaşım "Revivalizm" olarak nitelendirilmiştir. Grek Revival, dönemin yapı üretimi sorunlarına çözüm olarak diğer toplumların çözümlerini kabul eden ve Grek biçimlerinin yapıları sadece dıştan örtbildiği, yüzeysel bir özentinin anlatımı olmuştur [14, s:27]. Gotik Revival ise, gerçek Gotik mimariye ait örneklerin hemen hemen tamamen kopya edildiği, sorunların çözümünü geçmişin biçimlerinde aramak yoluna giden bir yaklaşımdır. Bu dönemde görülen Rönesans Revival ise diğerlerinde olduğu gibi Rönesans mimarisindeki cephe öğelerinin yeni yapılarda kullanıldığı ve Barok üslubun diirtilmesine kadar yayılabilen bir üslup olmuştur [14, s:30].

Daha sonraki yıllarda Grek, Gotik ve Rönesans Revivalizmlerinden olumlu bir noktaya ulaşamaması sonucu ortaya her konuya kendi üslubu sloganı atılmış ve Rönesans üslubunda saray, Grek üslupta müze, Barok üslupta malikane ve Gotik üslupta kiliseler inşa edilmiştir [14, s:30]. Bu durumda kentsel mekan, tam bir üslup kargaşası içinde bir arada bulunan ve iç mekan kullanımına dair hiçbir kaygı taşımayan, işlevsel sorunların çözümüne yönelik herhangi bir katkısı bulunmayan, sadece cephe elemanlarıyla geçmişe öykünen bir yapılar topluluğu, hatta yapılar yığını haline gelmiştir.

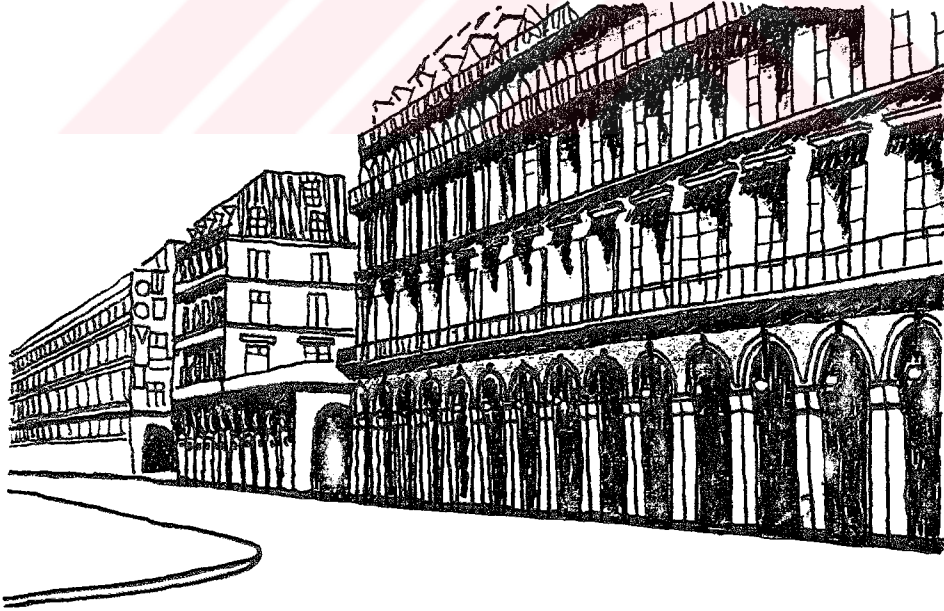
Görüldüğü gibi bu dönemde birçok mimarın ortak tavrı geçmişin güzel kabul edilen biçimlerinin alınıp farklı ihtiyaçlar sonucu ortaya çıkan ve buna göre biçimlenmesi gereken yapılarda aynen kullanılması şeklinde olmuştur. 19. yüzyıl, yukarıda adı geçen üslupların her birinin diğerinden ön plana geçme çabasının yaşandığı bir dönem olmuş, yüzyıl boyunca bütün üsluplar bir arada uygulanmış, bazen tek bir yapıda birkaç üslubun bir arada kullanıldığı görülmüştür. Bu dönemde Yunan mimarisinde görülmeyen kilise, banka müze, belediye, çok katlı konut gibi konular Yunan elemanları ile ancak dışarıdan örtülebilmiş, yapıların çoğu bir Antik

Yunan mabedine benzetilmeye çalışılmıştır [14]. Bu dönemde kiliseler için Gotik, banka binaları için Rönesans, mahkeme binaları için Klasik üslubun seçildiği belirtilmektedir [15].



Ekonomi tarihçilerine göre 1760-1830 yılları arasındaki dönem sanat tarihi kitaplarında Neo-Klasisizm çağı olarak nitelendirilmiştir [9, s:56]. Bu dönemde mimar ile toplum ihtiyaçları arasında bulunan derin uçurum 19. yüzyılın genel karakteristiği olarak dikkati çekmektedir. Neo-Klasisizm döneminde yapı üretim tekniği ile ilgili problemler mühendisler tarafından çözülmeye çalışılmıştır. Bilim ve teknik ile sanatlar, dolayısıyla da mimarlık ile mühendislik arasında belirgin bir kopukluk söz konusu olmuştur [9, s:56].

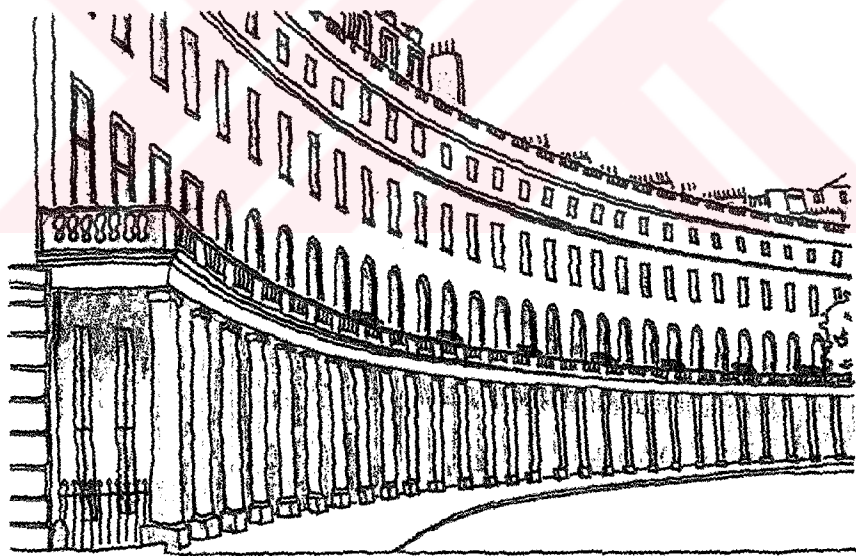
Neo-Klasisizm, Antik Çağ biçimlerinin (eski Yunan ve eski Roma tarihinin soylu örneklerinin) alınıp aynen uygulanmasıyla Neo-Klasisist yapılarda biçimsel problemlerin çözülmüş veya aşılmış olarak kabul edilmesini savunmuştur. [Resim 2.4-Resim 2.10]



Resim 2.4 Rivoli Caddesi, Paris [9, s:62]



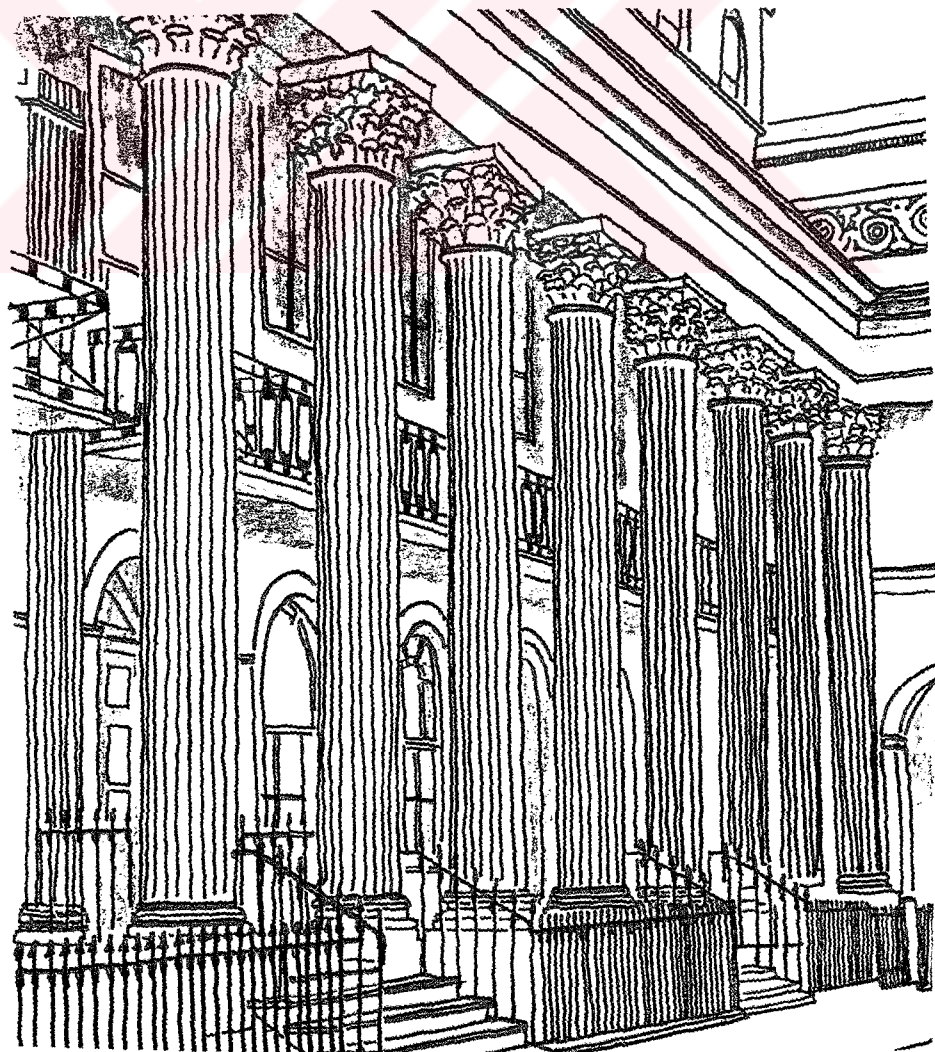
Resim 2.5 Park Square Evleri, Londra [9, s:63]



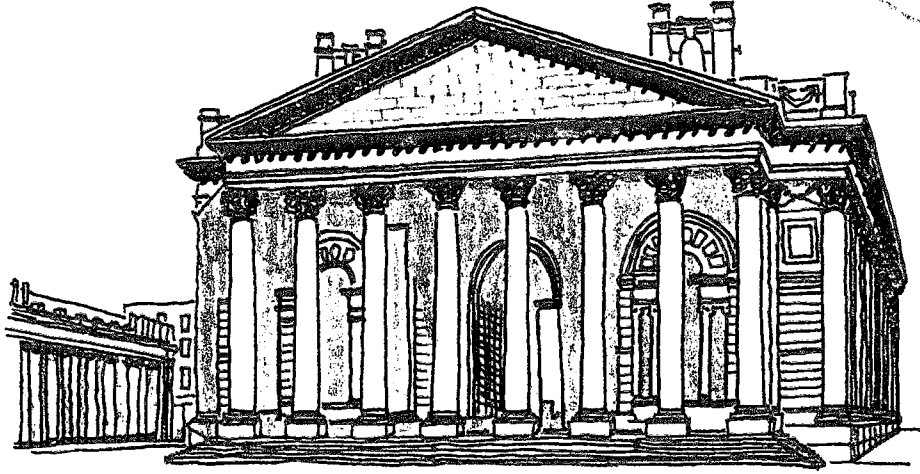
Resim 2.6 Crescent Park, Londra [9, s:64]



Resim 2.7 Chester Terrace, Londra [9, s:64]

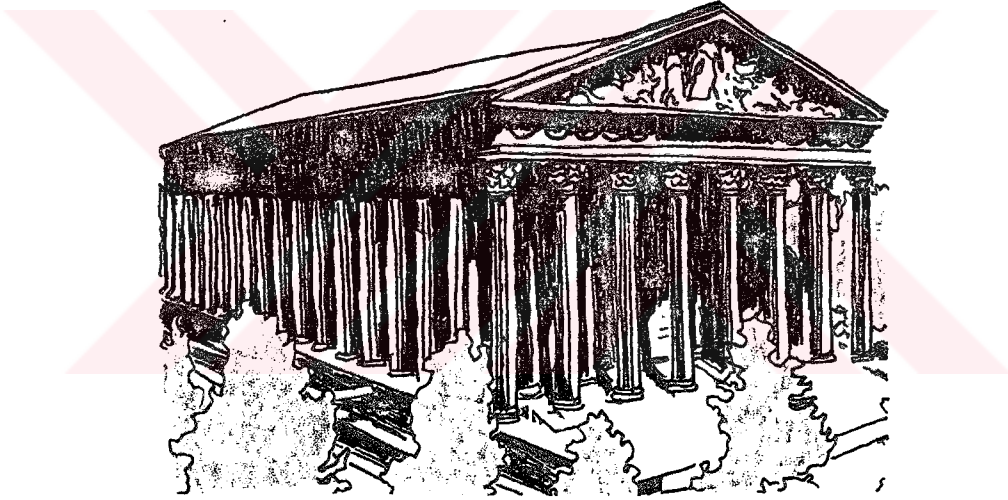


Resim 2.8 Chester Terrace, Londra [9, s:65]



Resim 2.9 The Royal Exchange, Londra, 1839, Mimar Sir William Tate

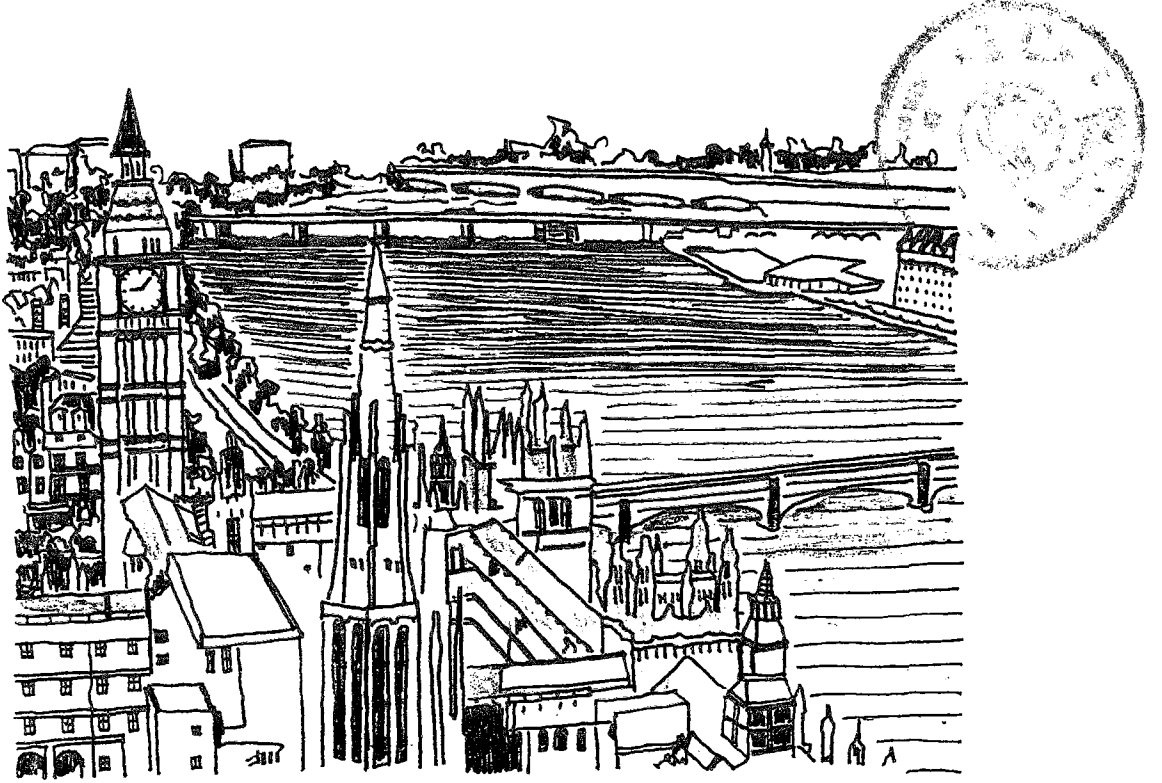
[14, s:93]



Resim 2.10 Madeleine Kilisesi, Paris, (1806-1842), Mimar P.A. Vignon

[14, s:94]

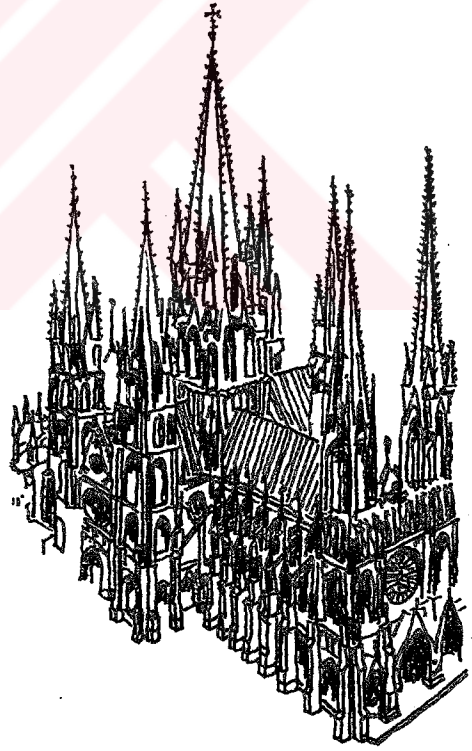
1830'lu yıllar ise Neo-Gotik yaklaşımın görüldüğü dönemdir. Bu tavır, yapı üretim eylemine uzak ve yapı alanlarındaki uygulamalara elverişsiz bir yaklaşımda bulunmuştur [9, s:87]. Neo-Gotik üslupta üretilmiş olan yapıların ortak özelliği Gotik mimariye ait örneklerin alınıp kopya edilmesi şeklinde olmuştur. Neo-Gotik yaklaşım, Ortaçağ'a yeniden saygınlık kazandırma çabası, bir çeşit Ortaçağ'a dönüş isteği olarak tanımlanabilir [9, s:88]. [Resim 2.11-Resim2.15]



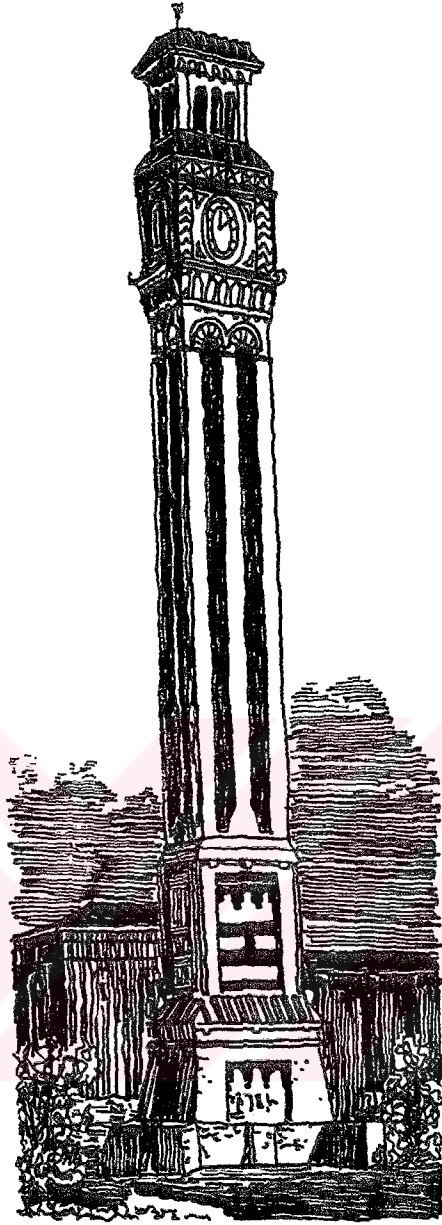
Resim 2.11 Parlamento Sarayı, Londra [9, s:84]



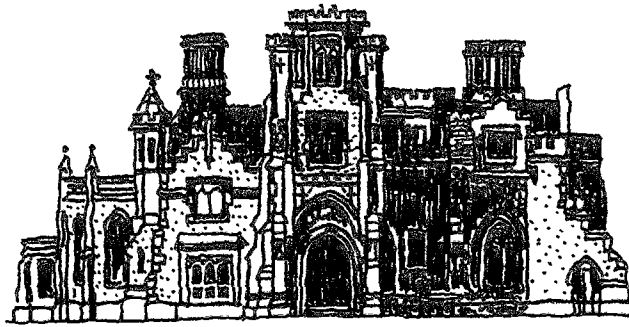
Resim 2.12 Gotik kilise için taslak
K.F. Schinkel, [9, s:84]



Resim 2.13 13. yüzyıl Fransız
Gotik Kilisesi Modeli, [9, s:90]



Resim 2.14 Ortaçağ kulesi şeklinde bir baca [9, s:90]



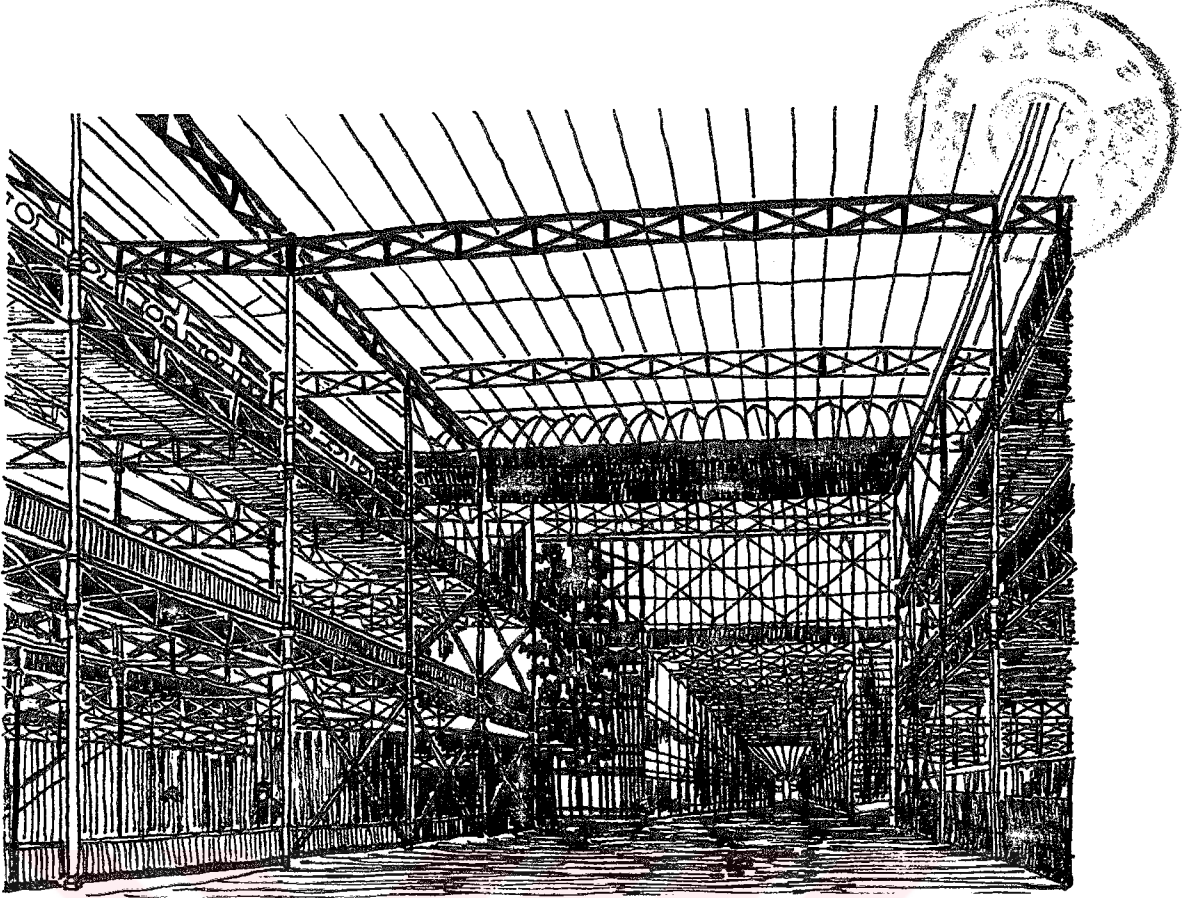
Resim 2.15 Gotik villa, 1833, Mimar E.B.Lamb [14,s:96]

19. yüzyılda bazı mimarlar Neo-Klasik yapılar ile geçmişi kopya ederken mühendisler yeni malzemeler ile çalışmışlar ve ortaya koydukları ürünler Neo-Klasik yapılara oranla oldukça farklı bir mimari nitelik taşımıştır. Bu farklılık genellikle fuar yapılarında gözlenebilmiştir.

Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında kendini gösteren teknoloji etkinliği bu dönemde ülkelerin bu alanda birbirlerine üstünlük sağlama çabalarına yol açmıştır. Bu dönemde görülen gelişmeler, 1850'li yıllardan itibaren uluslararası bir nitelik taşıyan dünya sergilerinin kurulması ve yukarıda sözü edilen fuar yapıları ile birlikte kendini yapı alanında hissettirmeye başlamıştır. 1851 yılında Londra'da açılan ilk dünya sergisinde İngiltere'yi Joseph Paxton Hyde Park'ta yapılan Chrystal Palace yapısı ile başarıyla temsil etmiştir [Resim 2.16-Resim 2.17]. Chrystal Palace, ilk kez dökme demir ve camın birlikte mimari eleman olarak kullanıldığı bir yapı olma özelliğinden dolayı önemlidir. Bu yapı ilk kez teknolojinin biçimlendirdiği, teknolojinin biçime yansıdığı bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. Bunun yanında yeni bir mekan anlayışının doğmasına yol açmış, iç ve dış mekan arasındaki ayırıcı ve kalın taş duvarları ortadan kaldırarak geniş cam yüzeyler sayesinde iç mekanın her türlü ağırlıktan kurtulmasını sağlamıştır [14, s:38]. İç ve dış mekan arasında bağ kurma isteği daha sonraları 20. yüzyıl mimarisinde yeni ufuklar açılmasını sağlamıştır.



Resim 2.16 Chrystal Palace, görünüş [9, s:135]

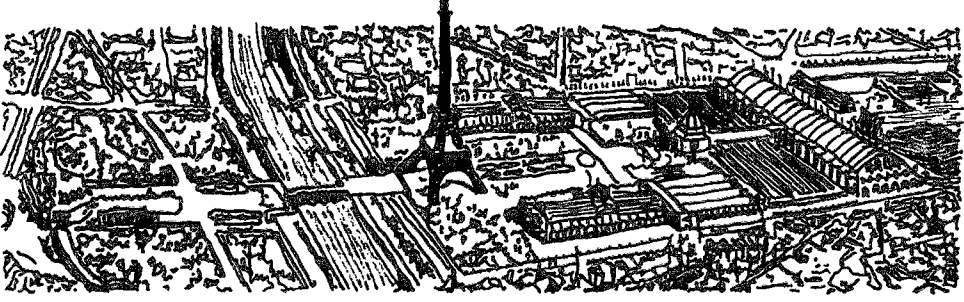


Resim 2.17 Chrystal Palace, Joseph Paxton, Londra 1851, [8, s:90]

İlkinden sonraki en önemli dünya sergisi, 1889 yılında Fransız devriminden 100 sene sonra Paris'te açılan 5. dünya sergisidir. Bu sergide mühendis Gustave Eiffel tarafından Fransa ve Paris için bir simge oluşturmak için yapılmış olan Eiffel Kulesi, sergide büyük ilgi çekmiştir [8] [Resim 2.18-Resim 2.20]. 300 metre yükseklikte olan ve ilk bakışta dev bir kuleyi andıran Eiffel Kulesi'ne önceleri Paris'liler karşı çıkmışlarsa da Eiffel zamanla Fransa'nın ve Paris'in simgesi olmuştur. Kulenin ayakları arasına işlevsel olmayan, görsel amaçlı bir kemer yerleştirilmiştir.

Aynı sergide Fransa'yı resmen temsil eden Galerie des Machines, teknolojinin biçimi yönlendirdiği bir başka yapı olduğu için önemlidir [Resim 2.21-Resim2.23]. Bu yapı aynı zamanda yapı biçimlenmesinin yapı içerisindeki eylemlerle ilişki kurduğu ilk yapılardandır ve bu özelliği ile mimarlığa yeni kavramlar getirmiştir. Yapının yüksekliği 45 metre olup, yapımında Ortaçağ'ın Gotik stürüktüründen etkilenilmiştir. Gotikteki kaburga sisteminin çelik malzemeye aktarılması ve kaburga aralarının cam ile örtülmüş olması yapının ana özelliklerindedir. Yapıda hem stürüktür rasyonalizmi (yapının stürüktür sonucu biçimlenmesi) hem de fonksiyon rasyonalizmi (yapının

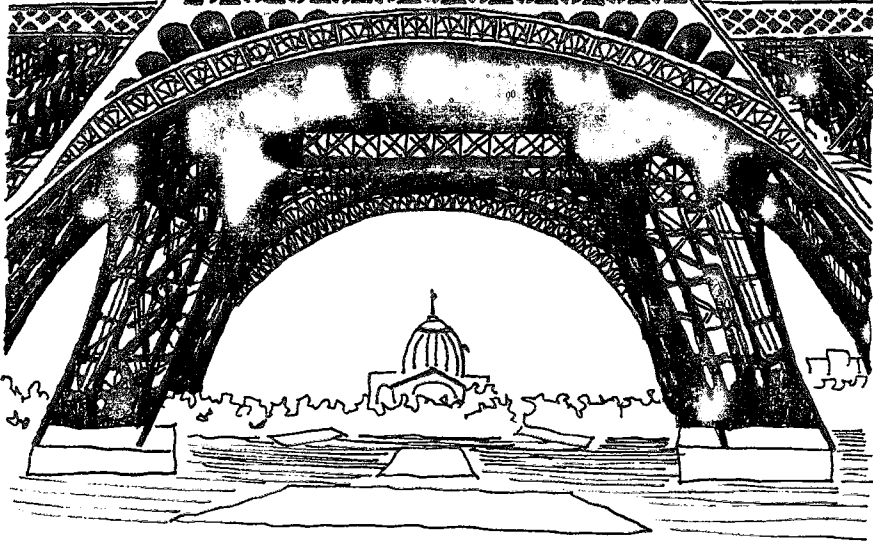
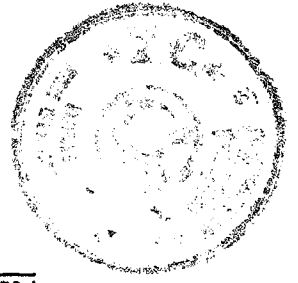
içinin dışarıdan okunabilmesi) sağlanmıştır. Galerie des Machines, 1889'a kadar yapılmış olan en büyük yapı olup fonksiyon ve stürüktür rasyonalizminin bir arada uygulanmasına en iyi örnek olarak kabul edilmektedir.



Resim 2.18 1889 Paris Sergisinden genel görünüş [9, s:152]



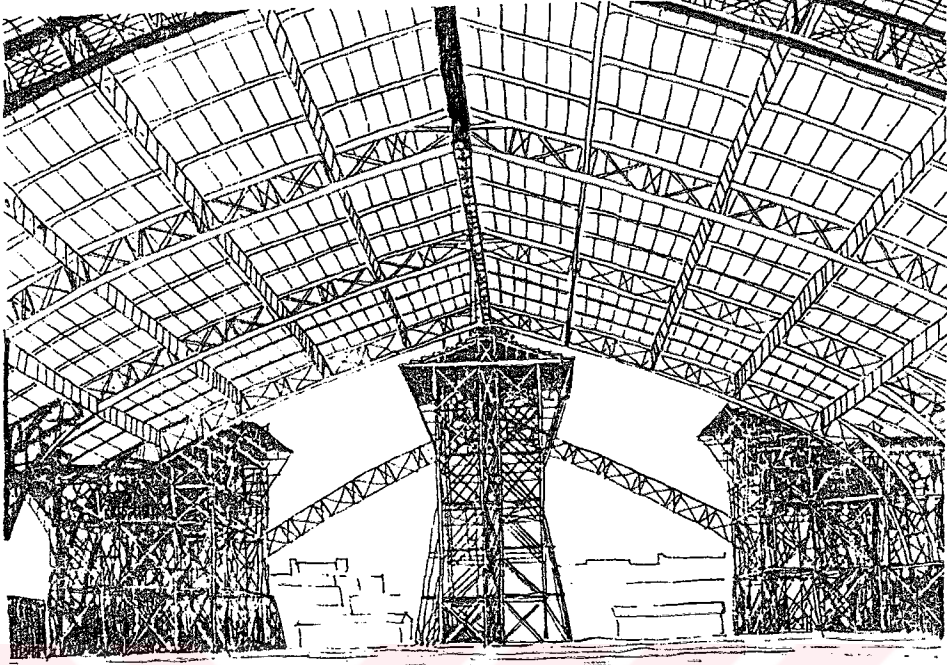
Resim 2.19 Eiffel Kulesi, Gustave Eiffel, 1889, Paris [9, s:152]



Resim 2.20 Eiffel Kulesi, 1889 Paris, [9, s:153]



Resim 2.21 Galerie Des Machines, [9, s:147]



Resim 2.22 Galerie Des Machines, Paris 1889, iç görünüş, [9, s:151]

Yukarıda örneklenmiş olan ve en önemlileri Chrystal Palace, Eiffel Tower ve Galerie des Machines olarak kabul edilen fuar yapıları, mimarlık alanına yeni bir yaklaşım getirmişler ve daha sonra her tür yapıda kullanılacak malzemeler olan dökme demir, cam ve çeliğin ilk kez bir arada kullanıldığı öncü yapılar niteliği taşımışlardır. Bu yapılar aynı zamanda iç mekana getirdikleri çözümleriyle işleve önem vererek bir anlamda mimarlıkta modernist hareketin de kapılarını açan çok önemli yapı örnekleri olarak kabul edilmişlerdir.

Chrystal Palace'ın getirdiği yapım anlayışı daha sonraki yıllarda Amerika'da kendini göstermiştir. Amerika'da 1850-1880 yılları arasındaki dönem "Cast Iron Age" (Dökme Demir Devri) olarak tanımlanmış [8, s:90], bu dönemde Amerika'da ve özellikle Chicago'da önce demir, sonra da çelik iskelet sistemin sağladığı olanaklarla çok katlı yapılar inşa edilebilmiştir.

1871 yılında 300 000 nüfuslu Chicago'da çıkan büyük yangından sonra ilk modern şehir Chicago'da kurulmuştur [16]. Önceleri yavaş gerçekleşen yapı üretimi

1880-1900 yılları arasında oldukça hızlanmıştır [9, s:254]. William Le Baron Jenney, William W. Boyington, J. M. Von Osdel, yangından sonra Chicago'nun yeniden yapılanmasını üstlenen mühendisler olmuşlardır. Chicago Okulu akımının kurucusu olan William Le Baron Jenney, bu mühendislerin en önemlilerinden sayılmaktadır. Çünkü daha sonraki dönemde Chicago Okulu akımını oluşturacak ve Chicago şehrinin gelişiminde önemli bir rol üstlenecek olan William Holabird, Daniel H. Burnham, Martin Roche, Louis Sullivan ve ortağı Dankmar Adler gibi yüksek bina yapımcıları Jenney'nin bürosunda yetişmişlerdir [17].

1880'li yıllarda Loop'ta (Chicago'nun iş merkezi) daha önce görülmemiş oranda bir gelişme yaşanmıştır. Bu büyük merkezin çok hızlı gelişmesi gereksinimlerinin de birden artmasına neden olmuş ve yapı üretiminde hız olgusu önem kazanmıştır [17, s:370]. Bu nedenlerden dolayı, bu dönemde yapı üretimi alanında yeni malzeme ve yapım yöntemlerinin kullanımı sağlanmıştır.

Chicago'da görülen hızlı ekonomik büyüme, Amerika'nın zorlayıcı bir mimari geleneğinin olmayışı ve 1871 yangınından sonra bölgede herhangi bir yapılaşmanın kalmayışı, "Chicago Okulu" olarak anılan ve yapı üretiminde yeni bir yaklaşım olan metal iskelet sistemi kullanarak saf biçimlere ulaşmayı hedefleyen akımın başlangıç noktası olmuştur.

Chicago Okulu kentin iş merkezinde bulunan ticari yapıların üretiminde etkili olmuştur. Geniş büro yapıları ilk olarak sigorta şirketleri için yapılmış, daha sonra otel yapıları, büyük mağazalar ve apartman yapılarının üretimi gündeme gelmiştir [17, s:370].

Chicago Okulu akımının öncüsü olan William Le Baron Jenney'nin 1883-1885 yılları arasında Home Insurance Company için Chicago'da yaptığı büro yapısı ilk gökdelen örneği olarak kabul edilmektedir [8, s:90]. Home Insurance Building'te dış duvarlar kısmen taşıyıcı özelliğe sahiptir. Buna karşın bu yapı, Chicago'nun ilk tam metal konstrüksiyona sahip yapısı olarak nitelendirilmiştir [9, s:259]. Bu yapıdan daha önce, 1879'da yine Jenney'nin yaptığı büyük mağaza yapısı olan Leiter Building

büyük bir önem taşımaktadır [Resim 2.23]. Bu yapıda dökme demir iskelet sisteminin sağladığı kolaylıklarla binanın yüksekliği artırılabilmiş ve yapıyı derinlemesine aydınlatabilecek, daha sonraki dönemde “Chicago penceresi” şeklinde adlandırılacak olan pencerelerin ilk örnekleri, yatay şerit pencereler kullanılmıştır [17, s:371].

1885 yılında Sullivan’ın yaptığı Guarantee Building, 1887’de Adler ve Sullivan’ın yaptığı Oditoryum, 1889’da William Holabird ve Martin Roche’un yaptığı 12 katlı Tacoma Building, 1891’de Jenney’nin yaptığı Fair Building, yine 1891’de Daniel H. Burnham ve John W. Root’un yaptığı 16 katlı Monadnock Building, 1892’de yine Burnham ve Root’un eseri olan 90 metre yükseklikteki 22 katlı Capitol (Masonic Temple), Chicago Okulu akımının en önemli binaları olarak ortaya çıkmışlardır [9, s:259] [Resim 2.24- Resim 2.28].

Chicago Okulunun mimarları, yapılarda çelik iskeleti kullanarak yapım alanına bir yenilik getirmişler, pencereleri yatayda büyütürken “Chicago Penceresi” olarak anılan şerit pencereleri mimarlık alanında bir yenilik olarak benimsemişlerdir. 1857’de buharlı asansörün, 1870’te hidrolik asansörün ve 1887’de elektrikli asansörün yapılarda kullanılmaya başlanması ile birlikte yüksek yapıların üretim süreci başlamıştır [9, s:256].

Chicago Okulu mimarlarının ürettikleri yapılar kent merkezinin bütün çehresini değiştirmiş, ticaret bölgeleri tamamen bu yeni yapılar ile kaplanmıştır [17, s:381]. Chicago’da endüstri toplumunun gereksinimleri yeni kentin yeni fonksiyonları ile karşılanmaya çalışılmıştır.

19. yüzyılın sonlarında Chicago, ortaya çıkan ilk “fonksiyonalist şehir” olarak nitelendirilmiştir. Chicago’nun yüksek yapıları daha sonraki yıllarda yeni ve modern bir bina tipi olarak 20. yüzyılın en önemli bina örneklerinden biri haline gelecektir [16, s:20].

Görüldüğü gibi Chicago Okulu akımı ile birlikte yeni malzemeler ve yapım yöntemleri mimarlık alanında tam anlamıyla kullanılmaya başlanmışlardır. Çelik

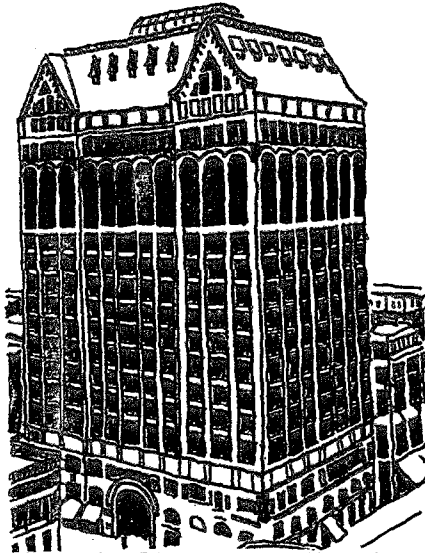
iskelet sistemin getirdiği avantajlarla birlikte minimum alandan maksimum fayda sağlayabilmek amacıyla yapıların kat sayılarında artışlar görölmüş, çok katlı yapılar üretilmiştir. Aynı zamanda yığma sistemin terk edilmesiyle duvarlar taşıyıcı olma niteliğinden sıyrılarak bölücü elemanlar haline gelmişlerdir. Bu sayede özellikle dış duvarlarda yer alan kapı ve pencere boşlukları daha büyük oranlarda tasarlanabilmişler ve Chicago Penceresi adı verilen yatay şerit pencerelerle iç mekanda gün ışığından daha fazla fayda sağlanabilmiştir.

Modernizmde görülecek olan yeni malzeme ve yapım yöntemlerini kullanarak çağın gereği olan hız faktörünü ön plana alan güncel koşullara uyum sağlayabilme isteği ilk kez Chicago'da ortaya çıkmış ve uygulanmıştır. Form-fonksiyon ilişkisi de bu yapılarda ağırlıklı olarak kurulmaya çalışılmıştır. Bu anlamda Chicago Okulu Akımı çok önemli yeni bir yaklaşım olmuş, mimarlık eyleminin tarihsel gelişim çizgisinde önemli bir nokta niteliği taşımıştır.

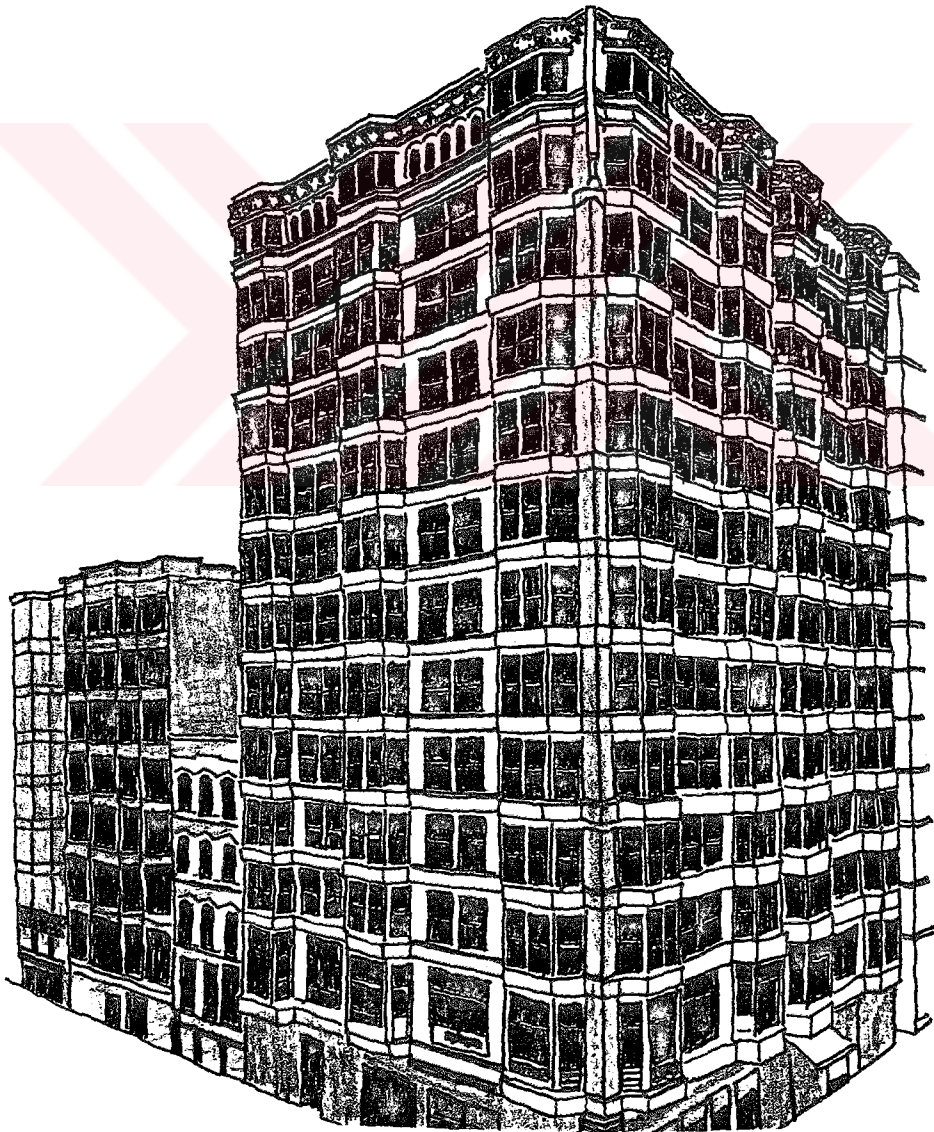


Resim 2.23 Leiter Building, Chicago, 1885 William Le Baron Jenney

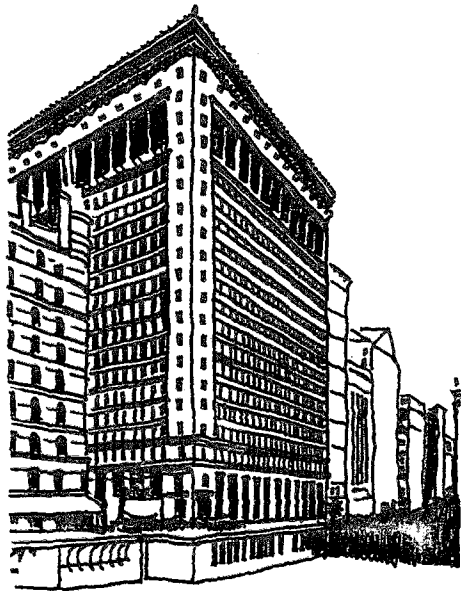
[9, s:260]



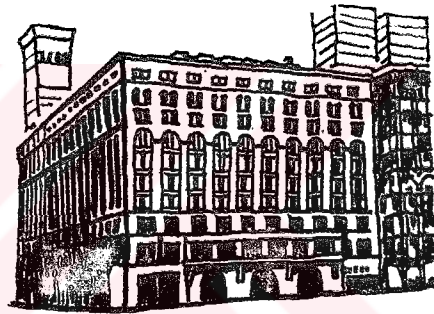
Resim 2.24 Masonic Temple, Chicago 1892 Burnham ve Root, [9, s:264]



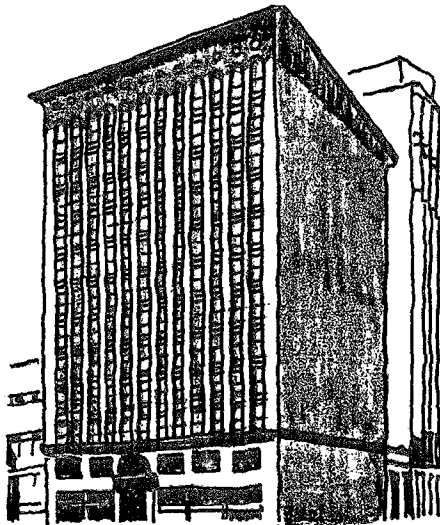
Resim 2.25 Tacoma Building, Chicago, 1889, Holabird ve Roche [9, s:261]



Resim 2.26 Peoples Gas Building,
Chicago, Burnham and Co. [9, s:264]

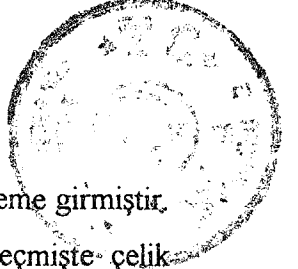


Resim2.27 Oditoryum, Chicago
1887, Adler ve Sullivan
[9, s:271]



Resim 2.28 Guarentee Building Buffalo, 1895
L. Sullivan, [9, s:271]

2.4 Yeni Malzemeler ve Yapım Yöntemleri



Endüstri Devrimi ile birlikte mimarlık dünyasına birçok yeni malzeme girmiştir. Bu yeni malzemelerin en önemlileri yapı çeliği ve betonarmedir. Geçmişte çelik yüzyıllardır bilinen, beton ise Romalılar tarafından kullanılmış olan malzemelerdir. Fakat çelik kolonlar modern endüstrinin bir ürünü olup 19. yüzyılın ortalarında dökme demirin geliştirilmesi ile birlikte ortaya çıkmıştır. Dökme demir, 19. yüzyılın başlarında demir dökümhanelerinin geliştirilmesi ile birlikte piyasaya sürülmüş, dönemin en başarılı kabul edilen mühendisleri tarafından kullanılan en önemli malzeme olmuştur. 1855 yılında ise çeliğin seri üretimini kolaylaştıran sistemlerin geliştirilmesi ile yapı çeliği yapılarda kullanılmaya başlanmış, çeliğin dökme demire olan üstünlüğü ortaya çıktıkça dökme demir önemini kaybetmiştir [18].

Betonarme, betonun basınç gücü ve istenildiği gibi dökülebileme özelliği ile çeliğin gerilme gücünü birleştiren yapı malzemesidir. Bu yeni malzeme 1892 yılında Hennélique ve Coignet tarafından bulunmuştur. Çeliğin ve betonarmenin sağladığı en önemli avantaj her ikisinin de geniş açıklıkları geçebilmesidir. Yapılarda çelik ve betonarmenin kullanılması geniş açıklıkların kolay ve ekonomik bir şekilde geçilebilmesine olanak tanımıştır [18].

Beton ve çelik, geniş açıklıklar dışında yapılarda istenilen büyüklükte boşlukların bırakılabilmesine olanak tanımıştır. Duvarlarda geniş açıklıklar sağlayabilmek, mimarlık uğraşısında büyük bir yeniliğin kapılarını açmıştır. Yeni malzemelerden bir diğeri olan cam yüzeylerin büyük boyutlarda kullanılması ile büro, mağaza, fabrika, okul ve hastane binalarında mekanların gerekli ışık ve hava gereksinimleri daha iyi sağlanmıştır [18, s:27, 28].

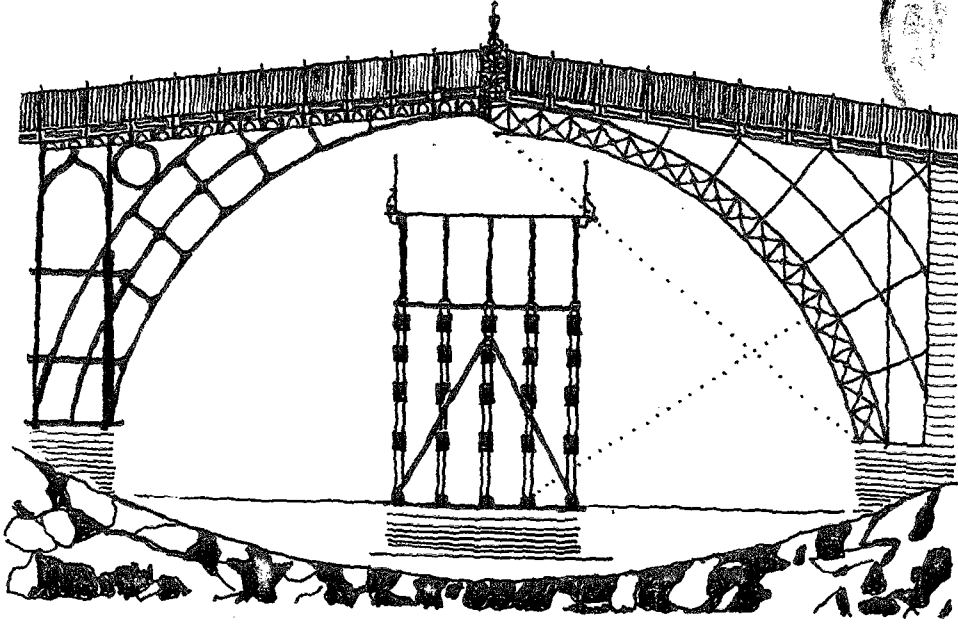
Çelik ve betonarme karkas olarak kullanıldıklarından dolayı taşıyıcı duvarın ortadan kalması söz konusu olmuştur. Döşeme ve çatı yükünü yapı iskeleti taşımış, duvarlar sadece iç mekanı sınırlandıran, dış etkenlerin içeriye girmesini engelleyen perdeler haline gelmişlerdir. Taşıyıcı masif duvarın ortadan kalkması planlama aşamasında tasarımcıya bir esneklik kazandırmış, karkas yapının hafifliği ön plana

çıkıştır. Planlamadaki bu esneklik aynı zamanda düz çatıların oluşumunu sağlamıştır. Düz çatıların kiremit kaplı eğimli çatılara göre daha fazla ısı yalıtımı gerektirmelerinden dolayı doğan problemler, yeni malzemeler sayesinde kolayca çözümlenebilmiştir [18, s:28].

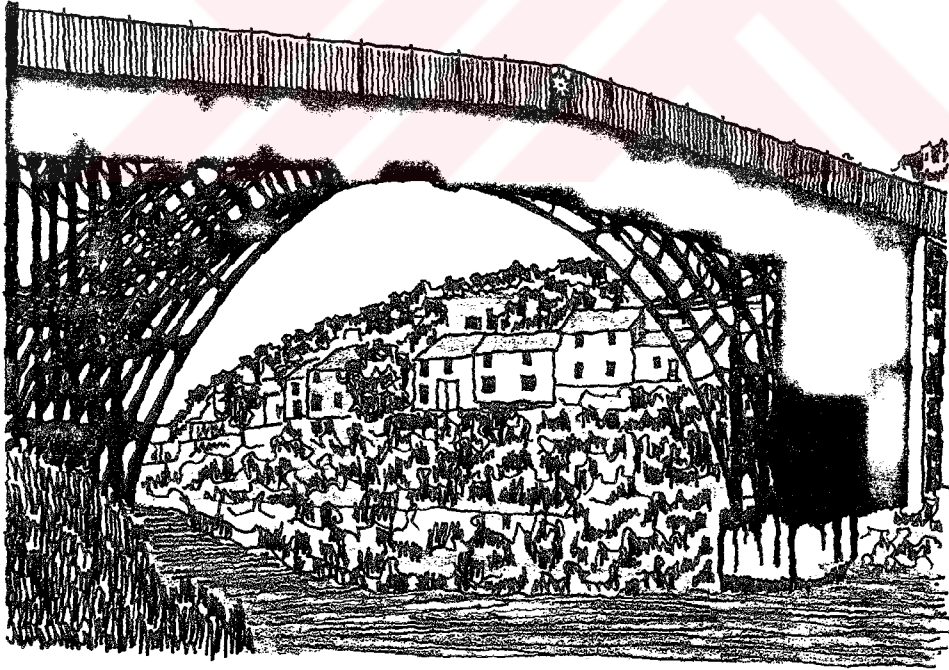
Çelik, beton ve cam dışında bu dönemde bulunan ve kullanılan yeni malzemeler de vardır. Eskiden beri yapılarda kullanımı önemli bir yer tutan asbestin ateşe dayanıklı olma özelliği 1877'de bulunmuştur. Alüminyum mimarlıkta 1890'dan beri kullanılmaktadır. Ahşap bilinen ve yüzyıllardır kullanılan bir malzeme olduğu halde onun bir türevi olan kontrplak o dönem için yeni bir malzeme olmuştur. Bundan başka kauçuk, sentetik duvar panoları ve birçok yeni malzeme piyasaya sürülmüştür [18, s:29].

Geleneksel malzemelerin yerini alan çelik ilk kez mühendisler tarafından köprülerde kullanılmıştır [Resim 2.29-Resim 2.34]. Bu anlamda 1779 yılında Coalbrookdale'de Severn nehri üzerinde yapılan 31 metre açıklıklı köprü, çeliğin ilk kez kullanıldığı modern köprülerin öncülerinden bir sayılmaktadır. Taş yapı kurallarına uyularak yapılan bu ilk köprüden sonra az malzeme kullanımı ile büyük açıklıkları güvenle geçebilme özelliğinden dolayı çelik, köprü yapımında tercih edilen bir malzeme olmuştur [8]. 1836 yılında İngiltere'de yapılan Bristol köprüsü de bu köprünün etkisi altında kalınarak yapılmıştır.

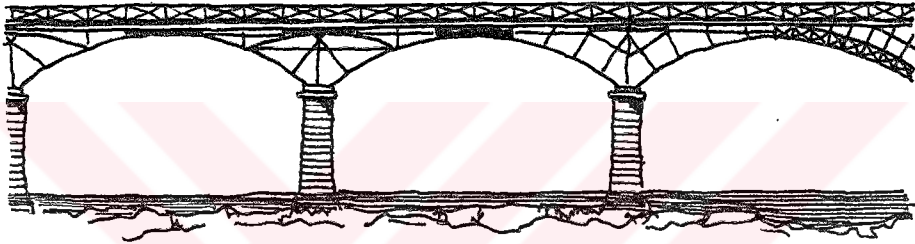
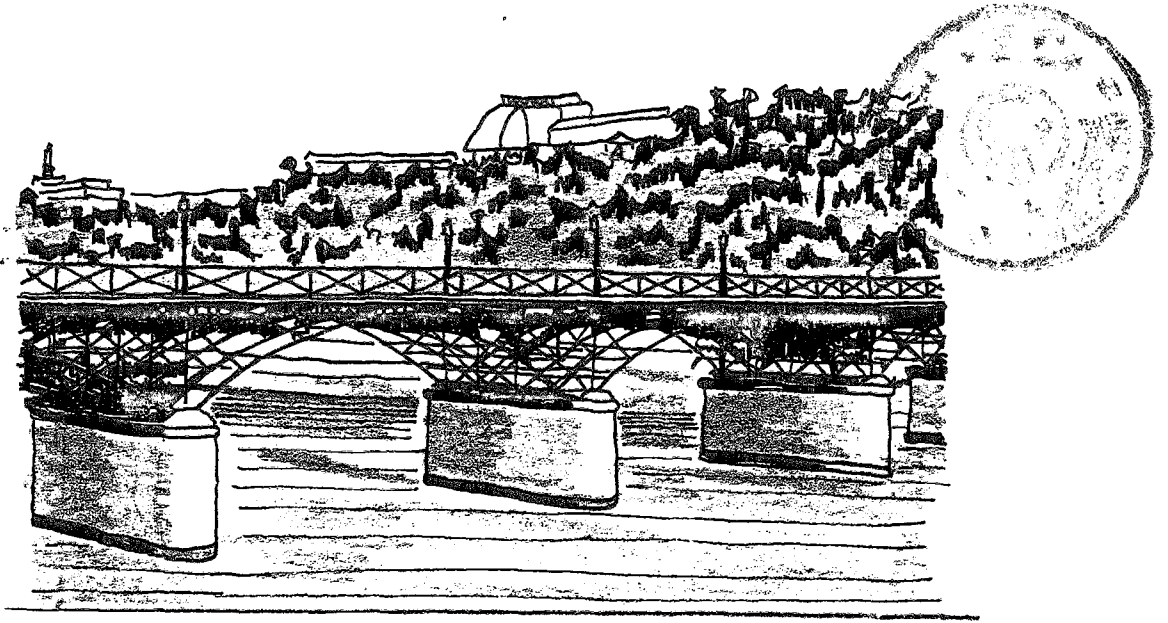
Çeliğin yapı malzemesi olarak geçirdiği gelişim, fabrika ve köprü yapılarından sonra 19. yüzyılın ortalarına doğru dönemin en önemli mimari uğraşlarından biri olan sera yapılarında görülebilir. Bu yapılarda çelik ve cam ilk kez bir arada kullanılmış, büyük boyutlardaki cam yüzeyler çelik ya da dökme demir çerçeveler içinde yer almıştır.



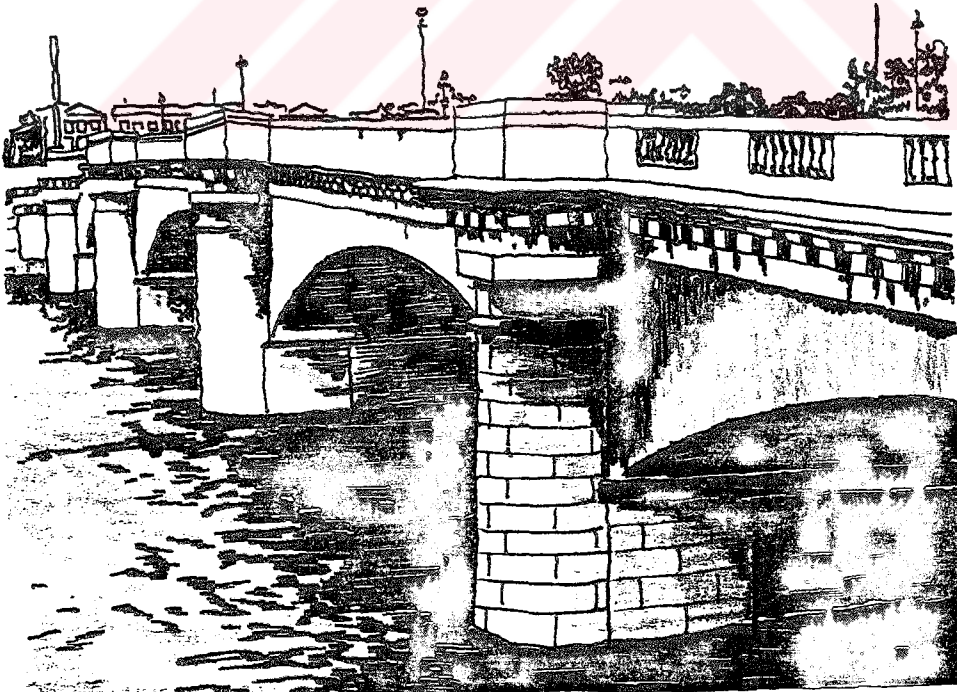
Resim 2.29 Coalbrookdale'de Severn Nehri üzerindeki köprü, [9, s:44]



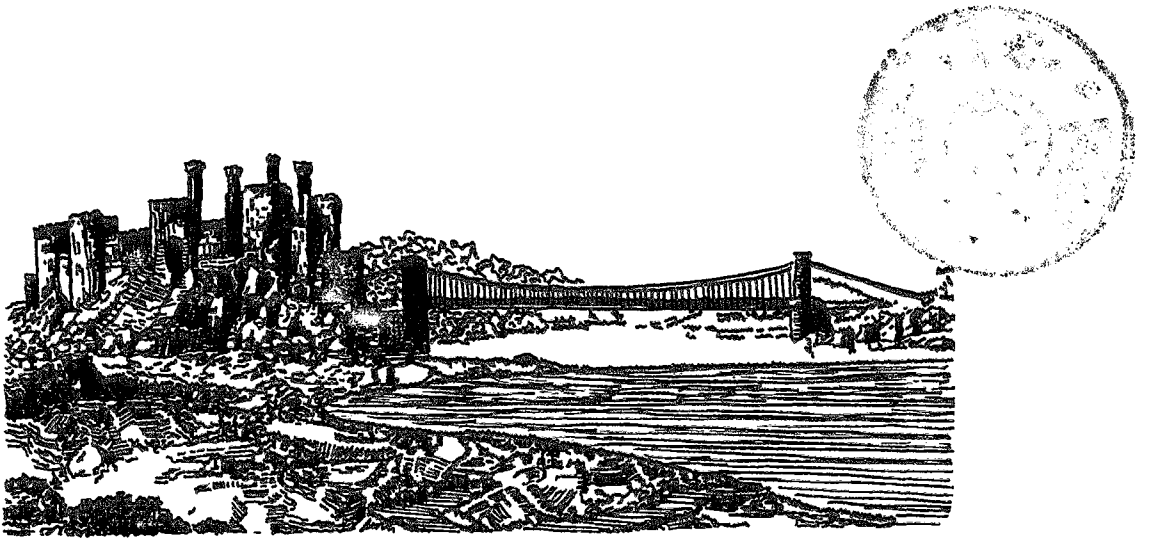
Resim 2.30 Coalbrookdale köprüsü, [9, s:45]



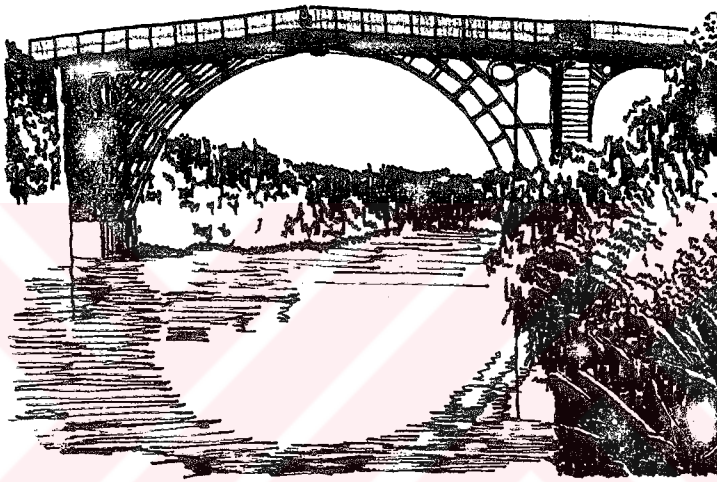
Resim 2.31 Le Pont Des Arts, Paris [9, s:48]



Resim 2.32 Concorde köprüsü, Paris [9, s:41]



Resim 2.33 Conway Boğazı üzerindeki köprü [9, s:50]



Resim 2.34 Severn köprüsü, İngiltere, 1777-1779 [8]

Geliştirilen yeni malzemelerin kullanıldığı bir başka yeni yapı türü de fuar yapılarıdır. Önceki satırlarda değinildiği gibi, 1851 Dünya Sergisi için Hyde Park'ta inşa edilen Chrystal Palace dökme demir çerçevelerin arasına cam malzemenin yerleştirilmesi ile oluşmuş ve 71824 m²'lik bir alanı kaplamıştır. Boyutları 420m*240m*25m olan yapı aynı zamanda prefabrike elemanlarla gerçekleştirildiğinden yapım işleri 16 hafta gibi çok kısa bir sürede tamamlanmıştır [8]. Yapıda dökme demir borular halindeki taşıyıcı payandalar aynı zamanda yağmur suları için çatı oluğu görevini yerine getirecek şekilde yapılmış olup toplanan yağmur suyunu temeldeki yatay borulara iletmişlerdir. Yapının tabanı toprağın 120 cm üzerinde olup, arada kalan bu boşluk hem havalandırmayı, hem de tozları toplamayı sağlayacak bir düzeneği barındırmıştır [9, s:134].

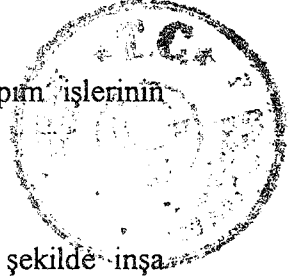
1889 yılında Paris'te açılan 5. Dünya Sergisi için mühendis Gustave Eiffel tarafından yapılan Eiffel Kulesi 7175 ton ağırlığındaki 300 metrelik demirden yapılmıştır [8]. 300 metre yükseklikteki bir yapıda rüzgar gücüne karşı koyabilme o dönem için büyük bir başarı olarak kabul edilmektedir. Bu sergide Fransa'yı temsil eden ve 420 metre uzunluğu, 115 metre genişliği (açıklığı) ile yankılar uyandıran Galerie des Machines, çelikten yapılmış, ara taşıyıcı gerektirmeyen parabolik stürüktürlü kemer açıklıkları ile tekniğin bir diğer harikası olarak gözler önüne serilmiştir [8]. Galeries des Machines'de Chrystal Palace'taki detayların gelişmiş hali kullanılmış, her iki yapı da hem yeni malzemenin getirdiği olanaklarla o dönem için çok büyük olan açıklıkları geçmeleri ve hem de yapım sistemlerindeki yenilikler (prefabrikasyon) ile çok büyük ilgi çekmişlerdir.

Amerika'da ise, prefabrike elemanların, demir kiriş ve kolonların kullanılmasından yola çıkılarak iskelet yapım sistemine ulaşılmıştır [4, s:11]. Böylece Amerika'da 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra metal iskeletli yapılar yapılmaya başlanmıştır. Mimari geleneği olmayan Amerika, demir, çelik cam gibi yeni malzemeleri ve yeni yapım yöntemi olan prefabrikasyonu kolayca benimsemiştir.

Çelik ve betonarme gibi yeni malzemelerin veya modern endüstrinin ürünü olan yardımcı makinaların ortaya çıkışı mimarlıkta kendiliğinden devrim yaratmamıştır. Bunlar sadece yeni malzeme ve teknolojinin diğer alanlarda olduğu gibi doğal olarak mimarlık alanında da yansımaları bulması şeklinde tanımlanabilir.

Yeni mimarlığın farklılığının nedeni onun fabrika sistemine olan bağlılığıdır. Artık yapı elemanlarının imalatı inşaat alanında işçiler tarafından değil, fabrikalarda gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Bugün yapı elemanlarının fabrikada üretilip yapım alanına getirilmesi ve orada bazı malzeme, araç-gereç ve yöntemlerle bir araya getirilmesi şeklinde tanımlanan prefabrikasyon olayının öncüsü tuğla üretimidir. Başlangıçta tuğla inşaat alanından temin edilen kilden üretilirken, tuğlanın çok kullanılmaya başlanması sonucu İngiltere'de 15. yüzyılın sonlarında tuğla ocakları açılmıştır. Bu ocaklar, yapı malzemesi üreten ilk fabrikacılar olarak kabul

edilmektedirler. Özellikle Endüstri Devriminden sonra, fabrikalar yapım işlerinin büyük bir bölümünü gerçekleştirmeye başlamışlardır [18, s:20].



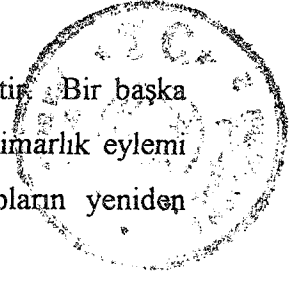
Prefabrikasyonun sağladığı avantajlardan biri yapının hızlı bir şekilde inşa edilmesine olanak tanınmasıdır. Teknoloji çağından iletişim çağına geçildiği günümüzde, tüm alanlarda olduğu gibi inşaat alanında da önem kazanan hız olgusu prefabrikasyonun bir getirisidir. Diğer yandan prefabrik yapılar daha önceden kullanılmış, güvenli olduğu kesinlik kazanmış standardize yapı elemanlarından oluşmuştur. Bunun sonucunda prefabrik yapının daha önceden denenmiş elemanların bir araya getirilmesi ile oluştuğu için güvenilir, standardize elemanlardan oluştuğu için de ekonomik olduğu kolayca söylenebilir.

19. yüzyılda bulunan yeni malzemelerin ve yapım yöntemlerinin beraberinde getirdiği yeni olanaklar dönemin mimarları tarafından gerektiği şekilde kullanılamamıştır. Mimarın bu malzemelerin kullanımını mühendislere kaptırması onu toplumdan uzaklaştırarak kendisi ile başbaşa bırakmıştır. Bu dönemde mimarlar yeni duruma ayak uyduramamışlar ve yoğun bir bocalama dönemi yaşamışlardır. Fakat bütün bunların ertesinde, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve mimarlık dünyasını halen etkisi altında bulandıran modern mimarlık, çağın güncel sorunlarına bilim ve teknolojinin getirdiği ürünleri olumlu yönde kullanarak yaklaşmak yoluna gitmiştir.

2.2.5 Endüstri Devrimi Döneminde Düşünce ve Sanat Ortamının Mimari Biçimlenme İle Etkileşimi

19. yüzyılda plastik sanatlar ve mimarlık alanında birbirinden farklı birçok kuram ortaya konmuştur. Bazı kişilere göre bir objenin sanat yapıtı olabilmesi için öngörülen koşul yapının estetik değeri iken, bazılarına göre de bir nesneye sanat yapıtı diyebilmek için o nesnenin bir mesajının olması gerektiği vurgulanmıştır. Bu kurama göre, sanatın sanat için yapıldığı bir dönem yoktur. Hellenistik dönemin de bir mesajı vardır: Gösteriş ve etki. Yani sanat yapıtında biçim ve içerik olmalıdır. 19. yüzyılda fuar yapıları ile beraber pek net olmamakla birlikte yeni bir düşüncenin belirdiği

söylenbilir: Fonksiyon ve stürüktürün ifade edilmesi yeterli bir içeriktir. Bir başka görüş ise yeni malzeme ile yapı yapılabileceği ancak bu eylemin bir mimarlık eylemi olmadığı doğrultusundadır. Buna göre mimarlık ancak eski üslupların yeniden canlandırılması ile yapılabilir ve öyle yapılmalıdır.



19. yüzyılda özellikle mimaride ve tüm plastik sanatlarda görülen taklitçi, tarihselci ve seçmeci tavır yüzyılın sonlarına kadar etkilerini sürdürmüştür. Bir yandan yeni malzemeler yapılarda bu biçimde kullanılmış, bir yandan da endüstrileşme ve fabrikalaşma ile gelişen standartlaşma ve uzmanlaşma yaklaşımları yaygınlaşmış ve bu ikisi bir süre birbiri ile yarış halinde olmuştur. Bu çekişmeler de yeni bazı oluşumları ve hatta akımları yaratmıştır. 20. yüzyıldaki yeni mimarlığa (modernizme) geçişi sağlayabilmek için bu oluşumların ve akımların da yaşanması gerekmiştir.

2.2.5.1 Arts and Crafts Akımı

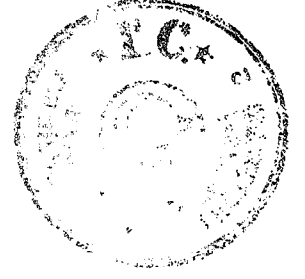
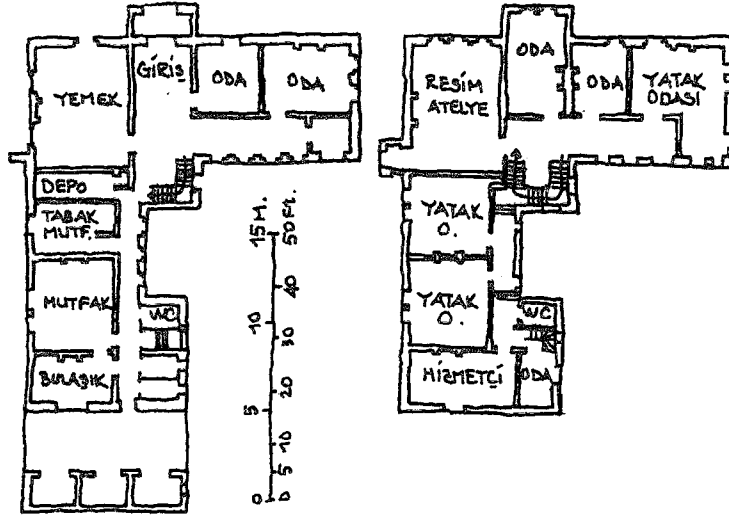
William Morris ve arkadaşlarının İngiltere’de başlattıkları Art and Crafts akımı bu oluşumlardan biridir. Bu yüzyılın ortalarında Avrupa’da özellikle İngiltere’de sanat ve mimarlık alanının Arts and Crafts hareketinin etkisi altında kaldığı görülmektedir. İngiltere’de J. Ruskin’in başlattığı endüstri ile sanatın bağdaşamayacağını ileri süren görüş, Arts and Crafts’in temelini oluşturmuştur. 1819-1900 yılları arasında yaşamış olan Ruskin endüstrinin topluma mutluluk getirmeyeceğini vurgularken, toplumun yeniden Ortaçağ’ın toplumsal ve ekonomik ilişkilerine dönmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ruskin’in yaşadığı dönemde İngiltere endüstriyel gelişimin öncüsüdür. Ruskin ise endüstri düşmanıdır. Bu dönemde el emeğine dayalı üretim gittikçe azalmakta, fabrikada gerçekleşen seri üretimin etkinliği her alanda olduğu gibi mimaride de kendini hissettirmektedir. Ruskin, endüstrinin insan ögesini ve onun duygularını yok ettiğini düşünerek endüstri ürünlerini tümüyle reddetmiştir. Daha sonraları Ruskin’in fikirlerinin savunucusu ve izleyicisi olan William Morris ve arkadaşlarının İngiltere’de başlattıkları Arts and Crafts akımı, endüstri ile yarışmayan ve ölüp giden el sanatlarını yeniden canlandırmayı amaç edinmiştir [8, s:91].

Arts and Crafts akımının kurucusu sayılan William Morris endüstrileşme ile birlikte gelişen makina üretimine ve fabrikasyona karşı yeniden el yapımı ve zanaati ön plana çıkartmak istemiştir. Ona göre: “Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır, sanatçılar günlük hayattan tümüyle uzaklaşarak kendilerini Eski Yunan ve Roma hayallerine kaptırmışlardır. Oysa sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi, yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır.” William Morris sanata günlük hayata getirmesi ve sanatı toplumun malı olarak nitelendirmesi bakımından 20. yüzyılın gerçek bir öncüsü olarak sayılabilir. Morris, bu fikirlerini gerçekleştiren bir düzen olan Ortaçağa sempati ile bakmıştır. O, sanat ve zanaatın ancak Ortaçağdaki yaklaşım ile içine düştüğü bu kötü durumdan kurtulabileceğine inanmış, söz konusu sistemin karakteristiği olarak el işçiliğine dönülmesi gerektiğini savunmuş, makinayı reddetmiştir [19].

William Morris’in 1859 yılında Mimar Philip Webb’e inşa ettirdiği ev, daha sonraları Redhouse adı altında tanınmıştır [Resim 2.35]. Bu yapıda görülen ve aslında Gotik üslubu hatırlatan figürler hem Morris ve arkadaşlarının anlayışlarına ve hem de devrin geçerli yaklaşımı olan gotiği canlandırma eğilimine uyum sağlamaktadır [19, s:7]. Redhouse Philip Webb’in inşa ettiği evlerden ilkidir. Redhouse’un amacına uygun, çağdaş yaşamı yansıtan bir mimariye doğru atılan en kararlı adım olduğu söylenmiş ve bu adımın eserin kendi değerinden çok yaptığı etki yönünden önemli olduğu vurgulanmıştır. [14, s:40].

Morris, çeşitli tasarım alanlarında ulaşılan çağdaş çözümleri yetersiz bulmuştur. Sanat ve zanaatte taklitten uzak durmuş, eserlerde daima gerçeğe ve aslına uygunluk bulunması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle Morris zanaat ve mimaride fonksiyon kavramının öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir [14, s:40].

Morris ve arkadaşları öne sürdükleri fikirler doğrultusunda birçok alanda çok çeşitli ve güzel ürünler vermişler, fakat onların gelişen teknik ve yöntemlere karşı çıkmaları önemli tartışmalara yol açmıştır. Çünkü aynı yıllarda İngiltere ve Amerika’da bazı mühendisler yine çok güzel ürünleri makinaları kullanarak fabrikalarda üretmişlerdir.



Resim 2.35 Redhouse'un planı, 1859, Mimar Philip Webb [19]

Morris'in ölümünden sonra modern mimariyi hazırlayan çabalar İngiltere'de oldukça zayıflamış, esas ağırlık merkezleri Avrupa ile Amerika'ya geçmiş; kısa bir süre sonra ise Werkbund'la birlikte ilerlemenin merkezi Almanya olmuştur [19, s:30].

2.2.5.2 Art Nouveau Akımı

1890-1910 yılları arasında Avrupa'da Ruskin ve Morris'in düşüncelerinden esinlenen Art Nouveau akımının etkileri görülmüştür. Bu akım ilk kez Belçika'da ortaya çıkmış ve Fransa'da "Style Nouille" veya "Style Guimard", İspanya'da "Modernismo", Almanya'da "Jugendstil", Avusturya'da "Sezession", İtalya'da "Stile Liberty" isimleriyle tanınmıştır [20]. İskoçya'da ise sadece geometrik biçimlerin kullanıldığı bir Art Nouveau yaratılmış ve bu üslup "Mackintosh Üslubu" adını almıştır [20].

Art Nouveau, revivalist ve eklektik tavrılara karşı yalınlaşmayı ve bunu da doğadaki biçimlerden elde etmeyi gerekli görmüştür.

Art Nouveau'nun kuramcısı kabul edilen Henry Van De Velde Arts and Crafts akımından etkilenmesine karşın William Morris ve arkadaşlarının hiçbir zaman

Ortaçağ etkisinden kurtulamadıklarının belirtmiş ve makinalarda gördüğü güzelliği dile getirmiştir. Art Nouveau, Arts and Crafts'ta olduğu gibi üretimde makinalaşmayı reddetmemiş, aksine makinayı kullanmak yoluna gitmiştir.



Art Nouveau Uzakdoğu sanatından etkilenmiş, bitkileri hatırlatan çizgiler akımının en belirgin özelliği olarak diğer alanlarda olduğu gibi mimaride de egemen olmuştur [Resim 2.36]. Bu akımın formları stürüktürel gereklilikten değil, estetik isteklerden dolayı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle Art Nouveau'nun değeri sanatı yalınlaştırmak kadar onu geleneksel formlardan kurtararak tasarımcıya özgürlük kazandırmasında olmuştur [19, s:31].



Resim 2.36 Art Nouveau'nun bitkisel düzen anlayışı [19]

Art Nouveau ilk kez Belçika'da ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni Belçika'nın Avrupa'da en hızlı şekilde endüstrileşen bir ülke olması ve endüstrileşmeden doğan sorunların ilk kez yoğun olarak Belçika'da kendini göstermesi olarak kabul edilmektedir [17, s:295].

Art Nouveau mimarlık alanında Victor Horta'nın 1893 yılında Brüksel yakınlarında yaptığı ev ile ortaya çıkmış ve Henry Van De Velde tarafından yaygınlaştırılmıştır [20, s:45]. Horta'nın Rue de Turin'deki evinde Art Nouveau'nun bütün amaçları ortaya konmuştur [17, s:302]. Bu yapıda demir konstrüksiyona verilen önem Art Nouveau'nun önemli bir özelliğidir [Resim 2.37].

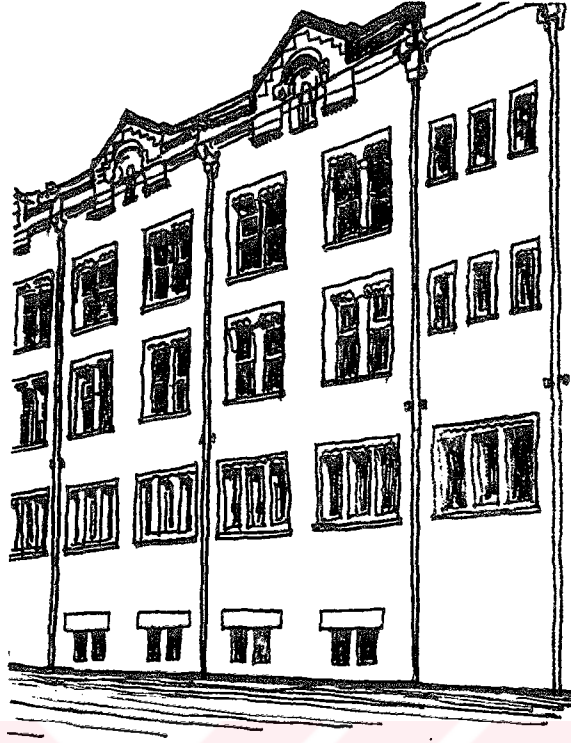
Hollanda'da Hendrik Petrus Berlage'nin 1898 yılında yaptığı Amsterdam Stock Exchange yapısı Art Nouveau'da atılan yeni bir adım olmuştur. Bu yapısı ile Berlage, süslerden arındırılmış yalın bir mimari yaratma isteğinin gerçek bir yapıda canlandırılmasını başaran ilk mimar olarak kabul edilmektedir [17, s:309] [Resim 2.38].



Resim 2.37 Rue de Turin'deki ev, Brüksel 1893, Victor Horta [17, s:300]

Art Nouveau'nun bir başka üyesi olan Otto Wagner ise 1894 yılında Academy of Vienna'da mimarlık profesörlüğü yapmış ve bu yıllarda öğrencileri için "Modern Mimarlık" isimdeki kitabını yazmaya başlamıştır. Wagner bu kitapta şöyle demektedir: "Sanatsal yaratıcılık için başlangıç noktamızı sadece modern hayatta bulabiliriz." [17, s:316-317]

Art Nouveau grafik, resim, halıcılık, heykel ve mobilya alanlarından mimarlığa kadar birçok konuda etkili olmuş [19, s:46], zamanla dönemin etkin yaklaşımı olan



Resim 2.38 Amsterdam Stock Exchange binası, Amsterdam 1898-1903,H.P.Berlage,
[17, s:308]

eklektisizmi yok edip yerine yeni bir üslup getirmeyi başarmıştır. Bu yaklaşım Brüksel’de ortaya çıkıp yayılmaya başladığında, yeni bir yapı malzemesi olan betonarmenin kullanımı ve metal (demir) konstrüksiyon geleneği de Avrupa’da ilk kez bu dönemde görülmeye başlanmıştır [17, s:322]. Buna rağmen Art Nouveau süsleme ölçeğinde kalmış, gerekçesini toplumsal ve ekonomik koşullarda bulamayarak sınırlı bir kitle üzerinde çok kısa bir süre etkili olmuştur. Giedion tarafından “19. ve 20. yüzyıllar arasında ilginç bir geçiş dönemi” olarak kabul edilen Art Nouveau [17, s:304] mimarlık alanında önemli bir gelişmeye yol açmış ve mimarlıkta modernizmi oluşturan, gelecek için atılan en önemli adımlardan biri olarak tarihe geçmiştir.

Bu dönemin ünlü tasarımcıları arasında Belçika’da Victor Horta, Hollanda Hendrik Petrus Berlage, İspanya’da Antonio Gaudi, Avusturya’da Otto Wagner, Fransa’da Henri Guimard, İskoçya’da Charles Renee Mackintosh, Almanya’da Henry Van De Velde sayılabilir.

2.3 Mimaride Görülen Yeni Değişimler : Modernizm



20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, Endüstri Devriminin 19. yüzyılda tüm diğer alanlarda olduğu gibi mimariye getirdiği büyük değişimler bu yüzyıla devretmiştir. Endüstri Devrimi ile birlikte mimaride görülen değişimler aşağıdaki gibi özetlenebilir.

Endüstri Devrimi, beraberinde büyük bir sosyal değişimi getirmiştir. Açılan yeni fabrikalarda doğan iş olanakları kırsal alandan kentsel alana yoğun bir göçü başlatmış, bu göç ise nüfus artışına ve hızlı ve çarpık bir kentleşmeye yol açmıştır. Kente gelen yeni nüfusa aldıkları sınırlı ücret ile kiralarını ödeyebilecekleri ilk sosyal-toplu konutlar yapılmış, böylece mimariye yepyeni bir konut sektörü girmiştir. İlk kez İngiltere’de kömür madenlerinde çalışan işçiler için sosyal konutlar yapılmış, daha sonra bunu diğerleri izlemiştir.

Endüstri Devrimi, mimariye fabrika, değirmen, köprü, maden, vb. “Endüstriyel Yapılar” kavramını ve sektörünü getirmiştir. Özellikle bu yapılarda kullanılan yeni malzemeler (özellikle metal malzemeler: demir ve çelik) mimarlık alanına girmiştir. Hem çekmeye hem de eğilmeye çalışabilen çelik, yeni endüstriyel yapılarda gözlenen büyük açıklıkların geçilebilmesi sorununun da çözümü olmuştur.

Endüstri Devrimi yalnız fabrikalarda değil, özellikle yol ve köprülerde de büyük gelişimler sağlamıştır. Hızla kurulan demiryolları ve büyük çelik köprüler ile ulaşım ve iletişim de kolaylaşmıştır. Büyük gar yapıları bu dönemde yapılmışlardır.

İletişimdeki bu gelişmeler sınırları ortadan kaldırırsa bile yakınlaştırmış, evrensel değerlerin artmasını sağlamıştır. Yapı malzemesi üretimindeki gelişmeler ülkeler arasında rekabetin doğmasına yol açmış, dünya sergileri kurulmaya başlanmıştır. Daha önceki satırlarda adı geçen Chrystal Palace, Galerie Des Machines, Eiffel Kulesi gibi dünya sergileri için hazırlanan yapılar, mimarlık alanında ileriye dönük çok büyük gelişmelere yol açmışlardır.

Endüstri Devrimi ile gelen çelik üretimi yine endüstriye, fabrikalara ve bu arada bundan yararlanması kaçınılmaz olan yapım teknolojisine yansımıştır.

Malzemenin verdiği önemli olanaklar yapım teknolojisinin sınırlarını büyük oranda genişletmiştir.

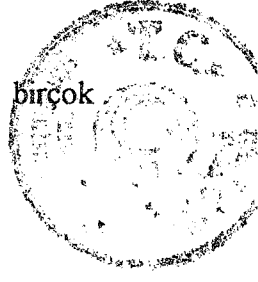


Yapı ve yapım teknolojisi gelişirken, aynı zamanda kentlerin göçe maruz kalmasına koşut olarak kentler de gelişmiş, hızlı kentleşme bu alanda ayrı bir çalışma disiplini gerektirmiştir. Çok eski çağlardan beri var olmasına karşın ütopya çalışmalarından öteye geçemeyen somut kent planlama çabaları ağırlık kazanmıştır. Kent planlaması kapsamında kentte farklı işlevleri üstlenen alanların planlanması (kentlin zonlara ayrılması), meydan ve yeşil alanlar gibi sorunlar mimarlık gündemine girmeye başlamıştır.

Endüstri Devrimi ile birlikte ekonomik güç dengeleri de değişime uğramıştır. Önceleri ordu, kilise ve aristokrat sınıfının elinde bulunan erk, Endüstri Devriminden sonra üretici ve işveren konumundaki burjuva sınıfının eline geçmiştir. Sanayici kesimin ön plana geçmesi aynı zamanda dünya tarihinde feodalite ve aristokrasi devrinin kapanıp, sermayecilik ve kapitalizm döneminin başlamasıdır. Toplumsal sınıflarda ve ekonomik güçlerde yaşanan bu değişim ortaya çıkan yeni sınıfla besleyecek bir mimariyi, yani üreten, işveren ve onların gereksinimleri için yapılan bir mimariyi de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan fabrika, ticaret ve alışveriş merkezi, sosyal konutlar gibi yapılar bu gerçeğin bir sonucu olmuşlardır.

Endüstri Devrimi ile birlikte mimarlık alanında yaşanan yukarıdaki değişimler, asıl şeklini 20. yüzyılın özellikle ilk çeyreğinde alacak olan modern mimarlığın temellerini atmıştır. 20. yüzyıla doğru yaklaşıldığında Arts and Crafts ve Art Nouveau akımları ile birlikte artık netleşmeye başlayan, seçmecilikten uzaklaşan, yeni malzemeleri ve teknolojik gelişmeleri kabul ederek daha fazla kullanan ve akılcılığı ön plana almaya başlayan genel mimari yaklaşım kendi içinde tepki ve karşı tepkileri içerse bile yine de ağırlık kazanmaya başlamıştır. Temelleri 18. yüzyıla dayanan, her alanda olduğu gibi mimaride de çok büyük değişimlere yol açan Endüstri Devrimi, mimarlık dünyasının 19. yüzyıldan 20. yüzyıla yalın, süslerden ve seçmecilikten arınmış, kaynağını geçmişten değil gelecekte alan, yüzünü geleceğe dönmüş bir yaklaşım devretmesine yol açmıştır. 19. yüzyıl gerçeği ile birlikte mimarlık dünyasında

filizlenmeye başlayan modernizm, 20. yüzyıla gelindiğinde birbirinden farklı birçok söyleme sahne olacaktır.





3. MODERNİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

3.1 Mimaride Modernizmin Doğuşu

Mimarlık olgusu tarihin her döneminde toplumsal, kültürel ve sosyo-ekonomik faktörler doğrultusunda gelişmiştir. Bu nedenle tarihin herhangi bir kesitinde yer alan mimari süreç, bu faktörler göz önünde bulundurulmadan incelenemez. Bu bağlamda mimarinin tarihsel, toplumsal ve kültürel kapsamdan ayrı olarak ele alınamayışı düşüncesine koşut olarak, mimarlıkta modernizmi incelerken öncelikle modernizmin ortaya çıktığı dönemin gündeminde ilk sırayı oluşturan Endüstri Devrimi ve beraberinde her alanda getirdiği köklü değişiklikler tanımlanmak zorundadır. Bu nedenle çalışmamızın 2. Bölümünde Endüstri Devriminin önce toplumsal alanda, daha sonra da yeni malzeme ve teknikler ile birlikte mimarlık dünyasında yaptığı köklü değişiklikler özetlenmeye çalışılmıştır. Bütün bu değişikliklerin modern hareketin temellerini attıkları söylenebilir. Bir başka deyişle Modern Mimarlık 19. yüzyılın Endüstri Devrimi sonucunda ortaya çıkan gelişmelere dayanan, 20. yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşan ve dönemin güncel ihtiyaçlarına, sanata yaklaşımına ve teknolojiye uygun yalın ve işlevsel çözümler getirmeye çalışan bir akımlar topluluğu olarak özetlenebilir.

“Modern” kelimesinin ilk kez 5. yüzyılda Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği o dönemin Romalı ve Pagan geçmişten farklı olduğunu belirtmek için kullanıldığı görülmektedir [21]. Fransız Aydınlanmasıyla birlikte 18. yüzyılda modernlik anlayışı da farklılaşmış, 19. yüzyılda Antik Çağ ile kendisi arasında ilişki kurmak anlamında kullanılmış ve mevcut çağ ile arasında soyut bir karşıtlık kurulmak suretiyle “modern” kavramı yenilik olarak benimsenmiştir [21].

“Modern” kelimesi Latince “modus” tan (ölçü) ve “modo” dan (hemen, şimdi) gelmektedir. Modernizm ise modern düşünüş ve davranış biçimi olarak tanımlanmış,

modernizmin başlangıcı ise her kuramcı için farklı farklı olmuştur. Bazı tarihçiler modern zamanların 15. yüzyıldaki Hümanizma ile [22], bazıları Rönesans ile, bazıları da 18. yüzyıldaki Endüstri Devrimini izleyen yıllarda başladığını kabul etmektedirler.



Joedicke'e göre ise, gerçek anlamdaki modern mimarlığın başlangıç tarihi olarak 1917 yılını, yani Hollanda'daki De Stijl (Neo-Plastisizm) akımının ortaya çıkışını beklemek gerekecektir. Bundan önceki gelişmeler ise hazırlayıcı nitelikteki bir takım deney ve olaylardan ibarettir [4, s:6].

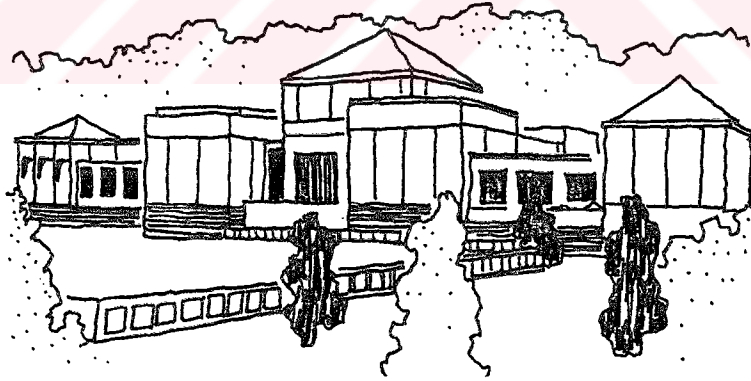
Modernizmin “çağa ayak uydurma, çağa uygunluk” şeklinde algılanması durumunda, tüm mimarlık tarihi boyunca modernizmin var olduğu belirtilmektedir. Modernizm köklerindeki “modus” tan gelen bir rasyonel, bütüncül, bilimsel ve düşünsel yaklaşım olarak algılandığı takdirde, Modern Mimarlığın Aydınlanma Çağı ile ortaya çıkan pozitif düşüncenin ve teknik gelişmelerin başlangıcı olan 18. yüzyıl ortalarında gündeme geldiği kabul edilmektedir [21]. Yani mimarlıkta modernizm, 18. yüzyıl ortalarında başlayan Endüstri Devriminin içerdiği teknik, sosyal ve kültürel değişimlerle birlikte ortaya çıkmıştır [21]. Böylece çalışmamızın 2. Bölümünde incelenmiş olan Fuar Yapıları, Chicago Okulu, Arts and Crafts ve Art Nouveau kavramlarının modern mimarinin doğuşunu hazırlayan hareketler olduğu kabul edilebilir.

Başlangıcını 18. yüzyıl ortaları olarak kabul ettiğimiz Modern Mimarlık olgusu, tek bir akım olmayıp çok sayıda ve birbirine karşıt ya da birbirinden farklı birçok akımın oluşturduğu bir bütün olarak ele alınmaktadır. Modern Mimarinin ana ilkesi olan fonksiyonun (yani işlevin) mimaride ön planda olması gerekliliği ise, Modern Mimarlık kapsamında sözü edilen birbirinden farklı birçok akımın bütünlüğünü sağlayan olumlu bir nokta olarak kabul edilmektedir [23].

3.2 Erken Modernizm

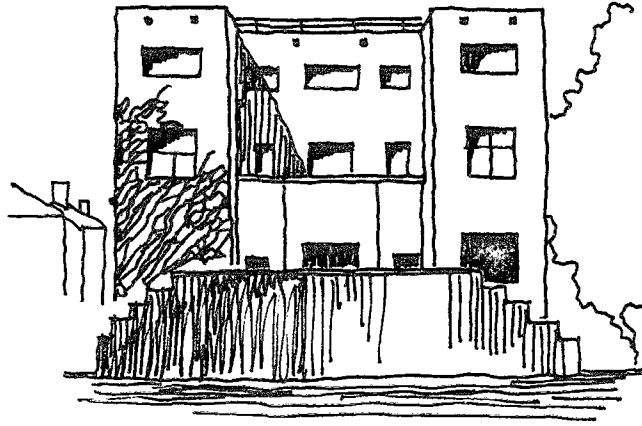
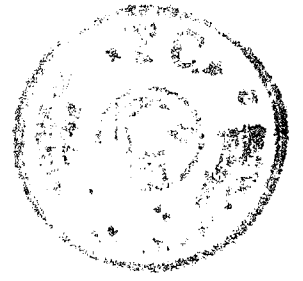


1.Bölümde anlatıldığı şekilde gelişen Endüstri Devrimi sonrasında gelen 19. yüzyıl, 20. yüzyıla sanatta gerçekten giderek daha yalın, süslemeden ve eklektisizmden arınmış, teknolojiye inanan ve güvenen, yüzünü geleceğe dönmüş bir yaklaşım devretmiştir. 20. yüzyılda ise bu oluşumlar hızla mimaride ve tüm plastik sanatlarda gelişmeye ve yayılmaya başlamıştır. Özellikle mimaride Adolf Loos, Tony Garnier ve Auguste Perret 19. yüzyılın sonlarındaki Art Nouveau akımından edindikleri yalınlaşma ve arılaşma yaklaşımlarını neredeyse aşırıya varacak biçimde savunmuşlardır. Bu mimarlar 19. yüzyıl mimarlığına karşı çıkarken belli noktalarda Art Nouveau ile çakışan ama belli noktalarda da ondan tümüyle ayrılan Erken Modernizmin temellerini atmışlardır. Bu döneme ait yaklaşımı yansıtan en iyi örnek 1905 yılında Peter Behrens'in Almanya'da inşa ettiği yapıdır [Resim 3.1]. Bu yaklaşımla hareket eden öncü mimarlardan bir diğeri olan Adolf Loos'un 1910'da Viyana'da inşa ettiği Steiner Evi [Resim 3.2] ve Walter Gropius'un yaptığı Fagus Fabrikası [Resim 3.3] da aynı bakış açısı ile değerlendirilebilir.

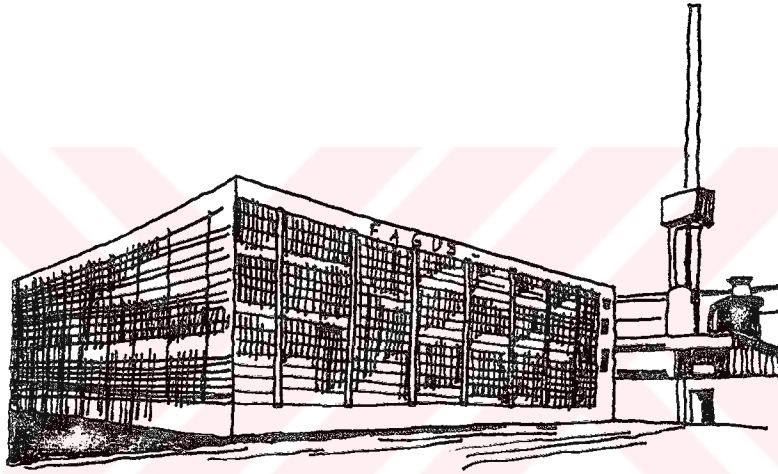


Resim 3.1 Peter Behrens'in bir yapısı, Almanya, 1905 [19, s:7]

Adolf Loos, Tony Garnier ve Auguste Perret gibi mimarlar, Art Nouveau akımının üyeleri gibi tarihi tümünden reddetmekle birlikte dekorasyon ve süslemenin de bir aldatmaca olduğunu belirtmişler, özellikle Adolf Loos süslemeyi suç sayarak oldukça iddialı söylemler geliştirmiştir. Onlar için olması gereken tümüyle süslerden arınmış, yalın kitlelerden oluşan yalın ve modern bir mimari kurmaktır.



Resim 3.2 Steiner Evi, Adolf Loos [19, s:7]



Resim 3.3 Fagus Fabrikası, Walter Gropius [19, s:8]

Avrupa rasyonalizminin babası olarak kabul edilen Loos, mimarlığın süslemeden kesinlikle ayrılması gerektiğini savunmuştur. Loos'a göre mimarlık kitlenin malı ve tümüyle büyük kitlelere yarar sağlayan bir uğraşı olmalıdır. Mimarlık, bir gereksinmeye cevap verdiği için sanat değildir. Sanat yapıtı, bir biçim aracılığı ile bir düşünce aktaran şeydir. Sanat yapıtı biçimlenmenin arkasında bir mesaj verir. Sanat yapıtının belli bir teması vardır. Mimarlık ise fonksiyona cevap vermelidir. Fonksiyon, konunun karşılığıdır ve konu ile tema aynı şey değildir. Konu, tema için araçtır. Loos yapının simgesel değerini reddetmiş, yapıdan atabileceği her şeyi atmış, yapıyı minimum maliyetle ekonomik olarak yapmak gerektiğini, ekonomik yapının da aynı zamanda topluma hitap ettiğini söylemiştir. Bir süre ABD'de Louis Sullivan ile birlikte "radikal estetik pürizm" üzerine çalışan Loos, "Kültürün evrimi kullanıma

dönük nesnelere süslemeden arındırılması ile eş anlamlıdır” demiş ve 20. yüzyıl başına kadar gelen seçmeciliğe uç noktada tepki göstermiştir. Loos’un yaklaşımı şu şekilde özetlenebilir [24]:



-20. yüzyıl insanı çok daha ekonomik ve yalındır (fiziksel, işlevsel ve ruhsal açıdan). Yani daha pratik ve hızlıdır.

-Zanaatkar çok emek harcar, az kazanır. Modern bir işçi süsüz şeyleri çok daha kısa zamanda üretilip gün boyu daha çok kazanır. Öyleyse yalın olana yönelmelidir.

-Üstelik zevkler çok çabuk değişir. Böylece süsleme de boşa harcanan para anlamına gelir ve modern insanın sokağa atacak parası yoktur.

-Yerel insanların kendi süslemeci yerel sanatlarını uygulaması doğaldır, çünkü onların kendilerini başka yüceltme yolları yoktur. Ama soylu için süslemeyi aşmış olan sanat vardır.

Endüstri Devriminin getirdiği gelişmelerle bulunan ve 19. yüzyıl boyunca mühendisler tarafından birçok yapıda kullanılan çelik, bu yıllarda yavaş yavaş mimarlarca da ele alınmaya başlanmıştır.

Modern mimarinin gelişimine zemin hazırlayan çabalardan diğeri de yine mühendislerce bulunup geliştirilen betonarmenin mimarlar tarafından kullanımına öncü olan Auguste Perret’in çalışmalarıdır. Perret, betonarmenin çağdaş kullanım imkanlarının kapısını açmıştır. 1903 yılında Paris’te inşa ettiği Franklin Apartmanında betonarmeyi ilk kez bir yapıda kullanmıştır. Auguste Perret bu yapısında tümüyle sıvasız, çıplak betonarme kullanmış, cephede betonarme iskelet sistem görünmekte olup taşıyıcı kolonların arası genellikle boydan boya cam olarak yapılmıştır. Perret’in bu yapısında Erken Modernizmi tanımlayan özellikler kolayca görülebilir: İç ve dış mekan ilişkisi yoğun olarak kurulmuş olup dış mekan içe, iç mekan da dışarıya cephedeki kitlesel hareketlerle alınmıştır [Resim 3.4]. Planda ise ince betonarme

kolonlarla kurulmuş olan serbest ve esnek bir yaklaşım söz konusudur [13, s:21]
1908 yılında Auguste Perret'nin bürosunda çalışan Le Corbusier burada betonarmeyi tanımış, daha sonraki yıllarda yapacağı çalışmalar için gerekli olan deneyimi burada kazanmıştır [13, s:21].



Resim 3.4 Apartment Rue Franklin, Auguste Perret 1902-1903 [13, s:21]

Diğer yandan yine aynı yıllarda yani 20. yüzyılın ilk yarısında endüstrileşme ve yalınlaşma yaygınlaşırken bir yandan da yine mimaride 19. yüzyıldan devir alınan sanat etkinliği (Arts and Crafts ve Art Nouveau hareketleri) sürdürülmüştür. Bu anlamda Alman Werkbund'u yani kuruluşu 1906-1907 yılları olan Alman Sanat ve Zanaat Derneği önemli bir yaklaşımdır.

3.2.1 Werkbund Hareketi

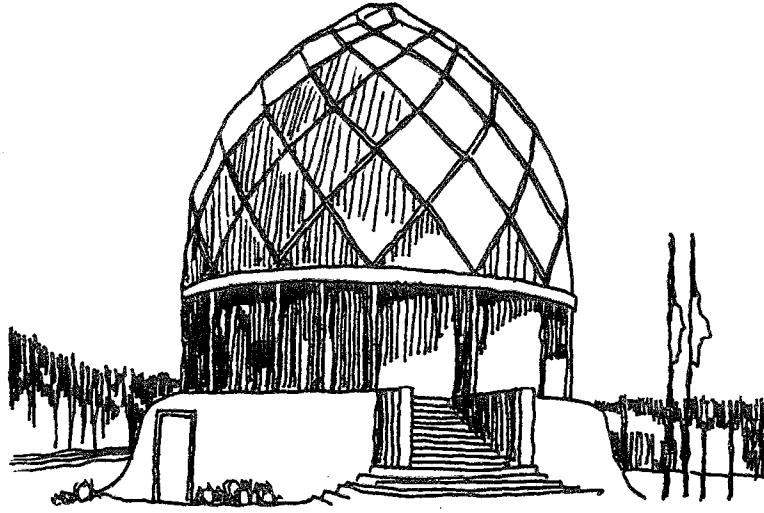
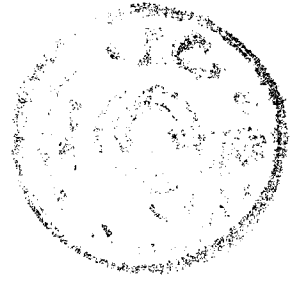
İngiltere'deki yalınlaşma yaklaşımından etkilenen Herman Muthesius, Almanya'da mimarlık ve sanatta rasyonelliği ve yalınlığı savunanların en önemlilerinden olmuştur.

Muthesius, modern sanatçının tam bir kullanılabilirlik yaratması gerektiğini, makina kullanılarak imal edilen ürünlerin o zamanın ekonomik bünyesine uygun olduğunu, yeni bir stil yaratmak gerekiyorsa bunun ancak "makina stili" olabileceğini

savunmuştur[19, s:32]. Muthesius ve düşünceleri ona koşut olan bazı fabrikatörler, mimarlar, sanatçılar ve yazarlar birleşerek Deutscher Werkbund'u kurmuşlardır. Onların amaçları, endüstriyel üretim alanında yüksek kalite sağlamak ve bu amaçla çalışacak kişileri aynı çatı altında toplamak olmuştur [19, s:32]. Werkbund taklitçilikten kurtulmayı ve sanatta sadeleşmeyi savunan herkesi bir araya getirdiği için, birbirinden farklı ve zaman zaman birbiri ile çelişen ve çatışan fikirleri de bünyesinde barındırmıştır. Bu farklı yaklaşımlar dönemin sanatında görülen dil çoğulluğu hakkında bizlere önemli ipuçları verebilir. Werkbund bünyesinde Muthesius standardizasyonu savunurken, Art Nouveau'culardan gelen Henry Van De Velde kişiselliği kendine ilke edinmiştir [19, s:32]. Werkbund'da Muthesius "yoğunlaşma ve standartlaşmayı", Henry Van De Velde ise "yaratıcı bireyselliği" savunmuşlardır [25].

Werkbund'un 1914 Haziranında açılan ilk büyük sergisinden sonra [Resim 3.5], Temmuz ayı başlarında yine Köln'de yapılan toplantıda dile getirilen Werkbund tez ve antitezleri bu yaklaşımlar açısından açıklayıcı olmuştur. Toplantıda Muthesius'un "Yararlı bir yoğunlaşmanın sonucu olarak anlaşılması gereken standartlaşma ile ancak evrensel geçerliği olan yanılmaz bir beğeni gelişecektir" [25, s:16] sözlerine karşılık Henry Van De Velde şu şekilde karşılık vermiştir: "Werkbund'un içinde sanatçılar var oldukça ve onun geleceği üzerinde etkileri sürdükçe, kurallaşma ve standartlaşma için yapılan her öneriye karşı çıkacaklardır. Özünde sanatçı aşırı bir idealist, özgür bir yaratıcıdır. Onu bir kural ya da tipi kabule zorlayan disipline hiçbir zaman kendi iradesiyle boyun eğmez" [25, s:16]. Yine bu tezlerde Muthesius, standartlaşma ile yerel olanı evrenselleştirme, yabancı ülkelere satış ve şirketlerle işbirliği konularında yoğunlaşma isterken, Henry Van De Velde idealist sanatçının, standartlara karşı olmanın, bireysel yaratıcılığın korunmasını savunmuş ve dışsattımın ilk amaç olmadığını ifade etmiştir [25, s:16-17].

Deutscher Werkbund, bünyesindeki farklı görüşlere rağmen modern mimarinin ideallerini Almanya'nın birçok bölgesine yaymış ve böylece tek bir merkez olmaktan uzaklaşmıştır. Nitekim daha sonra inceleneceği gibi 1919 yılında kurulan Bauhaus Werkbund hareketinin eğitim aracı olmuş ve Werkbund'un devamı şeklinde sanata yeni bir yön vermek üzere yola çıkmıştır.



Resim 3.5 Cam Ev, Bruno Taut, 1914, Werkbund Sergisi [19, s:8]

3.2.2 Sanatta ve Mimaride Yeni Yaklaşımlar: Kübizm ve Fütürizm

20. yüzyılın başları, mimaride olduğu gibi sanatta da yalınlaşmanın yaşandığı bir dönemdir. Endüstri Devriminden sonra sanat toplumun yaşam şeklini belirleme, izlenecek bir müze eşyası olmayıp yaşama karışma ve ona biçim veren bir öge olma isteğini taşımaya başlamıştır [7]. Bu değişim özellikle resim sanatında empresyonizm (izlenimcilik) ve kübizm akımlarında görülmekte ve “Modern Sanat”ın başlangıcı olarak kabul edilmektedir [13, s:23]. Bu hareketlerin her ikisinin de ortak yanı, sanatta soyutlamaya giden yolun başında bulunmalarıdır.

Bu dönemde sanatta çağın karakteristiği görünen ve herkesçe bilinen şeyleri değil, görünmeyeni ve herkese, zaman ve yere göre değişeni, görünenin ötesini, soyut olanı somut ve yalın bir şekilde anlatmaktır. Sanata yaklaşımda yaşanan bu değişim, fizikte Einstein’ın ünlü “Rölativite (zamanda görecelik) Teorisi” ni ortaya atmasıyla gerçekleşmiştir.

Bu teoriye göre aynı zamanda yer değiştiren bir kişi durana oranla herşeyi çok farklı, dinamik, hatta deforme olmuş bir şekilde algılar. Görecelik kavramını gündeme



getiren bu teori başta resim olmak üzere sanatın her dalına yerleşerek uygulanmaya başlanmıştır. Bu nedenle adı geçen teoriye dayanarak resim, heykel ve mimaride görülen yeni yaklaşımlar olan kübizm ve fütürizmden burada kısaca bahsetmek uygun görülmüştür.

3.2.2.1 Kübizm

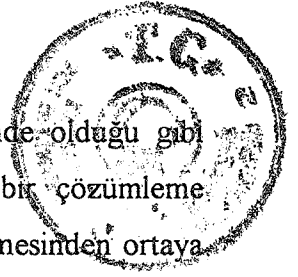
Kübizm, Einstein'in "görecelik" teorisinden büyük oranda etkilenmiştir. Kübistler aynı nesnenin farklı zamanlardaki görünümünü üstüste çizerek zamansızlığı=aynı zamandalığı yani zaman ve mekanın göreceliğini, değişkenliğini vurgulamışlardır. Bu soyutlama yaklaşımını da saf, yalın ve somut birincil geometrik elemanlarla (küp, küre, koni, vb.) gerçekleştirmişlerdir. Kübik yaklaşım öncelikle resimde sonraları heykel ve mimaride görülmüş ve etkili olmuştur.

Bruno Zevi'ye göre Kübizm bir olay ya da nesnenin farklı zaman ve yerlerdeki farklı algı ve görüntülerinin aynı anda üst üste çakıştırılması ve eşzamanlılık yaratılması olduğu için onun heykele yansıması heykelin dünyanın değişkenlik hızına uygun bir dinamizm kazanmasını sağlamıştır. Heykele resimdekinden de somut bir şekilde perspektifin üç boyutuna ilaveten zaman boyutunu vermiştir.

Kübizm, 19. yüzyıldan devreden ve izlenimci yaklaşımlardan gelen figüratif eğilimi yer yer taşıdığı halde, düz mimari çizgiyi bulmuş, kullanmış ve heykelle resime de bunu yansıtmıştır. Kübizmin öncüleri özellikle resimde Cezanne ve Picasso'dur. Cezanne rengi, Picasso da biçimi çok iyi çok iyi kullanan sanatçılar olarak tanımlanmışlardır. Diğer yandan bu önemli akım mimariye de yansımış, soyut ve öze ilişkin düşünceleri somut ve yalın geometrilerle ifade etme yaklaşımı ve farklı geometrileri üst üste, iç içe kullanma eğilimi mimaride de önem kazanmaya ve yayılmaya başlamıştır [24, s:18].

Kübizm'in mimariye getirdikleri yalınlığa dönüş ve yapının modern gereksinimlere cevap verebilmesi şeklinde olmuştur. Mimaride Kübizm, biçim

çokluğundan biçim bütünlüğüne gidiş olarak tanımlanabilir. Resimde olduğu gibi mimaride de yapının fonksiyonlarına göre parçalanması şeklinde bir çözümleme (analiz), daha sonra bu parçaların yeni bir kompozisyon içinde birleşmesinden ortaya çıkan bir sentez görülmüştür. Biçimlerin kesin olarak bitişlerine yardımcı olan düz çatı karakteristik bir öge haline gelmiş, süsten arınmış yalın cepheler de bu saf kütle biçimleri ile bir arada bulunmuşlardır. Kübist yaklaşımda yapılarda genellikle beyaz renk kullanılmıştır [20, s:284].



3.2.2.2. Fütürizm (Gelecekçilik)

İlk olarak şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından yazılarak 20 Şubat 1909'da Paris'te Le Figaro gazetesinde yayınlanan [13, s:25] 1. Fütürist manifestosuyla ortaya çıkan bu akım, özünde dönemin genel yaklaşımı olan dinamizmi kendine temel edinmiştir.

Kübizm'deki zamanın göreceliğinin ve aynı zamandallığın somut biçimlerle yansıtılması Fütürizmde bir hız ve değişim kaynağı olarak benimsenmiştir. Yani Fütürizme göre zamanın sürekli akışı buna uygun olarak mekanın da sürekli akışını, dinamizmini, farklı kotlarda diğer mekanlarla çakışmasını getirmiştir. Endüstrileşmenin simgesi olan hız ve devinim kavramları Fütürizmin özünü oluşturmuştur. Buna koşut olarak Fütüristler çağdaş uygarlığın getirdiği tüm yenilikleri, bilim ve teknik alanında çığır açan tüm bulguları kabul etmişlerdir.

Birinci Fütürist Manifestosunda modern makinalar evrensel bir dinamizm olarak tanımlanmış ve etkinlik, devinim ve hız faktörleri modern dünyanın vazgeçilmez kavramları olarak nitelendirilmiştir. Bu manifestoda Fütüristlerin bilim ile sanat arasında bir koşutluk kurma, makina konstrüksiyonlarına canlı varlıklara benzer şekilde kişilik verme ve Endüstri çağının simgesi olan hız ve devinim kavramlarını sanata eşzamanlı olarak yeni bir biçim dili aracılığıyla verme çabası görülmektedir [7].

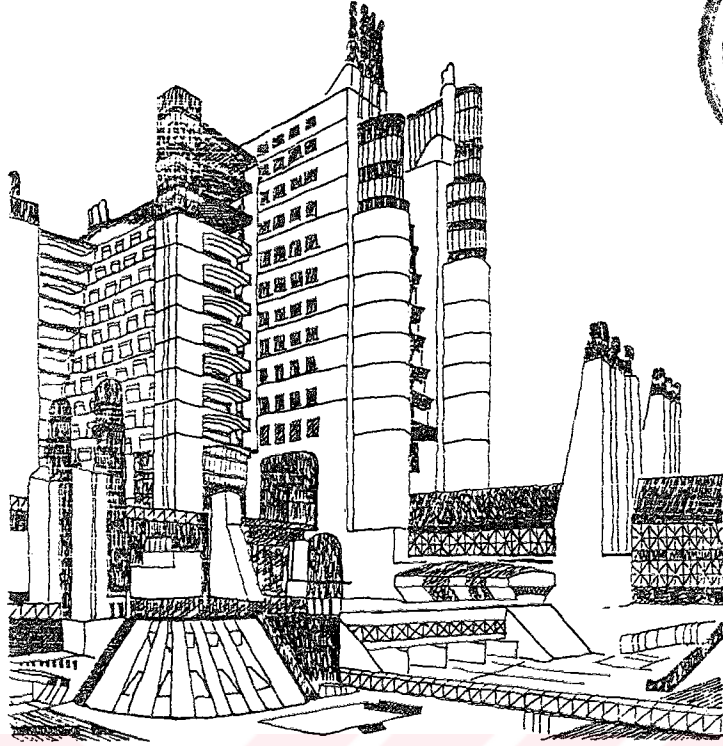


Fütürizmin önde gelen isimleri arasında resimde Tommaso Marinetti, Gino Severini, heykelde Umberto Boccioni ve mimaride Tony Garnier, Mario Chiattone ve Antonio Sant' Elia sayılabilir [13, s:25].

1909'lu yıllarda ortaya çıkan ve resim ile heykelde kendini gösteren Fütürizmin mimarlık alanında etkili olması 1914 yılında gerçekleşmiştir [20, s:176]. Fütürizmde önemli olan geleceğe dönük olanı yakalayabilecek hız ve değişkenlikte ürünler yaratmaktır. Bu yaklaşım o dönemde hala varlığını sürdürmekte olan seçmeciliğe karşı önemli bir tavır niteliğindedir. Üslupların ve tarihsel sürekliliğin yadsınması, düşünce sınırlarının kırılması, o güne ait çağdaş, yalın ve tarihsellikten arındırılmış formların kullanılması bu tavrın temel nitelikleri olmuştur. Özellikle mimaride konutu büyük bir makina, asansörleri yapı yüzeyindeki dev solucanlar gibi gören, trafiği ise farklı kotlarda metal malzemeden düzenlenmiş yaya yolları ve yürüyen merdivenlerle çözmeyi düşünen Fütürizm, bu özellikleriyle giderek "makina estetiği"ni de gündeme getirmiştir.

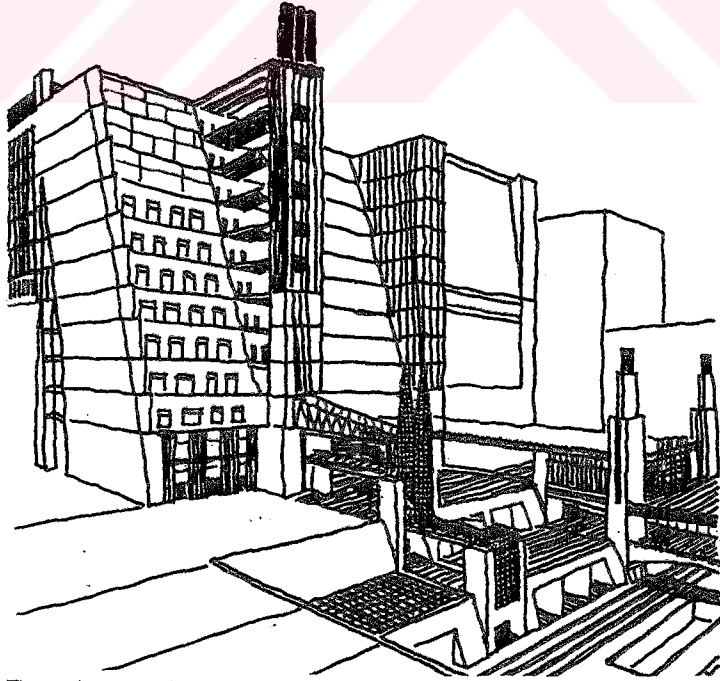
Mimaride Antonio Sant' Elia ve Mario Chiattone tarafından 1914 yılında projeleri hazırlanan "Citta Nuova" (yeni kent)'da metrolar, asansörler, farklı kotlarda trafik şeritleri gibi yeni fikirler gündeme getirilmiştir [13, s:25] [Resim 3.6]. Antonio Sant' Elia tarafından 1914'te yayınlanan manifestoda Fütürizmin mimariye getirdiği farklı yaklaşımlar aşağıdaki gibi özetlenmiştir [25, s:22]:

"Fütürist kenti yaratmalı ve yeniden inşa etmeliyiz: o, her parçası dinamik olan, uçsuz bucaksız, kargaşalı, canlı ve soylu bir şantiye gibi olmalıdır. Fütürist konut ise kocaman bir makinaya benzemelidir. Asansörler, yalnızlık çeken solucanlar gibi merdiven kovalarında saklanmamalı, artık kullanılmayan merdivenler ortadan kalkmalı ve asansörler demir ve camdan yapılmış yılanlar gibi bina yüzeylerine tırmanmalıdır. Beton, cam ve demirden yapılmış, boyanmamış ve heykelsiz ev, yalnızca kendi çizgilerinin ve girinti-çıkıntılarının güzelliği ile zenginleşmeli, mekanik yalınlığı ile son derece 'çirkin' olmalı, yerel yönetim yasalarının öngördüğü yükseklik ve genişlikte olmalı, kargaşa cehenneminin, yani sokağın kenarında yükselmelidir. Sokak ise artık kapıcı daireleri ile aynı seviyede bir paspas gibi uzayıp gitmek yerine, birkaç farklı



Resim 3.6 Fütürist Kent Tasarımı, Antonio Sant' Elia, 1914 [26, s:22]

seviyede yeryüzüne doğru inecek, metropol trafiğini yüklenerek metal yaya yolları ve hızlı yürüyen merdivenlerle birbirine bağlanacaktır.” [Resim 3.7]



Resim 3.7 Fütürist Kent Tasarımı (Citta Nuova), Antonio Sant' Elia, 1914
[25, s:22]



Yukarıda da aktarıldığı gibi hız ve devinim kavramlarını gündeme getiren Fütürizm, tarihsel sürekliliği kabul etmemiş, yeni mimarlığın yeni dönemde herşeye sıfırdan başlaması gerektiğini savunmuştur. Fütürizm 1914-1918 yılları arasında yaşanan I. Dünya Savaşının da etkisiyle kendisine uygulama alanı bulamamasına karşın kuramsal alanda modern sanat ve mimarlık anlayışına farklı ve ilerici bir boyut kazandırmış olması bakımından önemlidir.

3.3 1914-1918 Kuramlar Dönemi

1914-1918 yılları arasında Avrupa'da yaşanan I. Dünya Savaşı, mimarlık eylemleri arasında önemli bir yeri olan yapı üretme eyleminin kesintiye uğramasına neden olmuştur. Bu durum da dönemin anlayışına çok fazla etkide bulunmamakla birlikte yine de varlığını hissettiren Art Nouveau anlayışının ve arayışlarının son bulmasına yol açmıştır.

Yapı üretme eyleminin gerçekleşmediği bu dönemde sanat hakkında birbirinden temelde farklı olmamakla birlikte ayrıntılarda birbirinden ayrılan çok sayıda kuram ortaya atılmıştır. Bunların en önemlileri arasında 1909 yılında Marinetti'nin ortaya attığı Fütürizm, 1915 yılında Tatlin'in önderliğinde gelişen Konstrüktivizm, yine 1915 yılında Maleviç'in "sıfır biçim"i ile ortaya çıkan Süprematizm, 1915 yılında Le Corbusier öncülüğünde gündeme gelen Pürizm ve 1917 yılında Mondrian ve Doesburg'un De Stijl dergisinde açıkladıkları Neo-Plastisizm yer almaktadır.

Bu kuramlardan Fütürizm, Neo-Plastisizm ve Süprematizm, resimde başlamış ve daha sonra diğer sanat dallarını ve mimarlığı etkilemişlerdir. Pürizm ve Konstrüktivizm akımları ise öncelikle mimaride kendilerini göstermişlerdir. Savaş yıllarında ortaya atılan kuramlar savaş sonrasında uygulama alanında da örnekler vermişlerdir.

Fütürizm akımı bundan önceki satırlarda da incelendiği gibi sanata hız ve devinim kavramlarını getirmiştir. Neo-Plastisizm, Pürizm ve Konstrüktivizm akımları



da sanata ve mimariye getirdikleri farklılıklar açısından daha sonraki satırlarda ayrıntılı olarak incelenecektir. Burada daha sonra incelenmeyecek olan önemli yaklaşımlardan Süprematizm hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır.

“Süprematizm” sözcüğü, 1915 yılında Petrograd’da açılan “Son Fütürist Resim Sergisi”nde yer alan ve beyaz zemin üzerinde bulunan siyah bir kareden oluşan eserin ressamı Kazimir Maleviç tarafından ortaya atılmıştır.

Sergide şaşkınlık ve öfke uyandıran eserine Maleviç “sıfır biçim” adını vermiştir. Bu eseriyle Maleviç, yeni sanatın geçmişle olan bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan başlaması gerektiğini söylemiştir. Ona göre “sıfır biçim” insanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan yeni bir çağın öncüsüdür. Maleviç bu çağa “Süprematizm-Nesnesiz Dünya Çağı” adını vermiştir. Süprematizm ile birlikte eskiyle uzlaşmazlık, geleneklerin birikiminden tümüyle arınma bu yıllarda Endüstri Devrimi sonrası dönemin en çarpıcı özelliği olarak sanatta da belirginleşmiştir [7, s:]. Süprematizm Endüstri Devrimi ile birlikte her alanda görülen saf, yalın, ve süslerden arınma yaklaşımının sanatta vardığı doruk noktası, soyut sanata ulaşma yolunda atılan önemli bir adım olmuştur.

I. Dünya Savaşı yıllarında resimde ortaya çıkan Süprematizm akımı yukarıdaki gibi özetlenebilir. 1914-1918 yılları arasındaki dönemin temel niteliklerini ortaya koyabilmek açısından adı geçen dönemdeki kuramların düşünsel alandaki ortak yönlerini aşağıdaki gibi belirlemek gerekmektedir.

1. Bu yaklaşımların hepsinde tarihsel sürekliliğin kabul edilmeyişi, yeni dönemde yeni bir sanat yaratılması yolunda eskinin tamamen reddedilmesi gerektiği ve yeni sanat için sıfırdan başlama isteği görülmektedir.

2. Sanatın kaynağının doğrudan doğruya çağdaş yaşam olduğunu, yani sanat anlayışının çağdaş yaşamın getirdiği gereksinim ve olanaklarla uyuşması gerektiğini savunmuşlardır.



3. Bütün bu kuramlar, sanatta yeni malzeme ve tekniklerin biçim verici olması gerektiğini belirtmişlerdir.

4. Yine bu dönemde temel ve ortak yaklaşım sanatta yalınlığı aramak şeklinde olmuştur. Yani saf, geometrik ve tarihsel özellikler taşımayan biçimler kullanma isteği dönemin belirgin özelliklerinden biri olarak dikkati çeker.

5. Bu dönemde ortaya atılan kuramların bir başka özelliği de sanatın ulusalcı veya bölgeselci akımlara karşı olması, evrensel bir iletişim diline sahip olması gerektiği şeklinde olmuştur.

6. Sanat eserinde estetik içeriğin yanı sıra toplumsal içeriğin de bulunması isteği, sanatın toplumu yönlendirmesi ve sanata toplumsal bir yarar ögesinin yüklenmesi de bu kuramların bir diğer ortak yönü olarak belirginleşmektedir.

1914-1918 yılları arasında ortaya çıkan ve ortak yönleri yukarıdaki gibi özetlenen Fütürizm, Konstrüktivizm, Süprematizm, Pürizm ve Neo-Plastisizm akımları savaş sonrası sanat anlayışını belirleyecek nitelikte kuramlar üretmişlerdir. Bu yaklaşımlar arasında rasyonelliği savunan Pürizm, kendi dönemini olduğu kadar günümüz mimarlığını da etkileyerek Dekonstrüktivizm akımının çıkış noktası kabul edilen Konstrüktivizm ve diğerleri gibi geleneklerden arınmış, yalın biçimlere doğru yönelen Neo-Plastisizm özellikle mimaride oldukça etkin olmuştur.

3.4 Neo Plastisizm (De Stijl)

Neo Plastisizm (De Stijl), 20. yüzyılın başlarında ilk kez Hollanda'da ortaya çıkıp adını duyurmuş bir sanat akımıdır. Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Van Der Leek, Lissitzky gibi ressam, Gerrit Rietveld, Van Esteren, J.J.P. Oud gibi mimarlar, Georges Vantongerloo gibi heykeltıraşlar ve Hugo Ball ve Jean Arp gibi şairlerden oluşan bir grup sanatçı [13, s:27] tarafından kurulan De Stijl grubu 1917 yılında De



Stijl adını vererek yayınladıkları dergide Neo Plastisizm olarak tanınacak olan görüşlerini açıklamaya başlamışlardır.

Bu akım, dönemin genel yaklaşımı olan “dinamizm” kavramını benimsemiş, geçmişten kopukluk, soyut öze inerek elde ettiklerini somut geometrik biçimlerle ifade etmek akımın belirgin özellikleri haline gelmiştir. De Stijl yerden olabildiğince kopan dinamik bir denge, kinetik bir ritm ve simetriye karşı asimetric bir form düzeni önermiş, yaratma işinde sınırlı bir içgüdüsellüğün yanında rasyonalizmi ön plana almış ve evrenselliği savunan bir yaklaşım olmayı amaç edinmiştir. Gerçeklik, belirlilik, açıklık, basitlik, konstrüktif olma, işlevsellik, nesnellik ve yasal olma da yine akımın önemli özelliklerindedir. Burada bu önemli sanat akımının De Stijl dergisinde yayınladıkları 1. ve 5. manifestoları aktarılacak, bu sayede akım ve etkileri hakkında bazı bilgiler verilmeye çalışılacaktır.

3.4.1 “De Stijl” Manifesto I [25, s:26]

1. Bu çağın bir eski bir de yeni bilinç anlayışı var. Eskisi bireysele yönelik. Yenisi ise evrensele. Bireyin evrensele karşı savaşımı hem dünya savaşında, hem de modern sanatta görülebilir.

2. Savaş eski dünyayı içeriği -her alanda bireyin egemenliği- ile birlikte yok ediyor.

3. Yeni sanat, çağın yeni bilinç anlayışının içerdiği, evrensel ve bireysel arasında eşitliğe dayanan ilişkiyi gün ışığına çıkarmıştır.

4. Çağın yeni bilinç anlayışı dıştaki yaşam da dahil olmak üzere, her şeyde kendini gerçekleştirmeye hazırdır.

5. Gelenekler, dogmalar ve bireyin egemenliği bunun gerçekleşmesine engel olmaktadır.



6.Bu nedenle yeni kültürün kurucuları, sanatta ve kültürde reforma inanan herkesi, ilerlemenin önündeki bu engelleri kaldırmaya çağırırlar-tıpkı plastik sanatlarda doğal biçimleri ortadan kaldırarak her sanat kavramının mantıksal sonucu olan saf ve sanatsal anlatımın önündeki engelleri yok ettikleri gibi.

7.Dünyanın her yanında günümüz sanatçıları, tek ve ortak bir bilinçten yola çıkarak bireyselliğin ve keyfiliğin egemenliğine karşı açılan bu dünya savaşına manevi düzeyde katılmışlardır. Bu nedenle, uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birliğinin oluşması için maddi ya da manevi olarak savaşan herkesle aynı duyguları paylaşırlar.

Hazırlayanlar: Theo van Doesburg (ressam), Robt. van't Hoff (mimar), Vilmos Huszar (ressam), Antony Kok (ozan), Piet Mondrian (ressam), G. Vantongerloo (heykeltıraş), Jan Wils (mimar) [25, s:27].

Yaklaşımının temel ilkelerini ilk olarak bu şekilde dile getirmeye başlayan De Stijl grubu arka arkaya yayınladığı manifestolar ile düşüncelerini yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Yukarıda adı geçen mimar, ressam ve heykeltıraşlardan oluşan grubun en önde gelen isimleri ise Theo van Doesburg ile Piet Mondrian olmuştur. Özellikle Doesburg De Stijl'in kuramsal modelini geliştirmek üzere yola çıkan çok önemli bir sanatçıdır.

3.4.2 De Stijl'in Gelişimi

1918 yılında yayınlanan ilk manifestodan sonra 1921-1923 yılları arasında Weimar ve Berlin'de tanınan De Stijl, 1923-1924 yıllarında da Paris'te kendini göstermiş ve etkili olmuştur. Doesburg burada temel yaklaşımını bir kez daha ayrıntılarıyla aktarmaktadır. Bu yaklaşımın geometrik, uzaysal, soyut öze inmeye çalışan ve onu vektörel olarak yansıtmayı amaçlayan tavrı giderek netleşmeye başlamıştır. Paris'teki bu anlatılar kısaca aşağıdaki gibi özetlenebilir: [25, s:64,65]



1.Biçim. Sabit bir tip anlamındaki tüm biçimlendirmelerin ortadan kaldırılması önerilmekte, üslup taklitçiliğini aşılması gerektiği vurgulanmaktadır.

2.Yeni Mimarlık artık ögeseldir, yani yapı ögesinden yola çıkarak gelişmelidir. Bu ögeler işlev, kütle, yüzey, zaman, mekan, ışık, renk, malzeme yani plastiktir. Tasarımın çıkış noktası kesinlikle üslup olmamalıdır.

3.De Stijl'e göre Yeni Mimarlık ekonomiktir.

4.De Stijl'e göre Yeni Mimarlık işlevseldir.

5.Yeni Mimarlığın biçimi yoktur, fakat kesin olarak tanımlanmıştır. Pratik yaşayan istemlerden doğduğu için kullandığı bir kalıbı yoktur. Kapalı bir tip ya da temel tanımaz. İşlevsel mekan, kendi başına özellik taşımayan dikdörtgen yüzeylere bölünmüştür. Her biri diğerine göre sabit olmakla birlikte sonsuza doğru uzandıkları düşünülebilir. Bunların oluşturduğu koordinat sistemi içindeki her noktanın evrende bir karşılığı vardır. Bu nedenle yüzeyler sonsuz mekanla doğrudan ilişki içindedir.

6.Yeni Mimarlık anıtsal kavramını büyük ve küçükten bağımsız kılmıştır.

7.Yeni Mimarlıkta hiçbir edilgen parça bulunmaz. Her şey karşıtlıklarla belirlenir.

8.Yeni Mimarlık duvarları açmış ve iç-dış ayrımını ortadan kaldırmıştır. Artık duvarlar taşıyıcı değildir.

9.Yeni Mimarlık açıktır. Tüm yapı değişik işlevsel istemlere uyarak bölünen bir mekandan oluşur. Bu bölünmeyi (içte) bölücü yüzeyler yada (dışta) koruyucu yüzeyler sağlar.

10.Mekan ve zaman. Yeni mimarlık sadece mekanı değil, zaman boyutunu da göz önüne alır. Mekan-zaman birliği sonucu mimari tümüyle plastik bir görünüm kazanacaktır.



11.Yeni Mimarlık kübik olana karşıdır. Yani tüm işlevsel mekan hücrelerini kapalı bir mekan içine yerleştirmeye çalışmaz, işlevsel mekan hücrelerini (ve çıkıntı yapan yüzeyleri, balkonları, vb.) kübün merkezinden dışarıya doğru yerleştirir.

12.Bakışım (simetri) ve yineleme. Yeni Mimarlıkta hem tekdüze yineleme, hem de iki yarının katı eşitliği -ayna görünümü bakışım (simetri)- ortadan kalkmıştır.

13.Katı, durağan bir yaşam biçiminden kaynaklanmış olan ön cepheciliğe karşı Yeni Mimarlık, zaman ve mekan içinde her yönde gelişimin plastik zenginliğini sunar.

14.Renk. Yeni Mimarlık resmin, öncelikle renklendirilmiş yüzey, sonra betimleme olarak ayrı ve hayali bir uyum anlatmasına son vermiştir.

15.Yeni Mimarlık süsleyici olmaya karşıdır. Renk mimarlığın süsleyici bir parçası değil, onun organik bir anlatım yoludur.

16.Yeni-Plastikçiliğin bir sentezi olarak mimarlık. Bina, tüm sanatları temel biçimleriyle bir araya getirerek onların gerçek doğasını açığa çıkaran yeni mimarlığın bir parçasıdır.

3.4.3 Manifesto V

Görüldüğü gibi De Stijl artık ayrıntılı bir biçimde tasarımı yasalarla düzenlemekte ve söz konusu yasalar da geometrik ilkeler ve özellikle özdeki potansiyeli bu geometrik düzenlemelerle dışarıya yansıtmaya (kutunun parçalanması durumu-tümevarım) dayanmaktadır. Böylece sanata yeni bir plastik tanıımı girmiştir ve dönemin temel yaklaşımı olan “sanatların birliği” kavramı burada da olabildiğince benimsenmiştir.

Aşağıdaki satırlarda yer alan ve “Ortak Yapıya Doğru” başlığını taşıyan De Stijl’in 5. Manifestosu da bu yeni plastiği bir kez daha ortaya koymuştur [25, s:52].



1.Yakın bir işbirliğiyle endüstri ve teknolojiden oluşan plastik bir birim olarak mimarlık incelenmiştir.

2.Mekan yasaları ve bunların sonsuz çeşitlemeleri, karşıtlıklar, uyumsuzluklar, geometrik iç yapılar incelenerek, bütün bunların dengeli bir şekilde kaynaşabileceği saptanmıştır.

3.Mekan ve zaman içinde renk yasaları incelenmiş ve renk kullanımıyla yeni ve olumlu bir birliğin doğacağı saptanmıştır.

4.Mekan ve zaman arasındaki ilişkiler incelenerek renk kullanımıyla bu iki ögenin yeni bir boyut kazanabileceği görülmüştür.

5.Boyut, oran, mekan, zaman ve malzeme karşıtlıkları incelenmiş ve tüm bunlarla bir birlik yaratmanın yolları bulunmuştur.

6.Duvarlar gibi kuşatıcı öğeler parçalanarak iç-dış ayrımı ortadan kaldırılmıştır.

7.Renge mimarlıkta hak ettiği yer verilmiştir.

8.Artık yıkma döneminin sonu gelmiştir. Yeni bir çağ başlamaktadır: Yapım Çağı.

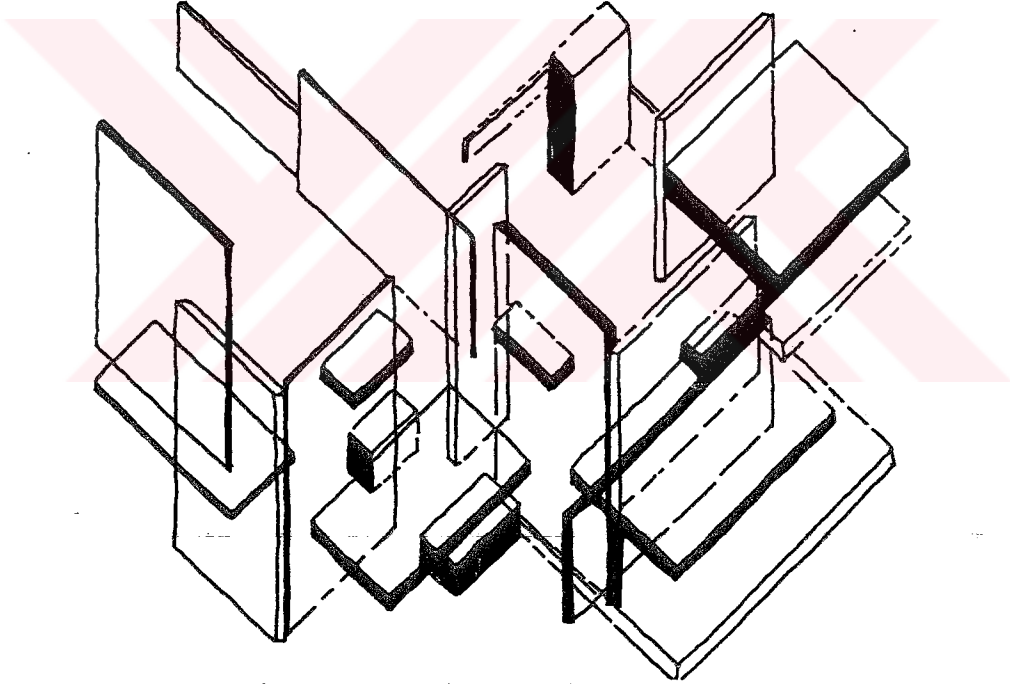
Hazırlayanlar: van Eesteren, Theo van Doesburg, G. Rietveld

3.4.4 De Stijl'in Mimari Biçimlenmeye Etkileri

De Stijl'in yukarıda kısaca bahsedilen özellikleriyle 20. yüzyılın başlarındaki diğer sanat akımlarıyla belli noktalarda kesiştiği kabul edilebilir. Bu bağlamda De Stijl Art Nouveau'daki tarihten kopma ve yeni bir başlangıç oluşturma isteği konusunda, Empresyonizm ile soyut gerçeğe ulaşma ve görecelik konusunda, Kübizmle zamansal

hareket ve saf geometrileri soyut gerçeği ifade etme işinde kullanma konusunda, Fütürizmle ise yine hız ve devinim konularında birleşmektedir. Fakat De Stijl'in yaklaşımında dik açılı biçimler kullanılmış, eğik yüzeyler veya çizgilere yer verilmemiştir. Bu ayrıntı ise akımın Fütürist yaklaşımdan ayrıldığı nokta olarak kabul edilebilir.

Diğer yandan De Stijl'in yüzyıl başındaki diğer akımlardan zaman zaman ayrılan ve Pürizm'i hazırlayan yeni önerileri de olmuştur. Özellikle Mondrian ve Doesburg bu önerilerin öncüleri olmuşlardır. Mondrian "Daima daha uzak" diyerek mutlak soyutlamayı, daima daha soyut ve saf olanı, öze ulaşma isteğini dile getirmiştir [13, s:28]. Doesburg ta Yeni Mimarlığın tümevarımcı olduğunu, bu yaklaşımda mekan birimlerinin bir küpün merkezinden merkezkaç kuvvetiyle fırlayan parçalar şeklinde algılanması gerektiğini vurgulamıştır [Resim 3.8].



Resim 3.8 Mekan Çalışması, Küp'ün Parçalanması, Theo van Doesburg, 1920

[13, s:29]

Böylece sonuç olarak farklı yükseklik, boyut ve konumlara sahip kitlelerin oluşturduğu, açık ve kapalı yeni plastik mekan ve görüntülerin yarattığı bir ürünün ortaya çıkacağı kabul edilmiştir. Bu da hem dinamik, hem her seferinde özgün

(tümevarımcı olduğu için), hem mutlak soyutlamaya ulaşan, hem saf ve pür ve hem de kişilikli ve uçan bir tasarım anlayışı olarak nitelendirilmiştir.



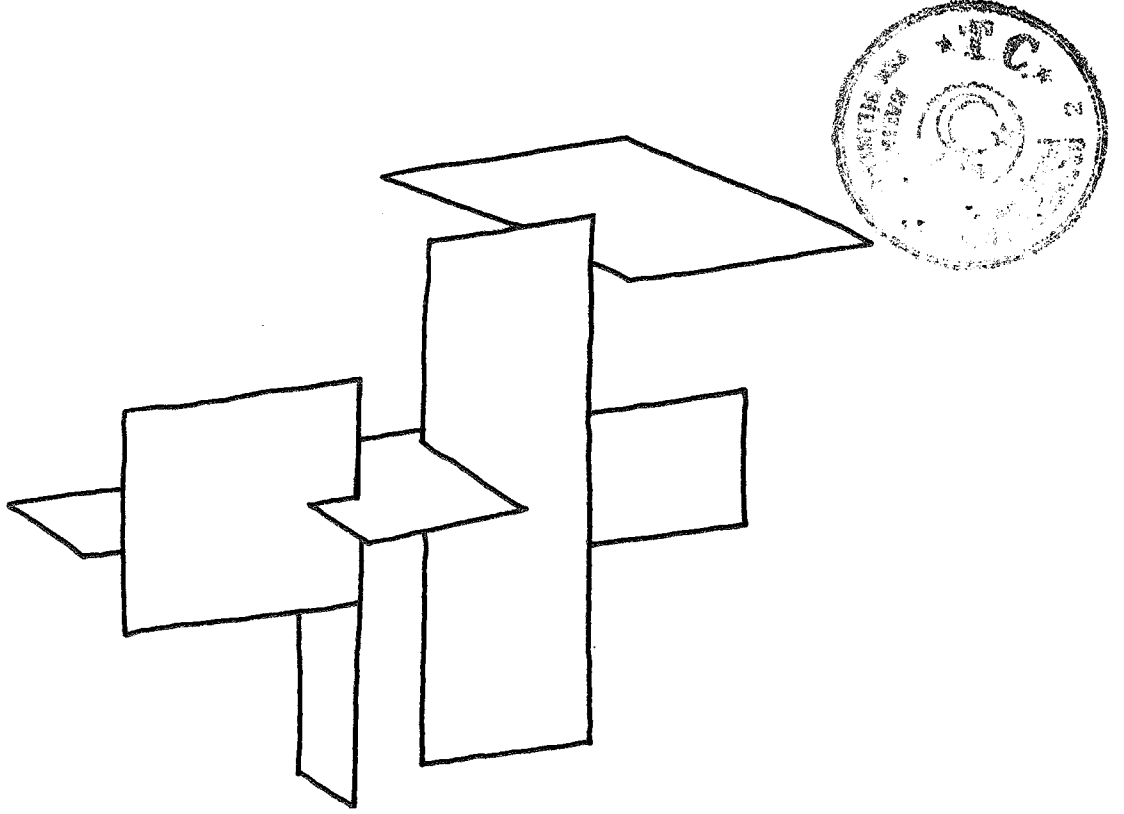
Doesburg'a göre önce işlevler çok iyi benimsenmeli ve dıştan içe (öze) doğru bir yaklaşımla bu işlevleri karşılayacak mekansal birimler belirlenmelidir. Daha sonra bunun tam tersi yapılarak içten dışa doğru bir hareketle mutlak dik açılı ve düzlemsel olan bu birimler bir merkezden dışarıya doğru fırlatılmalıdır. Böylece girinti-çıkıntıları, balkonları, terasları ve kot farkları ile tümüyle dinamik ve asimetrik bir denge taşıyan sonuç ürüne ulaşılabilir. Bu şekilde tümevarım işlemi tamamlanmış olur. Burada olay tündengelim değil tümevarım olduğu için esas olan "form verme" değil "form bulma"dır.

Neo Plastisizm mimarlık alanında çok büyük etkiler yaratmıştır. Gerrit Rietveld'in Utrecht'deki Schröder Evi (1923-1924) De Stijl'in mimari bir sembolü olarak kabul edilmektedir [13, s:37] [Resim 3.9]. Bu evin dış görünüşü, bir Mondrian resminin mimari açıdan ifade edilmesi şeklinde tanımlanmıştır[13, s:37] [Resim 3.10].



Resim 3.9 Schröder Evi, Utrecht, Gerrit Rietveld, 1924 [13, s:38]

Daha sonraki yıllarda, yine modernist bir mimar olan Frank Lloyd Wright De Stijl'in ortaya koyduğu teorilere koşut olarak çalışmıştır. Wright rasyonalist ve tündengelimci mimarlara karşıt olarak fonksiyonalist ve tümevarımcı bir yaklaşım

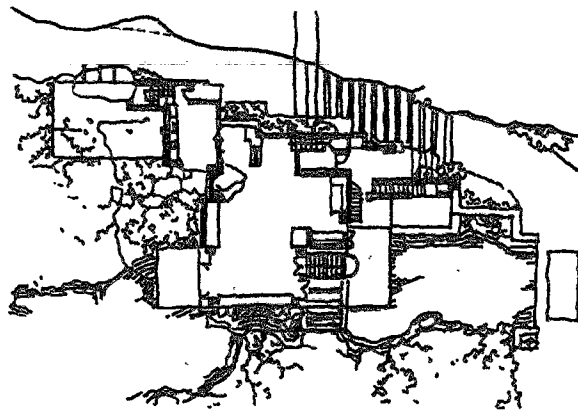
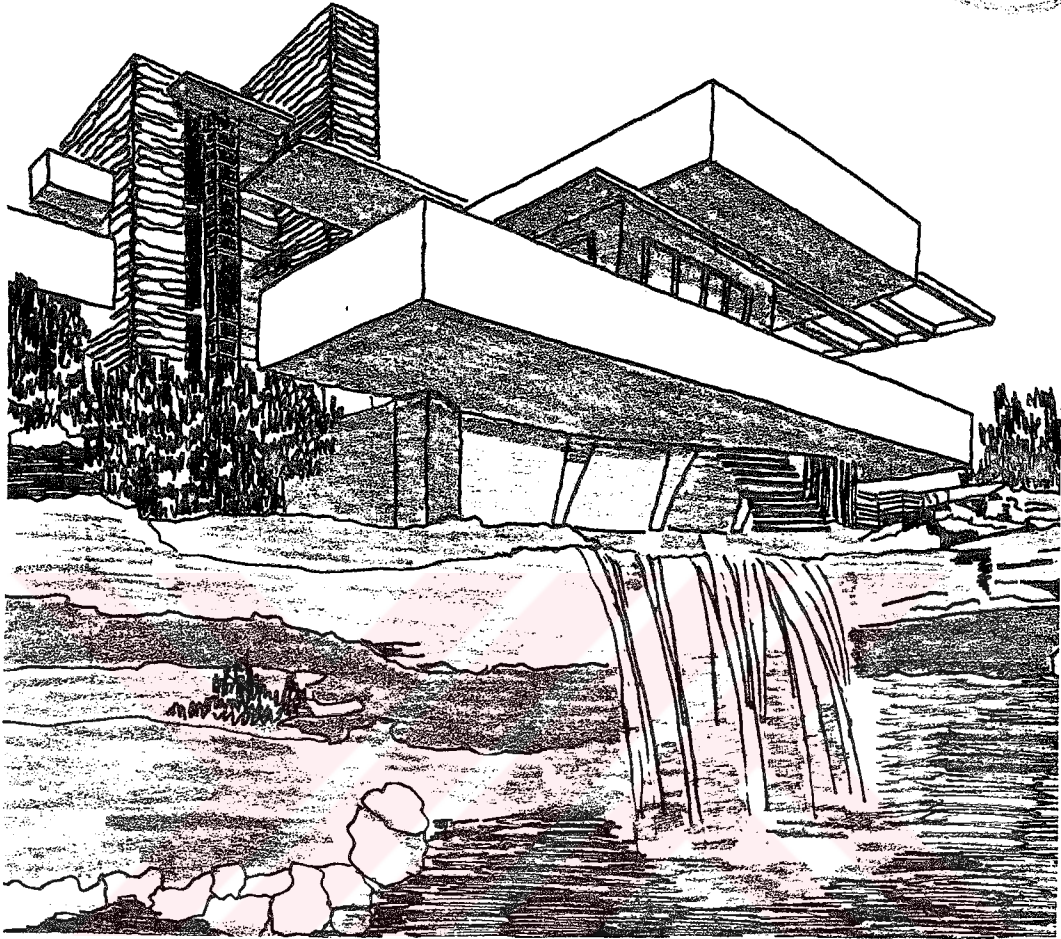


Resim 3.10 Schröder Evi, Cephe Analizi, Gerrit Rietveld [13, s:38]

sergilemiştir. Onun 1936'da Pennsylvania'da inşa ettiği Şelale Evi, tamamen Doesburg'un önerdiği "küp'ün parçalanması" ilkesiyle yapılmıştır [Resim 3.11].

Frank Lloyd Wright gibi bu akımı daha sonraki yıllarda benimseyip savunucusu olmuş ya da yapıtlarında Neo Plastisizm etkilerinin görüldüğü başka mimarların olduğu kabul edilmektedir. Bunlardan birkaçını burada belirtmek gerekirse, Paul Rudolph'un 1960 yılında Floridada yaptığı bir ev, Paolo Portoghesi ve Vittorio Gigliotti'nin 1966 yılında S. Marinella'da yaptıkları konut binası, Moshe Safdie'nin 1967 yılında Montreal'de yaptığı konut grubu, Neo Plastisizm etkileri içeren yapılar olarak nitelendirilebilir.

Görüldüğü gibi Neo Plastisizm ortaya çıktığı tarihten çok sonraki yıllarda hatta günümüzde bile mimarideki önemini korumakta ve etkilerini sürdürmektedir. Nesnel ve evrensel kriterleri ön plana alan bu sanat akımı, daha sonraki yıllarda ilerideki sınırlarda incelenecek olan Bauhaus ile birlikte kendisine daha geniş bir uygulama alanı bulacaktır [27].



Resim 3.11 Şelale Evi, Pennsylvania, 1936, Frank Lloyd Wright, [13, s:32, 33]

3.5 Fonksiyonalizm



Fonksiyonalizm, Doğan Hasol'a göre "Bir yapının veya eşyanın, işlevlere çok iyi yanıt vermesi kaygısından giderek tasarlanıp geliştirilmesini savunan öğreti" olarak tanımlanmaktadır [20, s:167]. Aslında mimarlığın temelinde yer alan "fonksiyon (işlev)" ya da "fonksiyonist yaklaşım" ayrı bir akım şeklinde değil, ancak genel bir yaklaşım ya da tasarım yöntemi olarak, mimarlığın varoluşundan bu yana onun içeriğinde yer alan değişmez bir kavram şeklinde ele alınabilir. I. ve II. Dünya Savaşları arasındaki dönemde gerçekleşen mimari eserlerde etkileri gözlenen Uluslararası Üslubun en önemli özelliği fonksiyonalizm olmuştur. Fonksiyon kavramının mimarlıkta modernizm kapsamında yer alan birbirine karşıt ya da birbirinden farklı yaklaşımları bir arada tutan bir nokta olduğunu burada yeniden anımsatmak yararlı görülmektedir.

Özellikle Neo Plastisizm ile birlikte daha yoğun olarak gündeme gelmeye başlayan her bir işlevin kendisine ait boyutları olan mekan hücreleri ile anlatımı, (fonksiyonu biçime aktaran yaklaşım) modernizmin gelişim sürecinde daha sonraki yıllarda da yerini almış ve "fonksiyon" kavramı günümüzün de en önemli tasarım verilerinden biri haline gelmiştir.

İlk kez 1843 yılında heykeltıraş Horatio Greenough tarafından ortaya atılan "Form fonksiyonu izler" görüşü daha sonraları Amerikalı mimar Sullivan tarafından benimsenmiş, Sullivan "çağdaş fonksiyonalizmin kurucusu" olarak kabul edilmiştir [20, s:167]. Sullivan'a göre bir yapının formu, bünyesinde barındırdığı fonksiyonlara koşut olarak gerçekleşmek zorundadır. Neo Plastisizm de fonksiyonel yaklaşımı önemsemiş fakat formun estetiğini kesinlikle arka plana atmamıştır. Hatta Neo Plastisizmin fonksiyonel düzeni savunmasına rağmen bu yaklaşımla oluşturulan mimari ürünlerin sanatsal ve estetik ağırlıklı olduğu, bu nedenle teorisyenler ile uygulamacılar arasında anlaşmazlığa yol açtığı da belirtilmiştir [28].

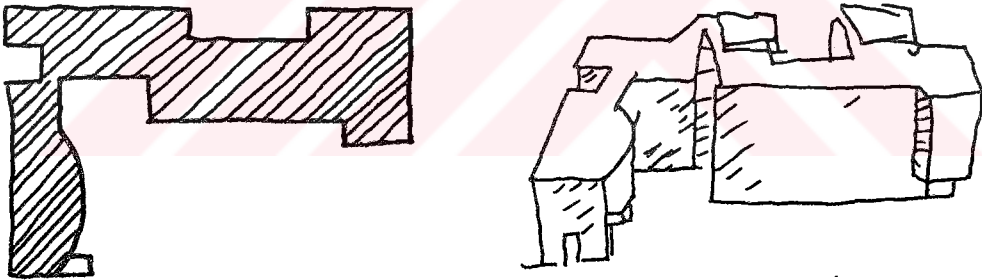
Mimaride formun estetik güzelliği ile fonksiyon kavramı zaman zaman eşleştirilmiş, yani fonksiyonellik=güzellik gibi bir yargıya varılmıştır. Ancak

fonksiyonel bir ürün her zaman için iyi ve güzel bir mimari yapıt olarak kabul edilmemiş, Walter Gropius ve Frank Lloyd Wright gibi mimarlar da fonksiyonellik=güzellik ya da “form fonksiyonu izler” yaklaşımını etkin bir biçimde eleştirmişlerdir [13, s:40].



Mimari yaratmada önemli olan form ve fonksiyona verilen öncelik sırası değil, bu iki kavram arasındaki dengeyi yeterince kurabilmek olmalıdır. Yani gerçekçi ve yararlı bir fonksiyonellik ile farklı fonksiyonların gerektirdiği mekanlar önerilmeli, fakat bu bütünü oluşturan parçaların formu ve estetiği de dikkate alınarak aralarında dengeli bir ilişkinin sağlanması amaçlanmalıdır.

Bu bağlamda genelde Pürist bir mimar olarak nitelendirilen Le Corbusier'nin erken dönem yapılarından olan ve 1923 yılında yaptığı Villa La Roche'un dengeli ve yerinde bir fonksiyonelliği yansıttığı kabul edilebilir. Yapıdaki fonksiyonel parçalanmışlığa karşın genel olarak dengeli bir kütleli form gözlenebilmektedir.



Resim 3.12 Villa La Roche, Le Corbusier, 1923, [13, s:40]

Mimarlıkta fonksiyonalizmin ön plana geçmesiyle birlikte, modernizmin gelişimine dair oldukça önemli bir adım atıldığı kabul edilebilir. Ancak form ve fonksiyon arasındaki çatışma sesini zaman zaman yükselterek mimarlık dünyasının gündemindeki yerini korumaktadır.



3.6 Bauhaus

1918'de Weimar Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulu'na Henry van de Velde'nin yerine yönetici olarak atanan Walter Gropius, Uygulamalı Sanatlar Okulu ile Weimar Güzel Sanatlar Akademisi'ni birleştirerek Bauhaus'u kurmuştur.

1919-1933 yılları arasında etkinlik gösteren ve önce Weimar'da kurulup daha sonra 1925'te Dessau ve 1932'de Berlin'e taşınmış olan Bauhaus 1933 yılında Naziler tarafından kapatılmıştır. Bu dönemde Bauhaus tasarımı makinanın getirdiği olanaklarla birleştirmeyi amaç edinmiştir. Bu açıdan bakılınca Bauhaus'un Werkbund hareketinin eğitim aracı olduğu söylenebilir. Bauhaus'un bir diğer amacı da farklı sanat dallarında ortak estetik değerlere dayanan ve çağın yeni gereksinimlerine yanıt veren tasarım ve biçimlendirmeleri gerçekleştirmek olarak belirtilmektedir [29].

Bauhaus'ta Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Kazimir Maleviç, Moholy-Nagy, Lyonel Feininger gibi dönemin etkin sanatçıları bir araya gelmişler ve dersler vermişlerdir.

Gropius'a göre plastik sanatlar ile endüstriyel eylemler birbirine yaklaşması gereken iki karşıt kutup gibidir [3, s:34]. Gropius dönemin sanatçıları "form anlayışını endüstriyel üretim ile bağdaştıracak teknik isteklere yabancı ve dünyadan uzak kişiler", teknik elemanları ise "arzu ettiği form, kullanım ve ekonomi bileşiminin bir sanatçı ile sıkı işbirliği yapmak ile elde edileceğini düşünmekten yoksun kişiler" olarak nitelendirmiştir [3, s:39]. Bu nedenle, bütün plastik sanat ve zanaatlerin aynı çatı altında toplanması, tüm sanat dallarını içine alabilecek modern sanatın gerçekleşmesi, teknik-sanat birlikteliğinin sağlanabilmesi ve bunu gerçekleştirecek elemanların yetiştirilebilmesi amaçlarını taşıyan Bauhaus kurulmuştur [3, s:39].

Bauhaus'ta ressam, mimarlar ve zanaatkarlar birleşerek çeşitli eserler üretmişlerdir. Bu birleşmeden, bütün sanatların başlangıcında yer alan ve her biri üzerinde etkili olan "Temel Tasarım" olgusu doğmuştur. Teorik bilgiler ve uygulamaya dönük çalışmalar ile yetiştirilen Bauhaus öğrencilerinin yaptığı tasarımlar

atölyelerde imal edilerek satılmış, böylece Bauhaus kısa zamanda Almanya'nın gündelik bir kavramı haline gelmiştir [19, s:33].



Gropius, çağın modern insanı için kendine ve çağına uygun modern bir konut gerektiğini, Bauhaus'ta bu çağdaş konutun yaratılmasına yönelik çalışmalar yapıldığını vurgulamıştır [25, s:80]. O aynı zamanda yapı üretiminde standartlaşmayı ve rasyonelleşmeyi savunmuştur. Gropius'a göre standardizasyonun konut yapımı alanına sistemli bir şekilde uygulanması büyük bir ekonomi sağlayacaktır [3, s:19]. Rasyonelleşme ise ekonominin yanında yüksek bir yaşam standardı getirecektir [3, s:26].

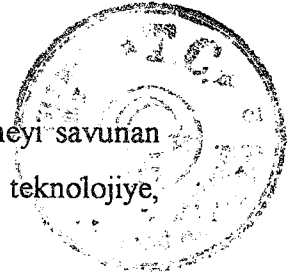
Bauhaus'ta öğretim mimarlık, resim ve heykel sanatlarını ve zanaatın tüm dallarını içermiştir. Öğrenciler burada zanaat, çizim ve resim, bilim ve kuram eğitimi almışlardır [25, s:37,38]. Bauhaus'un programı üç bölüm halinde gerçekleştirilmiştir. Bunlar:

- 1.Hazırlayıcı öğretim
- 2.Teknik öğretim
- 3.Stürüktürel öğretim olarak belirtilmektedir [3, s:40].

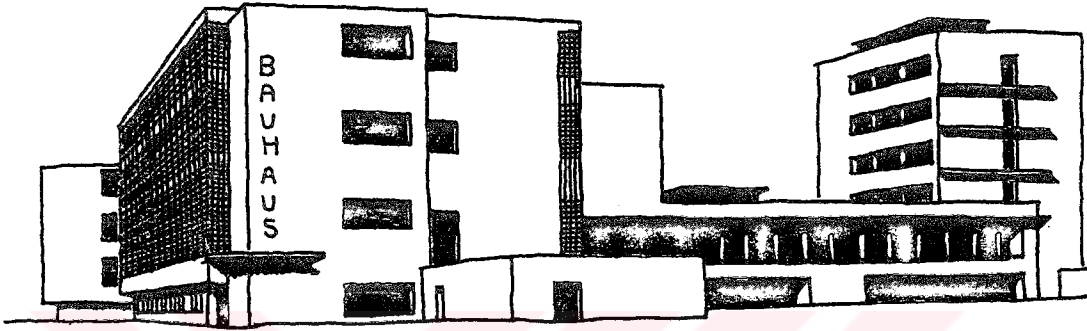
Hazırlayıcı öğretim altı ay süren bir devre olup okula yeni başlayanların çeşitli malzemeleri tanıması için geçen dönemdir. Teknik öğretim dönemi ileri derecede proje çalışmaları ve iyi bir ustanın yanında deneyim kazanmayı sağlayan çıraklık dönemi olmuştur. Bu çalışma üç senelik bir süreci kapsamıştır. Üçüncü aşama olan stürüktürel öğretim ise yetenekli öğrencilerin devam ettiği ve uzmanlaştığı, süresi öğrencinin düzeyine göre değişebilen bir dönem olarak belirlenmiştir [3, s:40, 42].

Bauhaus sanatçıları Neo Plastisist sanatçılara oranla fonksiyon kavramına daha fazla önem vermişlerdir. Fonksiyon çözümlerinde Neo Plastisizmin önerdiği gibi geometrik formları kullanmışlardır. Neo Plastisizmdeki rasyonel ve basit formlar, endüstri üretimine yatkın olmaları nedeniyle Bauhaus'ta kullanılmış ve geliştirilmişlerdir. Buna göre Bauhaus formlarının karakteri rasyonel, geometrik ve

soyut olarak tanımlanmıştır [19, s:34]. Standartlaşmayı ve rasyonelleşmeyi savunan Bauhaus, De Stijl'in getirdiği yasaları benimsemiş ve giderek endüstriye, teknolojiye, makinalaşmaya ve rasyonel üretime doğru yönelmeye başlamıştır.



Bauhaus'un 1926 yılında Dessau'da Walter Gropius tarafından tasarlanan yapısı okulda verilen eğitimin biçimsel özelliklerini tamamen yansıtmaktadır [Resim 3.13].



Resim 3.13 Bauhaus Binası, Dessau, Walter Gropius, 1926 [27, s:298]

Bu yapıda öncelikle fonksiyonlar belirlenmiş, yapı fonksiyonlarına göre parçalanmış, birbirine yakın fonksiyonlar bir araya toplanarak oluşturulmuş olan kitleler birbirine bağlanmıştır. Yapıda ön cephe kavramı ortadan kaldırılmış ve yapının formunun algılanması için tek noktadan bakmak değil, etrafında dolaşmak gerekli olmuştur. Bu yaklaşım da tasarıma geleneksel üç boyutun yanına dördüncü boyut olan zaman boyutunu getirmiştir.

Yapıda atölye kısmı tamamen doğal ışık alacak biçimde, derslikler bant pencerelerle aydınlanacak şekilde tasarlanmıştır. Buna göre yapı yüzlerinin tümüyle fonksiyona göre biçimlendiği söylenebilir.

Bir tasarım yöntemi olmayı amaçlayan Bauhaus, Gropius'un "Biz bir üslup yaratmak isteğinde değiliz" deyişine karşın Bauhaus zamanla 20. yüzyılın ilk yarısını etkileyen bir üslup haline gelmiştir. Gropius'un ilkeleri olan tasarımda basit geometrik formların kullanılması, şerit pencereler ile doğaya hakim olma isteği, geniş cam yüzeyler ile iç ve dış mekan arasında görsel bir bağ kurma hedefi, fonksiyonel mekan

düzeni, dışarıdan belirgin olmayan konstrüksiyon ve beyaz dış cephe konuları da bu üslubun belirgin özellikleri olarak ortaya çıkmışlardır.



Bauhaus'un kurucusu olan Gropius kendini William Morris, Henry van de Velde ve Werkbund hareketinin bir süreği gibi görmüştür. Buna göre mimarlıkta modernizmin temellerini Arts and Crafts akımının attığı, Bauhaus'un ise onun karakterini kesin olarak belirleyen bir yaklaşım olduğu kabul edilmektedir [19, s:34].

1933 yılında Naziler tarafından kapatılan Bauhaus, tasarım alanında yalnız Almanya'yı değil bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Bauhaus'un kapatılmasından sonra burada bulunan sanatçılar Nazi rejiminin baskısı nedeniyle Amerika'ya yerleşmiş ve oradaki okullarda görev almışlardır. Gropius, Feininger ve Moholy-Nagy 1937 yılında Chicago'da New Bauhaus (Yeni Bauhaus)'u kurmuşlardır [20, s:74]. Bauhaus'ta geliştirilen tasarım anlayışı günümüzün endüstri tasarımı uygulamalarının da temelini oluşturmaktadır [20, s:74].

3.7 Pürizm

Pürizm (safçılık, yalıncılık) ilk kez Le Corbusier ve Amedée Ozenfant tarafından 1918 yılında "Après Le Cubism" (Kübizm Sonrası) adlı kitapta bir manifesto şeklinde yayınlanarak ortaya çıkmıştır. Bu manifestoda o yıllarda oldukça yoğunlaşan Kübizme, Fonksiyonalizme ve Neo Plastisizmin getirdiği tümevarımcı yaklaşıma karşı bir tepki dile getirilmiştir.

1920-1925 yılları arasında yayınladıkları "Esprit Nouveau" (Yeni Ruh) adlı dergi aracılığıyla Corbusier ve Ozenfant Pürizm ilkelerini yaygınlaştırmaya çalışmışlardır [13, s:42]. Onlar bu dergide yayınlanan fikirleri ile çok parçalılığı, karmaşıklığı, tümevarımın getirdiği rastlantısal formları eleştirmişler ve tek ve saf birincil geometrik formları, bunların basit ama doygun güzelliklerini, tüm dengelimi, rastlantısal dinamizme karşı Platoncu durağanlığı ve nesnel formlar ile tüm insanlığa seslenmeyi (evrenselliği) önermişlerdir.

Bu anlamda Pürist yaklaşım fonksiyonalizmi (tek tek fonksiyonlara uygun mekanlar oluşturmayı) reddederek tek bir ana form içinde fonksiyonları çözmeyi savunmuştur. Bir süre sonra formalist bir tutum içersine giren Pürizm, tasarımda “güzel” olarak kabul edilen küp, prizma ve küre gibi saf ve birincil geometrik formların kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

En baştan belirlenmiş saf bir form ile tündengelimci bir tasarım yaklaşımına karşın Pürizmde çeşitli farklı fonksiyonlar önceden belirlenmiş formun içersinde en uygun bir biçimde çözülmeye çalışılmıştır. Hatta Pürist bir mimar olduğu kabul edilen Ludwig Mies van der Rohe bile mimarlığın yalnızca bir “fonksiyonların çözülmesi” sorunu olduğunu belirtmiştir. Buna göre Pürizmin ve daha sonraları Modernizmin hem baştan tündengelimci bir yaklaşımla formalizmi savunması, hem de önceden belirlenmiş formun içersinde maksimum oranda fonksiyonel çözümler araması önemli bir çelişki olarak kabul edilebilir.

Temelini Platon’dan alan Pürizm birçok karmaşıklık arasında insanı huzura kavuşturan şeyin saflık ve yalınlık olduğunu, bunu da en iyi biçimde anlatabilmenin bitmiş, doygun, kendi kendine güzel ana geometrik formların kullanılmasıyla gerçekleşeceğini öngörmüştür. Pürizm bu saf ve birincil geometrik formların getirisi olarak Fütürizme ve Neo Plastisizme oranla çok daha durağan, simetrik ve tündengelimci olmuştur. Pürizm rasyonel, kuralları belli, basit ve kolay anlaşılır formları savunan bir yaklaşım olduğu için giderek daha evrensel bir hale gelmiş ve “Uluslararası Mimarlık” akımının doğuşunu sağlamıştır [13, s:44]. Gittikçe daha yalın formların kullanımını hedefleyen Pürizm, bu saflaştırma ve arılaştırma yaklaşımı ile soyutlamanın da mimaride ulaştığı bir uç noktayı belirlemiştir.

Pürizm aslında Neo Plastisizmi temel alan Rasyonalizmden çıkmış bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir [20, s:376]. Rasyonalizm bu çalışmanın 2. Bölümünde incelenmiş olan 19. yüzyılın revivalist ve eklektisist tavırlarına karşıt olarak yalınlaşmayı savunan, temelleri 1907 yılında Werkbund ile atılan, daha sonra Neo Plastisizm ile gelişen ve Bauhaus ile doruğa ulaşan bir tasarım yaklaşımı olmuştur [20, s:376].



Pürizmin önde gelen temsilcileri Le Corbusier ve Ludwig Mies van der Rohe'dir. Corbusier 1920-1950 yılları arasında gerçekleştirdiği yapılarında genellikle Rasyonel-Geometrik yaklaşımın temelinde yer alan soyut birincil geometrik formları kullanmıştır [13, s:44]. Bu eserlerde Corbusier fonksiyonalist olmayan bir yaklaşımla tündengeli savunmuştur. Corbusier çağdaş teknolojinin çağdaş tasarım ile birlikteliğinden doğan sonuçları aşağıda sıralanmış olan beş kriter aracılığıyla ortaya koymuştur [13, s:45-46]:

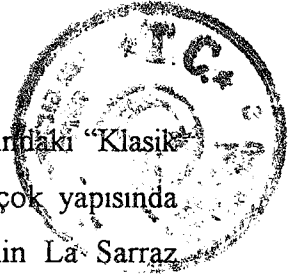
1. Taşıyıcılar: Taşıyıcılar bütün yükleri taşırlar ve duvarlar bölücü elemanlar haline gelirler [13, s:46]. Bu taşıyıcılar binanın iç düzenlemesi düşünülmezsizin belirli eşit aralıklarla yerleştirilirler. Bunlar yerden yükseltilerek mekanlar toprağın neminden uzaklaştırılırlar ve daha iyi ışık ve hava alırlar. Böylece yapının oturduğu alan bahçe alanına katılabilir [25, s:83].

2. Çatı bahçeleri: Düz çatılar artık kullanılabilir hale gelmiştir. Zeminde yapının kapladığı alan kadar çatıda bahçe yapmak olanağı doğmuştur [13, s:46]. Bu durumda çatı bahçeleri kent için yapı alanının tümünün yeniden kazanılmasını sağlar [25, s:83].

3. Zemin kat planının özgürce tasarımı: Taşıyıcılar çatıya kadar yükselir. Bölme duvarları ise diğer katlardan bağımsız olacak şekilde gereken yerlere konulabilir. Bunun sonucunda zemin kat planı tam bir özgürlükle tasarlanır [25, s:84], böylece farklı katlarda farklı iç mekan düzenlemeleri yapmak olanağı doğmuştur [13, s:46].

4. Yatay pencere: İki taşıyıcı arasında yer alan pencereler yatay (şerit) pencereleri oluşturur. Böylece mekanlar duvardan duvara eşit şekilde aydınlanır [25, s:84].

5. Cephenin özgürce tasarımı: Döşemenin taşıyıcıların ilerisine çıkarılmasıyla tüm cephe taşıyıcıların bulunduğu yapının ötesine taşınmış olur. Böylece taşıyıcıların yer almadığı dış cephede içteki bölünmeye bağlı kalınsız pencereler istenilen uzunlukta açılabilir. Bu şekilde cephe özgürce tasarlanabilir [25, s:84].



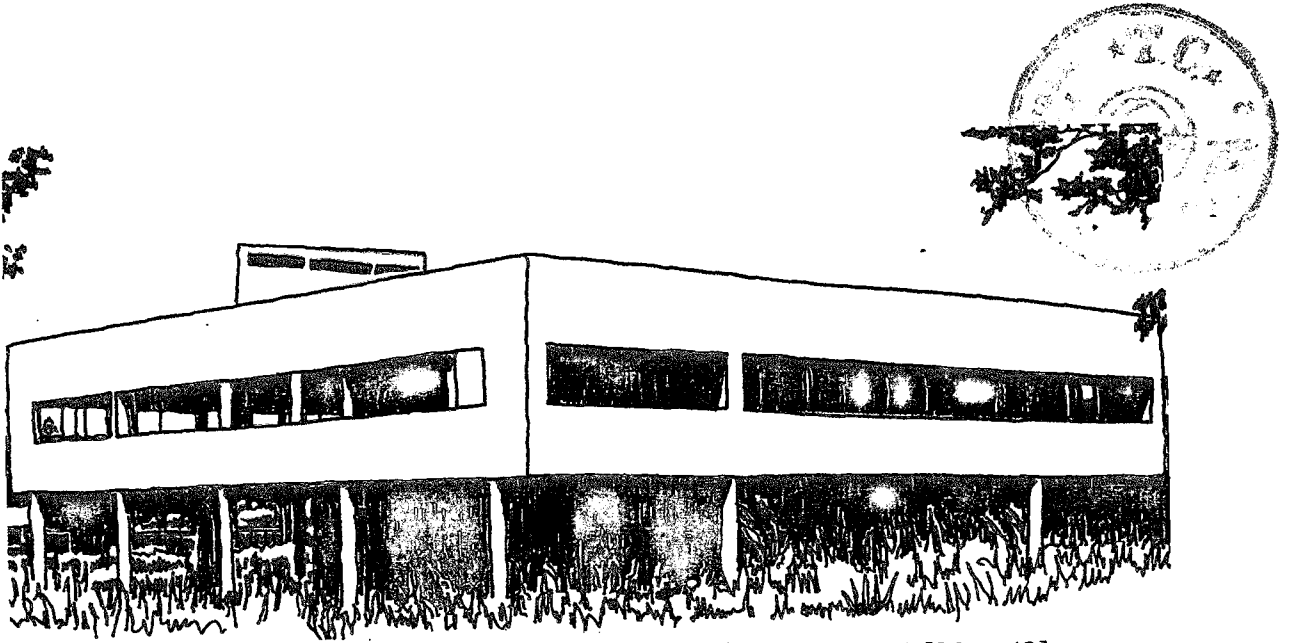
Yukarıda adı geçen ilkeler, Corbusier'nin 1920-1950 yılları arasındaki "Klasik Dönemi" olarak nitelendirilen [13, s:44] dönemde gerçekleştirdiği birçok yapıda gözlenebilmektedir. Bu ilkeler daha sonraları 1928 yılında İsviçre'nin La Sarraz şehrinde toplanan I. CIAM Kongresinde kabul edilerek Uluslararası Üslubun temel taşları haline gelmişlerdir.

Akımın bir diğer temsilcisi olan Ludwig Mies van der Rohe ise Pürizmin ilkelerini bütün yapılarında kullanmış ve ömrünün sonuna kadar bu davranışından ödün vermemiştir. O akılcı, rasyonalist, formalist, durağan ve saf bir mimariyi geliştirmiştir. Buna karşın Rohe fonksiyonları ve ayrıntıları da çok fazla önemseyerek yapılarında saf geometrileri ve ayrıntıların kusursuzluğuyla tam bir yetkinliğe ulaşmayı amaçlamıştır.

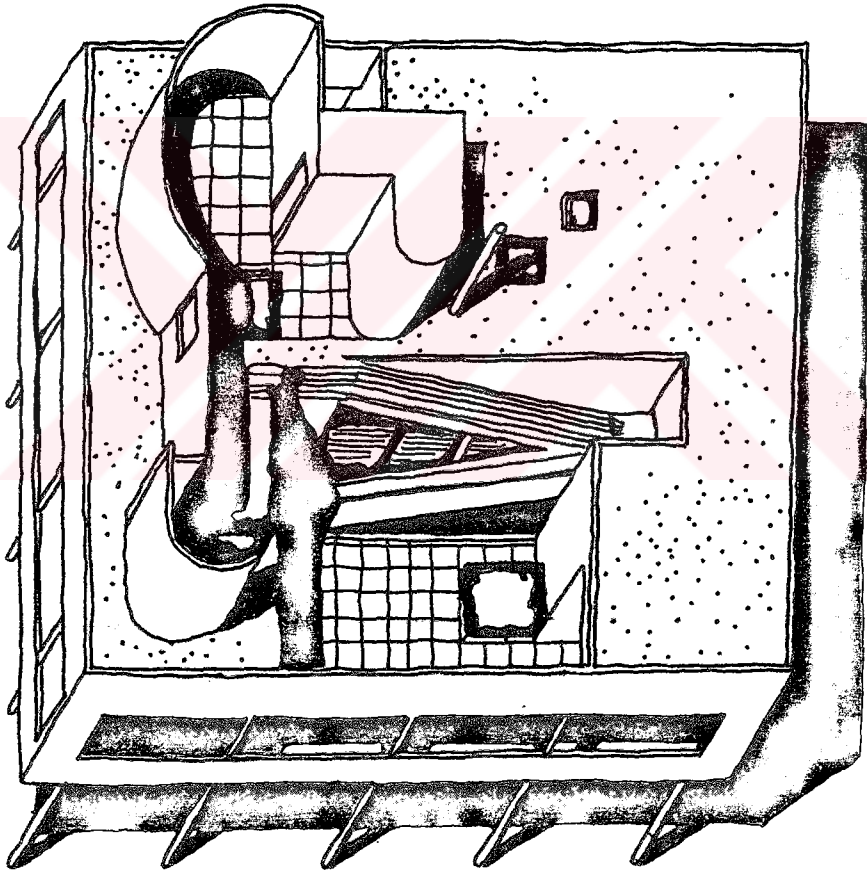
Rohe'nin yaklaşımı formaldır. Ancak bu onun yapı formu üzerinde çok fazla çalıştığını değil tam tersi baştan kesin bir saf geometrik formu kabul ederek tasarıma başladığını gösterir. Bu anlamda onun formları çok yetkin ve saftır. Fakat Rohe önceden seçtiği form üzerinde çok fazla zaman kaybetmeyerek fonksiyonların ve ayrıntıların çözümü ile ilgilenmiştir.

Rohe, yapılarında kendi deyişiyle "hemen hemen hiçbir şey" arayarak daima yalınlık taraftarı olmuş ve bu yaklaşımını "Less is more" (az çoktur) sözleriyle ifade etmiştir [13, s:52]. Rasyonalist, pürist, formalist ve durağan yaklaşımıyla Mies van der Rohe Le Corbusier'nin ilkelerine koşut olarak Uluslararası Üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Corbusier ve Rohe pürist felsefeyi başarıyla yansıtan ve 20. yüzyıl mimarisinin öncü eserleri olarak kabul edilen çok sayıda yapı üretmişlerdir. Bunlar arasında Le Corbusier'nin Villa Savoye (1929-1931) [Resim 3.14-Resim 3.15], İsviçre Pavyonu (1930-1932), Marsilya Toplu Konut Birimi (1945-1952) [Resim 3.16]; Ludwig Mies van der Rohe'nin Farnsworth Evi (1950) [Resim 3.17], Almanya Pavyonu (1929) [Resim 3.18], Crown Hall (1956), Seagram Büro Binası (1958) [Resim 3.19] sayılabilir.



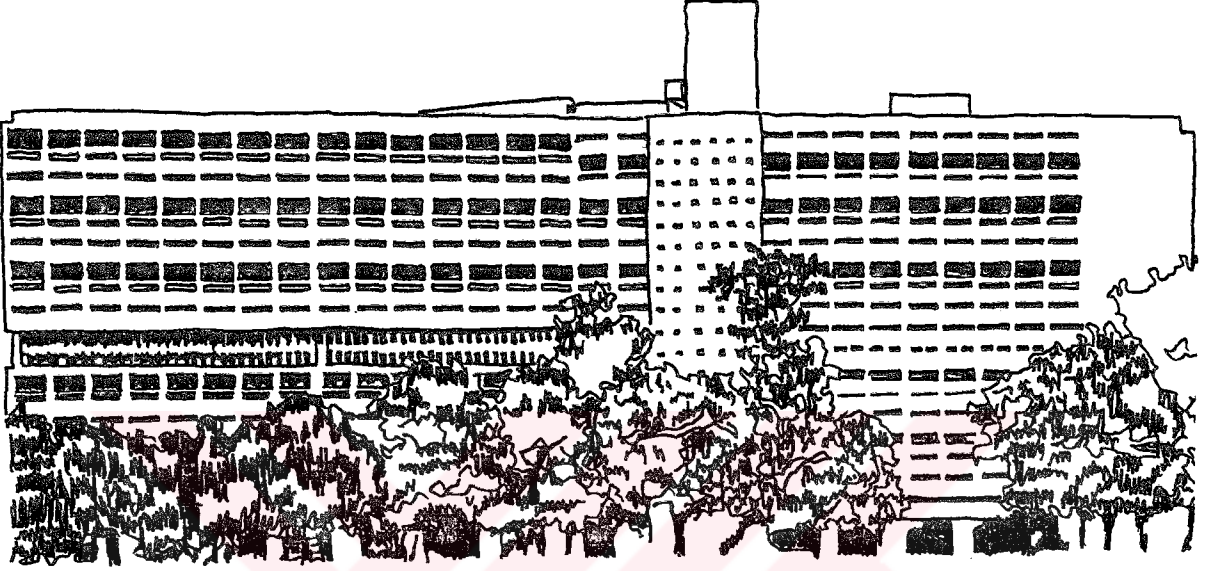
Resim 3.14 Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929-1931 [30, s:43]



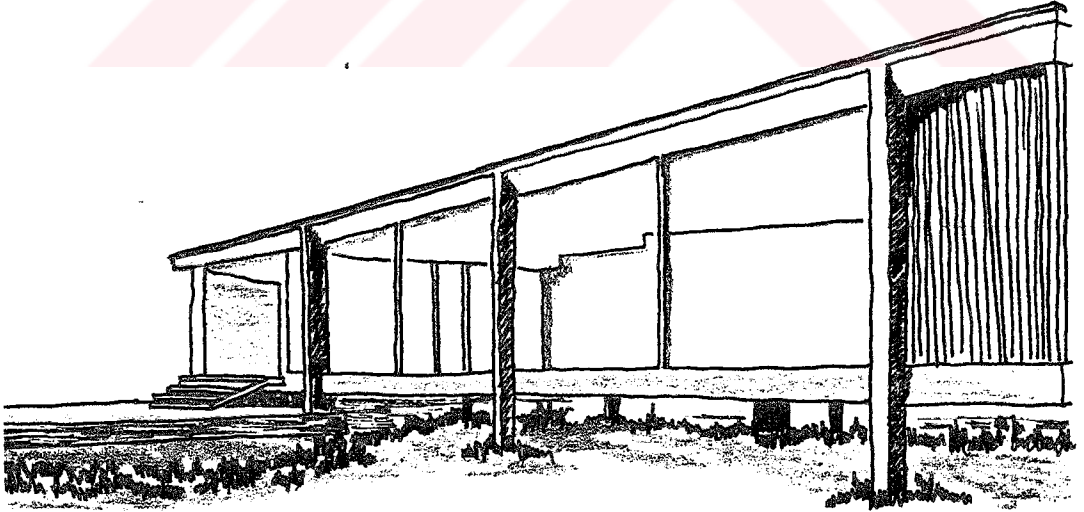
Resim 3.15 Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929-1931 [13, s:46]

Le Corbusier'nin bu yapısı saf bir küp formundadır. Cephede bütünlüğü sağlayabilmek için salonun yatay şerit pencereleri diğer iki cephede de devam ettirilmiştir. Kolonlar üzerinde yükseltelen yapı beyaz dış cephesiyle doğa içerisinde

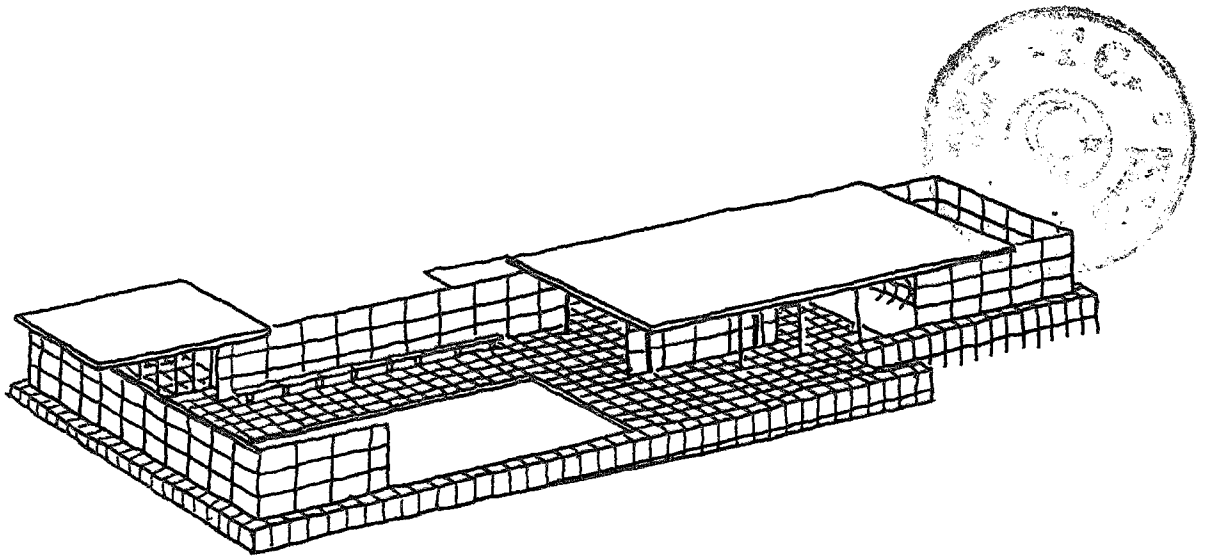
bir “estetik obje” haline getirilmiştir [13, s:45]. Corbusier’ nin bu yapısı 20. yüzyılın en önemli yapılarından biri olarak nitelendirilmiş ve pürizmin ana estetik değerleri olan betonarme iskelet sistem, serbest plan ve cephe düzeni, yatay pencere ve çatı bahçesi ilkelerini tamamen yansıtmıştır. Yapıdaki simetri çatıda yer alan eğrisel oynamalarla, durağanlık ise yapıyı kolonlar üzerinde yükseltmekle sıkıcı olmaktan kurtarılmıştır.



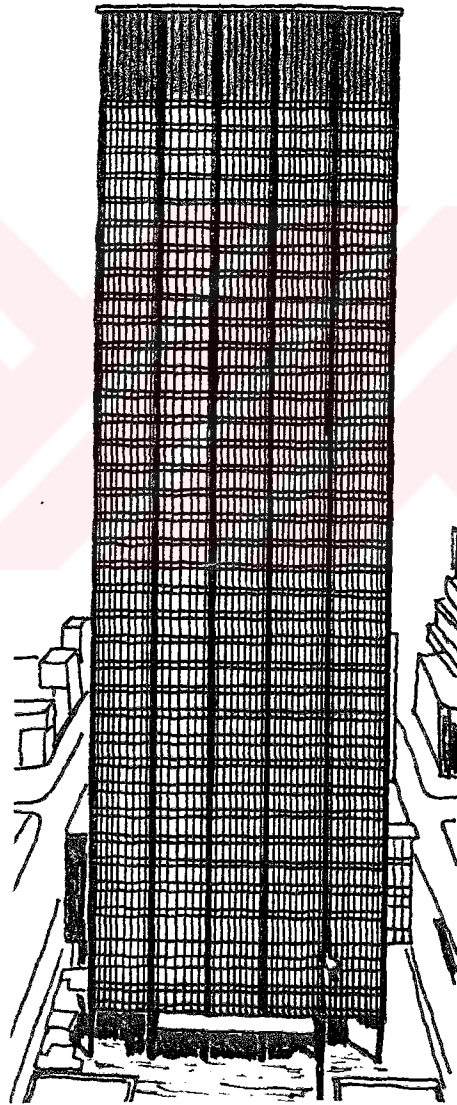
Resim 3.16 Marsilya Toplu Konut Birimi, Le Corbusier, 1945-1952, [22, s:38]



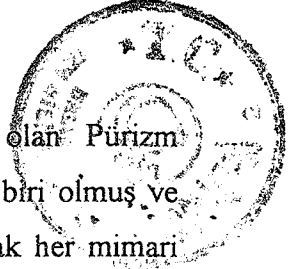
Resim 3.17 Farnsworth Evi, Illinois, Mies van der Rohe, 1950 [13, s:51]



Resim 3.18 Almanya Pavyonu, Barcelona, Mies van der Rohe, 1929 [27, s:217]



Resim 3.19 Seagram Büro Binası, New York, Mies van der Rohe, 1929 [13, s:57]



Rasyonalist, formalist ve tümdengelimci bir mimari akım olan Pürizm mimarlıkta modernizm kapsamında yer alan en önemli yaklaşımlardan biri olmuş ve 20. yüzyıl mimarisinde yoğun bir biçimde etkilerini göstermiştir. Ancak her mimari akım gibi Pürizm de bir süre sonra karşı tepkisini gündeme getirerek süslemeci bir yaklaşıma olan Postmodernizmi yaratmıştır. Bu nedenle Pürizm günümüzde hala önemini koruması gereken bir mimari yaklaşımdır. Özellikle son yılların çok çeşitli ve gittikçe daha fazla yozlaşan mimarisi için saflığı ve yalınlığı savunan bu mimari tavır günümüzde her zamankinden daha fazla önemli ve gerekli görülmektedir.

3.8 Ekspresyonizm

Başlangıçta resimde görülen bir akım şeklinde ele alınan Ekspresyonizm, 1910-1930 yılları arasında Almanya'da gelişmiştir [20, s:152]. Fakat Ekspresyonizmin mimarlık alanında belli bir manifestosu olan Fütürizm, Neo Plastikizm ve Pürizm gibi bir mimari akım şeklinde algılanması doğru değildir. Ekspresyon yani anlatım, fonksiyona benzer şekilde bütün mimari eserlerde bulunması gereken bir nitelik olarak belirlenmiştir [13, s:60].

Ekspresyonizm Pürizmin getirmiş olduğu kurallara ve genellemelere karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Modernist bir yaklaşıma olan Ekspresyonizm içerdiği ve dile getirdiği özgünlük anlayışıyla günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Benedetto Croce'ye göre Ekspresyonizmde "estetik yaratma" süreci aşağıdaki dört adımda gerçekleşmektedir [13, s:60]:

- İzlenimler
- Anlatım ve estetik tinsel sentez
- Güzelden alınan haz
- Estetik olgunun fiziksel elemanlarla gerçek hale getirilmesi

Burada Empresyonizmden farklı olarak doğadan edinilen kişiye özel izlenimlerin değil, daha ileri gidilerek onların tinsel açıdan değerlendirilip yorumlanmış şeklinin (bir sentezin) anlatımı söz konusudur. Önemli olan o sentezin anlatımı sonucu oluşan mutlak özgünlüktür.

Naum Gabo ise Ekspresyonist bir mimari eserin niteliklerini “mutlak form” şeklinde nitelendirmiştir [13, s:61].

-Kendi yaşamı olan,
-Kendi dilini konuşan,
-Kendine özgü duygusal etkisi olan,
-Duygusal gücü tek, ani, dayanılmaz ve evrensel olan,
-Yalnızca akıl ile anlaşılamayan formları Gabo “mutlak formlar” olarak tanımlamıştır.

Bu niteliklerden ilk dördü tek başlarına Ekspresyonizmi anlatmaya yeterli görülmemektedir. Çünkü bu nitelikler tüm diğer mimari yaklaşımlar için de geçerlidir. Örneğin Pürist yapıların da kendi dilleri, yaşamları, duygusal, ani ve dayanılmaz etkileri vardır. Ancak sonuncu nitelikte dile getirilen “akıl” kavramı önemli bir noktadır. Çünkü bu son nitelik gerçekten Ekspresyonizm için geçerlidir. Yani Ekspresyonist yanı ağır basan yapıların formları genellikle yalnızca akıl ile algılanamaz.

Ancak tek başına “akıla dayanmamak” bu yaklaşımı açıklayamaz. Her şeyden önce Croce’nin belirttiği gibi burada önemli olan sentezin anlatımı, anlatımdaki vurgu ve özgünlüktür.

Doğan Hasol’a göre Ekspresyonizm Alman mimarlık geleneğinin anıtsal biçimlerinden ve simgesel gücünden yararlanmıştır. Ekspresyonist yapılarda klasik formlardan uzaklaşma, buna karşılık lirizm, spontane oluşum ve simgesel yaklaşım görülmektedir [20, s:152].



Ekspresyonist mimarlığın temel ilkeleri Enis Kortan'a göre aşağıdaki gibi sıralanabilir:

-Rasyonel ve pür değildir. İrrasyonel, evrensel kurallara karşı ve çarpıcılığı, özgünlüğü ve bir kereye özgü formları savunan bir yaklaşımdır[13, s:61].

-Durağan ve simetrik olmayıp dinamik, göze çarpan ve etkileyici her tür forma açıktır. Bu heykelsi formların da kendine özgü dili, hayatı ve güçlü etkileri vardır [13, s:61].

-Genellikle tümevarımcı bir yaklaşımdır. Tasarımda tümdengelim yöntemini kullanıldığı durumlarda bile fonksiyona pürist yaklaşıma oranla daha fazla önem verilmiştir. Çünkü Ekspresyonizm özü biçime (forma) yansıtmayı hedefler. Bu nedenle bu yaklaşım formal olmayıp önceden belirlenmiş olan formların içinde fonksiyonları çözmeye çalışmaz.

-Her zaman mimarın özgün ve sanatsal yaratıcılığını teşvik ederek hiçbir evrensel kuralı tanımaz. Rasyonel kurallara dayanmayan, genellikle sezgisel ve imgelem gücüne yönelik bir yaklaşımdır.

-Sadece akılla anlaşılabilen, daha çok duygulara hitap eden ve özel bir estetik algı ile kavranabilen formlara sahiptir.

Ekspresyonizm, modernizmin içinde rasyonel-formal modernizme tepki olarak ortaya çıkan bir tasarım yaklaşımıdır. Rasyonalizmin tersine kesin geometrilere, durağanlığa, sayısal oranlara ve bakışma karşı çıkmıştır. Duygusallığı, sezgiyi, özgürlüğü, özgünlüğü, canlılığı, dinamizmi ve cesareti savunmuştur. Bu bağlamda dinamizme ve eğrisel formlara yatkınlığı ile Fütürizme, özü yansıtan ve bir kereye özgü formları ile Neo Plastisizme benzer bir tavır sergilemiştir.

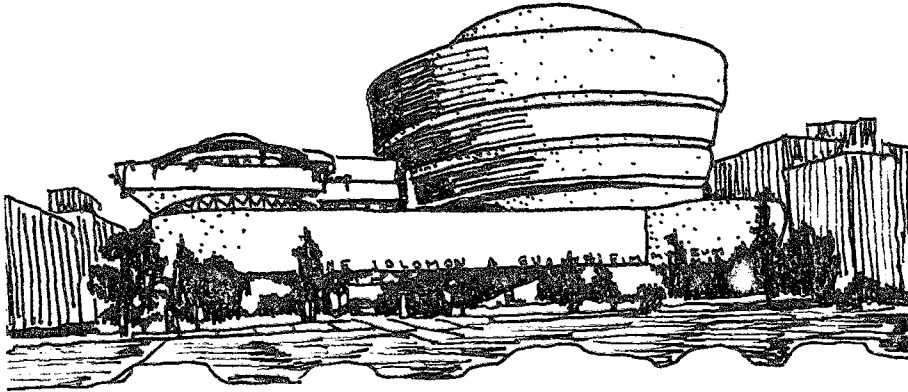


Ekspresyonist anlayışı ürettikleri yapıların bir kısmında başarıyla yansıtan mimarlar ve onların Ekspresyonist yaklaşımla gerçekleştirdikleri önemli ve özgün eserleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Erich Mendelsohn- Einstein Kulesi [Resim 3.20], Frank Lloyd Wright- Guggenheim Müzesi [Resim 3.21], Le Corbusier- Ronchamp Tapınağı [Resim 3.22], Jorn Utzon- Sidney Opera Binası [Resim 3.23], Hans Scharoun- Berlin Filarmoni Binası, Eero Saarinen- TWA Binası [Resim 3.24], Alvar Aalto- Bolonya'da Bir Kilise, Paul Rudolph- Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Okulu.

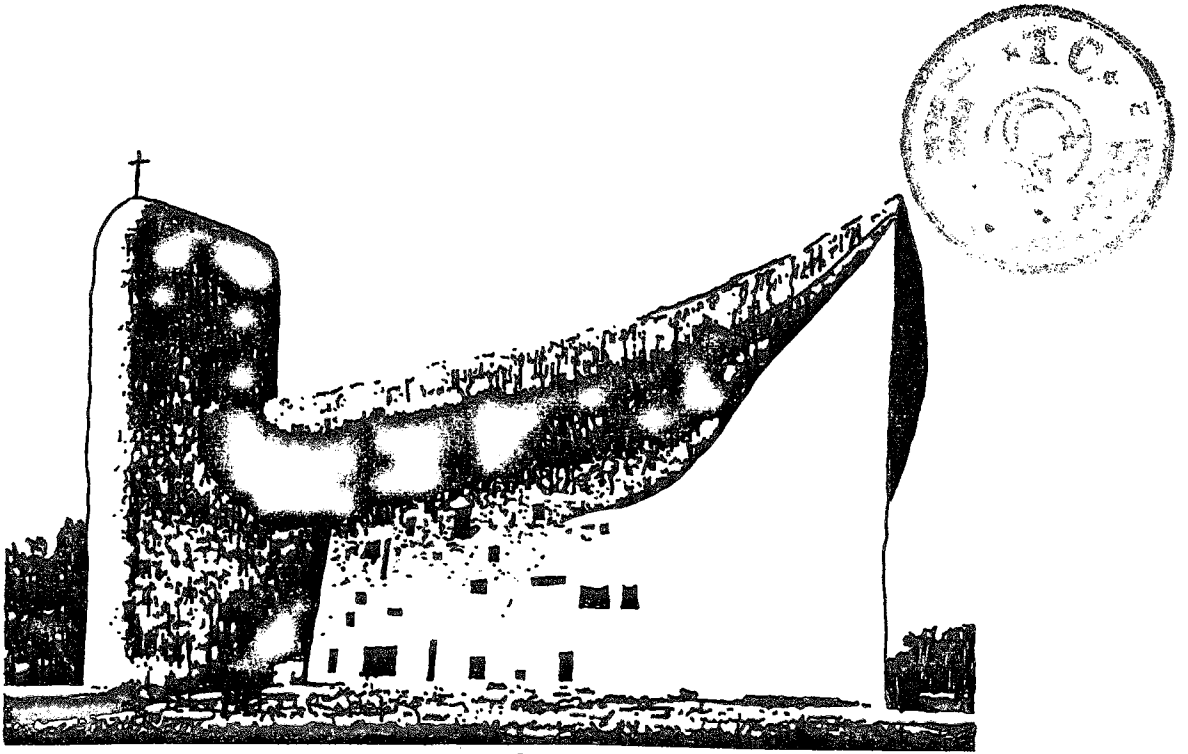


Resim 3.20 Einstein Kulesi, Potsdam, Erich Mendelsohn, 1920 [31, s:35]

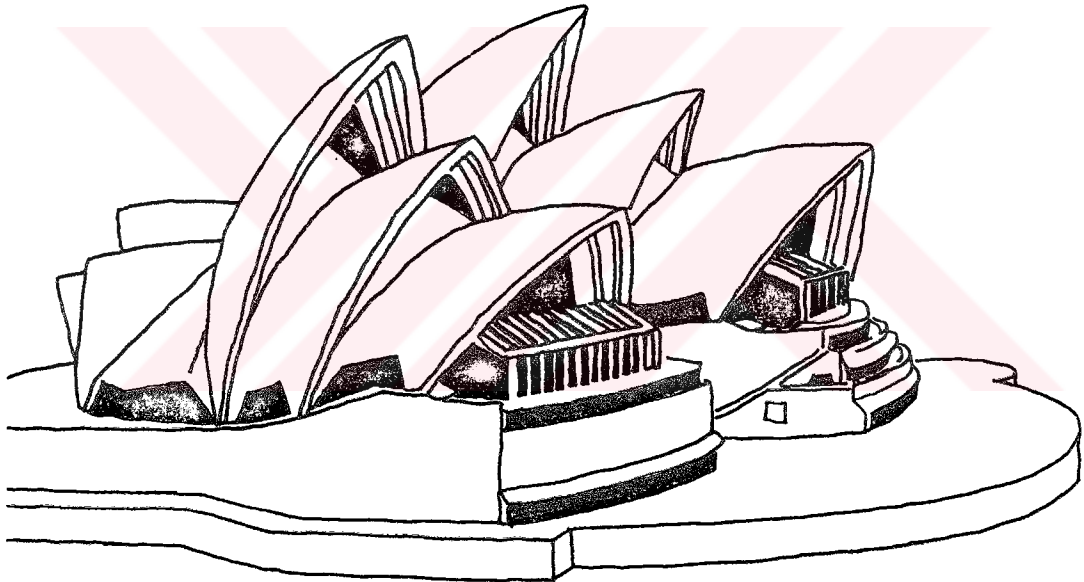


Resim 3.21 Guggenheim Müzesi, New York, Frank Lloyd Wright, 1943-1959

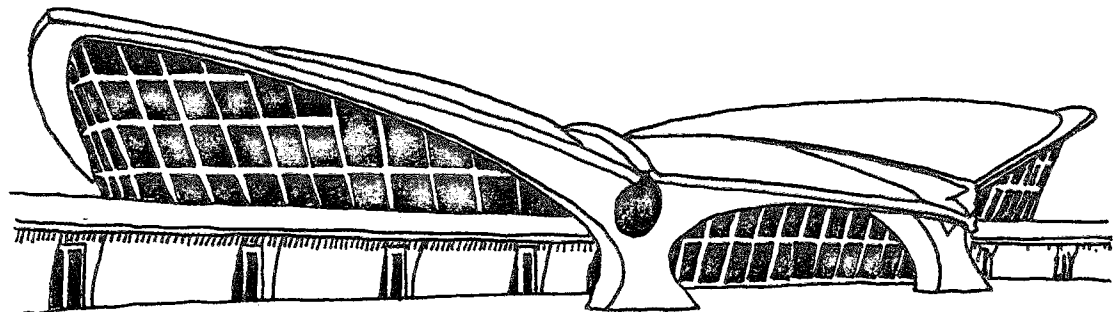
[32, s:51]



Resim 3.22 Ronchamp Tapınağı, Le Corbusier, 1950-1953 [27, s:415]



Resim 3.23 Sidney Opera Binası, Jorn Utzon, 1956-1973 [27, s:262]



Resim 3.24 TWA Binası, New York, Eero Saarinen, 1956-1961 [27, s:261]

Einstein Kulesi için Mendelsohn Einstein'in anısına yapılmış bu kulemin yalnızca bir mimari eser olmayıp aynı zamanda bir anıt-heykel olduğunu belirtmiştir [13, s:62]. Ronchamp Tapınağının özgün çatı formu için ise Corbusier New York yakınlarında Long Island'da bulduğu bir yengeç kabuğu formundan esinlendiğini belirtmiştir [13, s:68]. Buna benzer şekilde Ekspresyonizmin önemli bir örneği olan Sidney Opera Binası'nın eskizleri Jort Utzon tarafından rüzgarda yelkenleri şişmiş bir gemi görünümünden etkilenerek yapılmıştır [13, s:70]. TWA Terminal Binası'nı mimarı olan Eero Saarinen de bu yapısı için yaptığı eskizlerde kanatlarını simetrik olarak açmış ve iki ayağı üzerinde yere basan büyük bir kuş görünümünden etkilendiğini belirtmiştir.

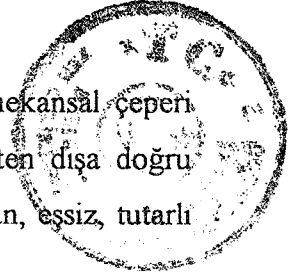
Yukarıda adı geçen yapıların her biri özgün, genellikle eğrisel, heyecan ve coşkunluk veren, tümevarımcı olan ve içten dışa doğru gelişen, dinamik, irrasyonel ve duygusal, estetik değeri ve kalitesi yüksek formlara sahiptirler. Bu formların ortaya çıkışında genellikle duygusal, romantik ve sezgisel bir yaklaşımla mimarın kendi yaratıcı gücü etkili olmuştur.

Ekspresyonizm mimarlıkta modernizm kapsamı içinde oluşan ve gelişen, mimarlık dünyasına çok önemli değerler kazandıran bir yaklaşım olmuştur. Modernizmin irrasyonel ve duygusal tavrını ortaya koyan Ekspresyonizm günümüz mimarlığında etkilerini sürdürmeye devam etmektedir.

3.9 Konstrüktivizm

Konstrüktivizm, Süprematizm akımının öne sürdüğü ilkelere koşut olarak 20. yüzyılın ilk yarısında Rusya'da ortaya çıkmış ve gelişmiş olan bir akımdır. Bu akım, başlıca temsilcisi olan Vlademir Tatlin'den dolayı Rusya'da "Tatlinizm" adıyla da tanınmıştır [33]. 1920 yılında açılan "Konstrüktivist Çalışmalar" sergisinde Antonö Pevsner-Naum Gabo kardeşler tarafından yayınlanan "Realist Manifesto" ile Konstrüktivizmin temel ilkeleri belirlenmiştir. Realist Manifesto aşağıdaki gibidir [25, s:43]:

1.Mekanın şekillendirilmesinin plastik anlatımı olarak kapalı mekansal çepeni reddediyoruz. Mekanın dıştan içe doğru oylumuyla değil, ancak içten dışa doğru kendi derinliğiyle biçimlendirilebileceğini öne sürüyoruz. Mutlak mekan, eşsiz, tutarlı ve sınırsız bir derinlikten başka nedir ki?



2.Mekan içinde üç boyutlu ve arkitektonik cisimlerin oluşturulmasında tek öğenin kapalı kitle olmasını reddediyoruz. Buna karşılık plastik cisimlerin stereometrik olarak üretilmesini istiyoruz.

3.Üç boyutlu kontrüksiyonda resimsi bir öge ve bezeme unsuru olarak renk kullanımını reddediyoruz. Somut malzemenin resimsi bir öge olarak kullanılmasını istiyoruz.

4.Bezeme unsuru olarak çizgiyi reddediyoruz. Sanat yapısındaki her çizginin yalnızca betimlenen cismin içindeki kuvvet yönlerini tanımlamak için kullanılmasını istiyoruz.

5.Plastik sanattaki statik biçim öğeleri artık bizi tatmin etmiyor. Yeni bir öge olarak zamanın katılmasını istiyoruz ve salt yanılsamacı değil, devinimsel ritimlerin de kullanılabilmesini sağlamak için, plastik sanatlarda gerçek devinime yer vermek gerektiğini ileri sürüyoruz.

Görüldüğü gibi bu manifestoda Neo Plastisizmin benimsediği ilkelerin özgün bir tekrarı söz konusu olmuştur. Özellikle tümevarımcı yaklaşımı, içteki özü dışa yansıtmayı, estetik açıdan çağdaş teknolojiyi (konstrüktif elemanların birer estetik değer olarak dışa yansıtılmasını) savunmuştur. Dönemin devrimci ve atılımcı Rusya'sından da güç alan bu yaklaşım her türlü süslemeyi yapıdan uzaklaştırmış, fonksiyon sonucu biçimlenen ve rasyonel bir şekilde tasarlanan stürüktürel ögeler birer estetik anlatım aracı olmuşlardır.

Konstrüktivizm, 20. yüzyıl başlarındaki diğer yaklaşımlarda görüldüğü gibi sanatta taklitçiliği reddetmiş, sanatın gerçek yaşama yanıt vermek üzere dayandığı öğeleri zaman ve mekan olarak olarak tanımlamıştır [20, s:268].



Konstrüktivizmin fonksiyonel olarak tasarlanmış stürüktürü estetik bir öge gibi algılaması, onu yapıyı süsleyen bir obje haline getirerek net bir şekilde anlatması ve içteki özü dışa yansıtmak için tümevarım yöntemini kullanması Gotik mimaride görülen tasarım yaklaşımının birkaç adım ilerisinde yer alan bir tavır olarak öne sürülmektedir [13, s:80].

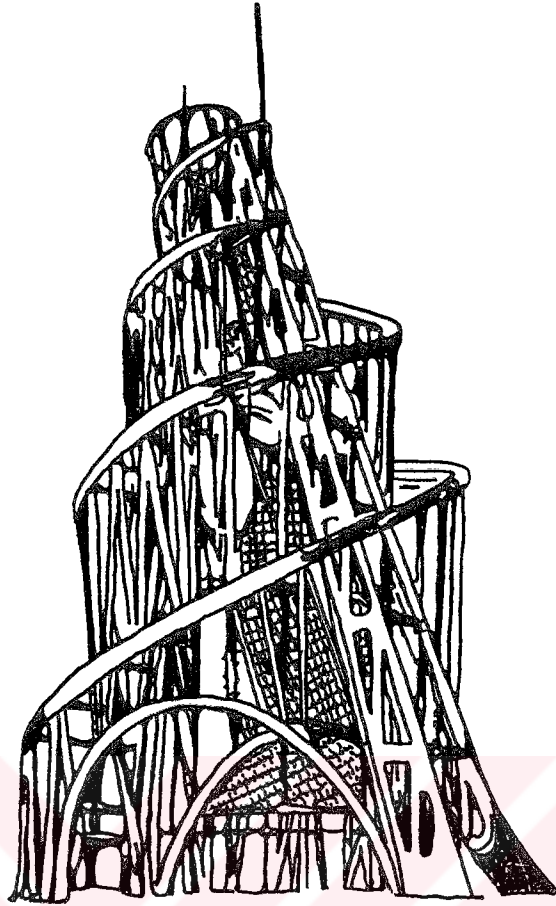
Konstrüktivist yaklaşımın önde gelen temsilcileri arasında Vlademir Tatlin, Kazimir Maleviç, El Lissitzky, Wesnin Kardeşler, Naum Gabo, Alexander Rodchenko, Liubov Popova sayılabilir.

Makina estetiği ile mimarlığı bir araya getirmeyi hedefleyen Konstrüktivist yaklaşımın ilkeleri ile tasarlanmış çok sayıda proje olmasına rağmen uygulanmış örnekler oldukça azdır. Bu eserlerde saf olmayan geometrik formlar ve dışa yansıtılmış stürüktürel biçimler gözlenmektedir [20, s:268].

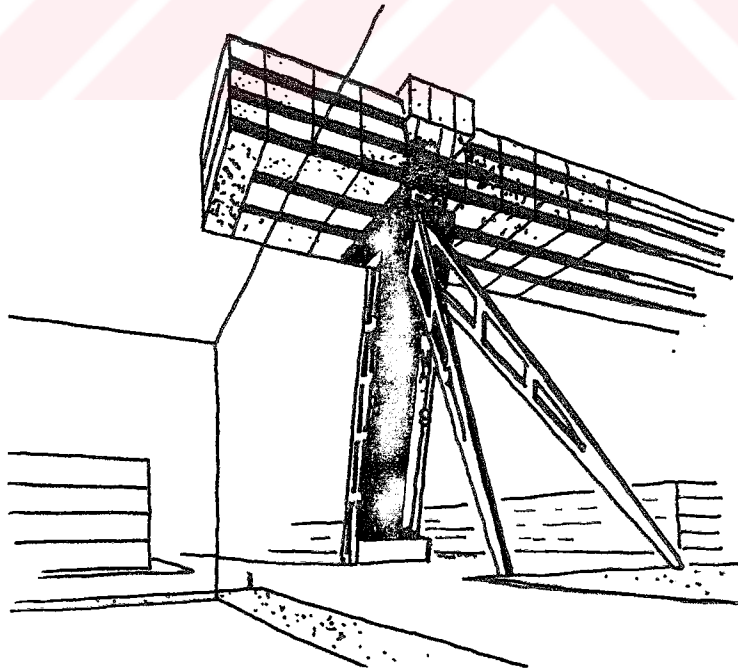
3. Komünist Enternasyonal için Vlademir Tatlin'in Moskova'da 1920 yılında hazırladığı Anıt Projesi [Resim 3.25] ve El Lissitzky ve Mart Stam'in 1924 yılında yaptıkları Büro Blokları tasarımı [Resim 3.26] Konstrüktivist yaklaşımın ilkelerini yansıtan örnekler olarak kabul edilmişlerdir.

Konstrüktivizm, bilinçli teorik gelişmesine ve sanatsal platformda yaygınlaşmasına rağmen tam olarak bir akım kimliğine bürünememiş ve daha çok yeni ve kalıcı yöntemler getiren bir anlayış olarak değerlendirilmiştir [34].

Konstrüktivizmin önemli çoğunluğunu Rus mimar ve sanatçıların oluşturduğu öncüleri, dönemin Sovyet Devriminden, onun getirdiği yeni ruhtan, endüstriyi yücelten yeni yaklaşımından da güç alarak çalışmışlardır. Ancak bir süre sonra yine kendi rejimleri tarafından çok fazla yaratıcı oldukları ve bunda ileri gittikleri için çok



Resim 3.25 3. Komünist Enternasyonal İçin Anıt Projesi, Vlademir Tatlin, 1920
[20, s:268]



Resim 3.26 Büro Blokları Tasarımı, El Lissitzky ve Mart Stam, 1924 [13, s:79]

önemli bir yetenekler topluluğu oldukları halde çalışmalarını sürdürmemiş ve yeterince verimli olamamışlardır.



Konstrüktivizmin tasarım anlayışı ve önerdiği formlar, çizgiler, dev konsollar, çelik makaslar ve uçan bloklar günümüzün önemli bir yaklaşımı olan Dekonstrüktivizm akımının altyapısını oluşturmuştur. Günümüz mimarlığına olan bu katkısı Fütürizme olduğu gibi Konstrüktivizme de 20. yüzyıl mimarlığında oldukça önemli ve özgün bir yer kazandırabilir.

3.10 Brütalizm

Brütalizm akımı, 1954 yılında İngiltere’de Alison ve Peter Smithson tarafından ortaya çıkarılmış ve Le Corbusier’nin Marsilya’daki ikamet birimi ve Chandigarh’taki yapılarından esinlenerek üretilmiş yapıları nitelendirmek üzere kullanılmıştır [20, s:94]. Akımın adı Fransızca “beton brüt” yani brüt beton kelimesinden türetilmiştir [28, s:40].

Brütalizm, birbirinden oldukça farklı iki ayrı safhada geliştirilmiştir. Bunlardan biri, Smithson grubunun tartışmalarında ve genellikle İngiltere’de ortaya çıkan Brütalizmdir. Diğeri ise uluslararası bir niteliği olan ve İngiltere’deki safhadan sonra gelişen Brütalizm akımıdır [4, s:140].

Joedicke’ye göre Brütalizm çağımızı ve gereksinimlerimizi ilgilendiren modern yöntem ve prensiplerin özel karakterdeki bir yorumu olmuştur [4, s:141].

Uluslararası Brütalizm’in başlangıcını Le Corbusier’nin Paris’teki Jaoul Evi’nin oluşturduğu kabul edilmektedir [35]. Bu yapıda malzemenin çıplak bir şekilde kullanılması ve yapıyı kapalı ve ağır bir kütleler topluluğunun oluşturması daha sonraki gelişmeleri büyük ölçüde etkilemiştir [35].

Le Corbusier 1920'li yıllarda mimarlığı "Mimarlık, ham (brüt) malzemeler aracılığıyla duygusal ilişkiler meydana getirmektir" şeklinde tanımlayarak ilk kez "brüt" kelimesini kullanmıştır. Daha sonraları Corbusier yapılarında çoğunlukla brüt betonu kullanmaya başlamıştır [13, s:82]. Corbusier bu yaklaşımıyla kendisinden sonra gelen nesiller için bir öncü olmuştur.

Brütalizm başlangıçta form ya da malzeme ile ilgili bir yaklaşım olmaktan çok belirli bir davranış biçimini dile getirmiştir. Peter ve Alison Smithson 1954 yılında "Yeni Brütalizm" adı altında ortaya attıkları yaklaşımın ilkelerini kısaca aşağıdaki gibi belirlemişlerdir [13, s:81].

-Gerçeklik ilkesi: Yapıdaki malzemeler, sıva ve boya kullanılmadan açıkça gösterilmelidirler, gerçekler anlatılmalıdır.

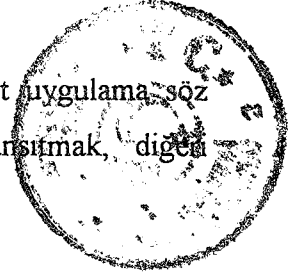
-Sorumluluk ilkesi: Bu ilke mimarın topluma karşı olan sorumluluklarını ve yapının toplum ve kent gereksinimlerinin belirlediği kapsamda ele alınması gerekliliğini anlatmıştır.

-Nesnel (objektif) olmak ilkesi: Bu ilke yapıyı tasarlayan mimarın tutumuyla ilgilidir. Buna göre tasarım yaparken mimar kendi kişiliğini ön plana çıkarmamalı, yapı mimarın kişiliğinin anlatımı olmamalıdır. Yapı kendi amacını dile getirmelidir.

-Görünür ve anlaşılır olmak ilkesi: Bu ilkeye göre de yapıda kullanılan malzeme, mekan düzeni ve konstrüksiyon dışarıdan kolayca izlenebilmelidir. Aynı zamanda yapı, içeriğini dile getiren bir forma sahip olmalıdır. Yani burada anlatımcılık ön plandadır.

İkinci safhada gelişen ve Uluslararası bir niteliği olan Brütalizm akımı ise, Doğan Hasol'a göre yapıda teknik mükemmellik yerine doğallık, kendi kendine oluşmuşluk, malzemenin dıştan açıkça okunabilmesi amacından dolayı biraz da hamlık ve kabalık olarak nitelendirilmiştir. Brütalist yaklaşımda metal malzemeler yerine örtüsüz beton ve tuğla yüzeyler kullanılarak malzemenin gerçek yüzü anlatılmaya

çalışılmıştır [20, s:94]. Yine Doğan Hasol'a göre iki tür Brütalist uygulama söz konusu olmuştur: Bunlardan biri içindeki fonksiyonu dışarıya yansıtmak, diğer stürüktürü dışarıdan okunabilecek şekilde tasarlamaktır [20, s:94].

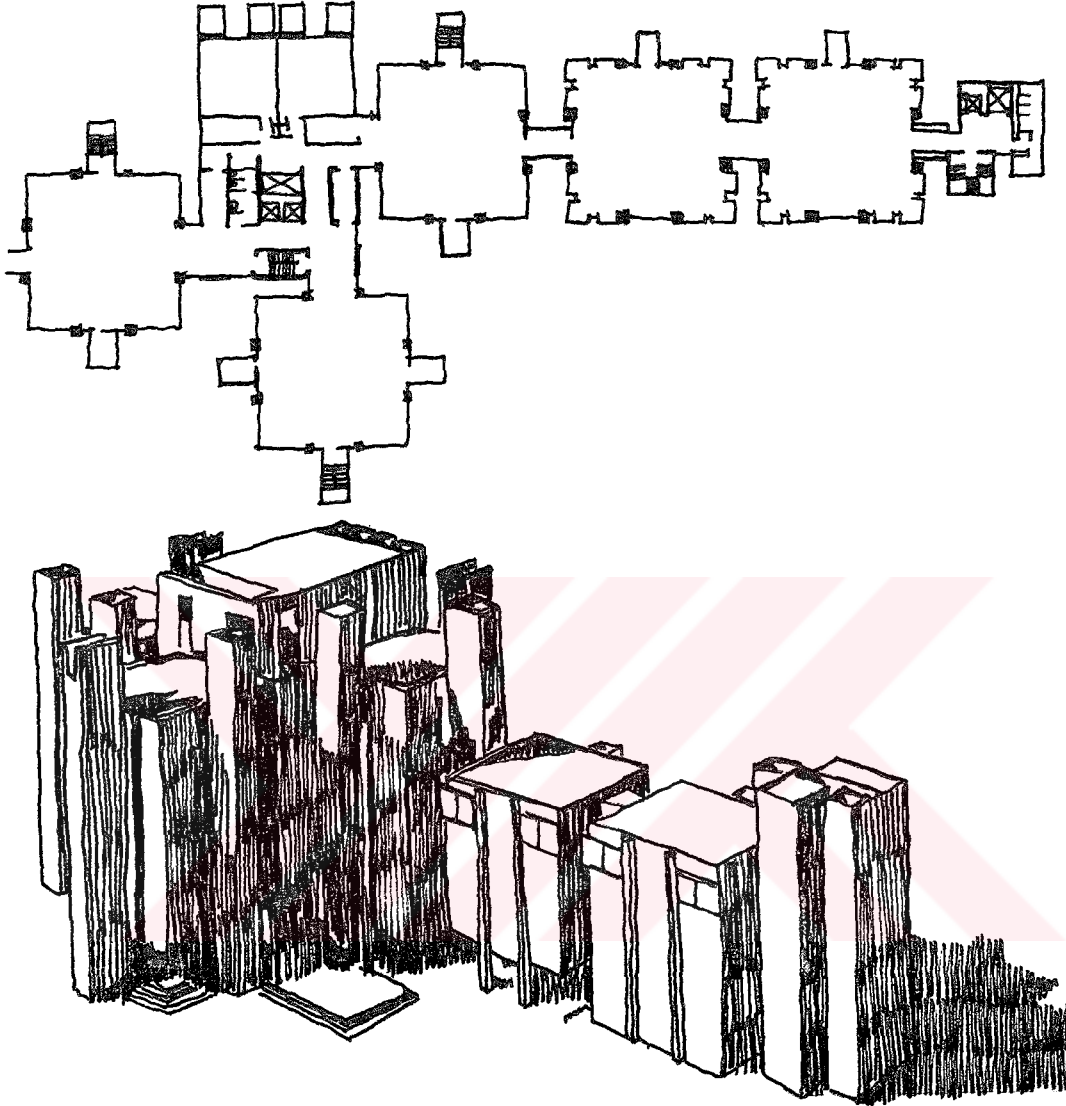
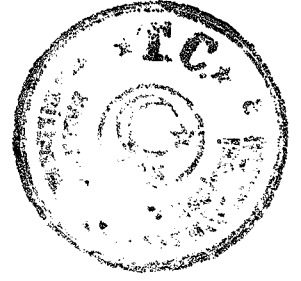


Buna göre Brütalizmin yapı plastiği açısından kabul ettiği yaklaşım Pürizm karşıtı, tümevarımcı, Neo Plastisist ve Fonksiyonalist olmuştur. Yani farklı fonksiyonlara göre oluşturulan farklı mekanlar kompoze edilerek genel forma ulaşılmıştır. Bu tavır önceden belirlenmiş birincil geometrik biçimlerden birini baştan kabul edip onun içerisinde fonksiyonları çözmeye çalışan Pürizme ve onun tartışılmaz temsilcisi Mies van der Rohe'nin çalışmalarına biçimsel açıdan tamamen karşıt bir tutum ortaya koymaktadır. Diğer yandan Enis Kortan'a göre Mies'in yapılarında kullandığı malzemeleri açık ve net olarak anlatması, daha sonraları Peter ve Alison Smithson'ın görüşleri çerçevesinde gerçekleşen Brütalizm akımının temellerini atmıştır [35].

Daha sonraları yapılarda kaba ve pürüzlü yüzeylerin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Joedicke'in deyimiyile gerçek Brütalizmin taklidi olan bir "Cephe Brütalizmi" ortaya çıkmıştır [36].

Öncülüğünü Le Corbusier'nin yaptığı ve önceleri Marsilya Toplu Konut Birimi ve sonra Ronchamp Katedrali yapılarında ortaya çıkan Brütalist anlayış, daha sonraları Vittorio Vigano, James Stirling ve Gowan, Louis Kahn, Paul Rudolph ve Philip Johnson tarafından geliştirilerek yapılarında gözlenmiştir. Bu anlamda Amerika'da Kahn'ın Pennsylvania Üniversitesi Laboratuvarı (1957-1960) [Resim 3.27], Rudolph'un Yale Sanat ve Mimarlık Okulu, Johnson'ın Yale Üniversitesi Biyoloji Bölümü (1965-1966), İtalya'da Vigano'nun Milano'daki Marchiondi Enstitüsü (1957), İngiltere'de Stirling ve Cowan'ın Londra-Prestgn'de Sıra Evler (1951-1958) ve yine Londra'da Ham Common Apartmanları (1961) Brütalizmin yetkin örnekleri olarak kabul edilmektedirler.

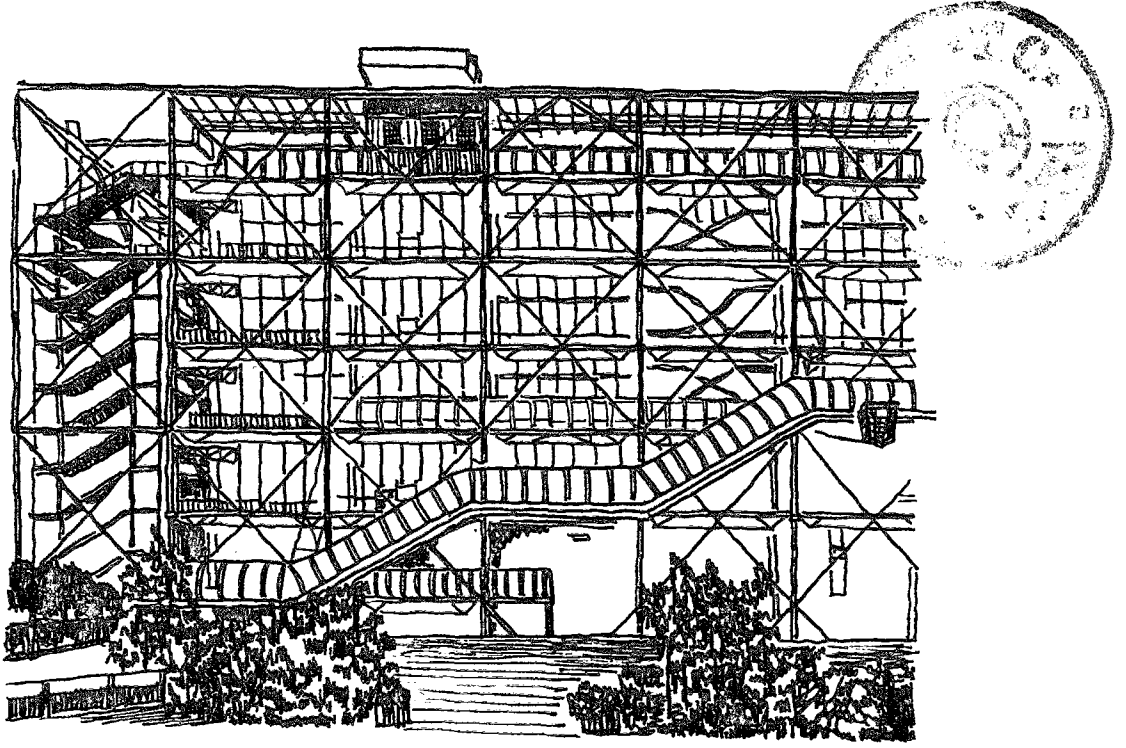
Günümüzün önde gelen mimarlarından Kenzo Tange, Maekawa, Renzo Piano ve Richard Rogers'ın bazı yapılarında da Brütalist nitelikler görüldüğü kabul



Resim 3.27 Pennsylvania Üniversitesi Laboratuvarı, Louis Kahn, 1957-1960

[19, s:27]

edilmektedir [20, s:95]. Özellikle Piano ve Rogers'ın 1977 yılında Paris'te yaptıkları Pompidou Kültür Merkezi [Resim 3.28] ve yine Rogers'ın 1980-1986 yılları arasında Londra'da yaptığı Lloyds yapıları stürüktür, tesisat ve merdivenleri cephelerinde açıkça ortaya koydukları için Brütalist olarak nitelendirilmektedirler [20, s:95].



Resim 3.28 Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Piano ve Rogers, 1977 [37]

3.11 Türkiye’de Modernizm

Mimaride modernist düşünce batıda ortaya çıkıp yaygınlaştıktan uzun bir süre sonra, yaklaşık olarak 1950’li yılların ortalarında ülkemizde görülmeye başlanmıştır. Modernizmin Türkiye’deki etkilerine geçmeden önce, aşağıdaki satırlarda Türk mimarlığının 19. yüzyıl sonlarından başlayarak 1950’lere kadar olan süreçte geçirmiş olduğu evrelere kısaca değinmek yararlı olacaktır.

3.11.1 19.Yüzyıl Sonu-20. Yüzyılın İlk Yarısı Arasında Türk Mimarlığı

19. yüzyılın son çeyreğinden sonra batı ve doğunun estetik öğelerine dayanan bir seçmecilik akımı Türk mimarlığını da etkilemiştir [20, s:461]. Bu dönemde mimaride hem batının klasik cephe elemanları, hem de Osmanlı ve Selçuklu’nun İslami öğeleri kullanılmıştır. Aynı dönemde apartman ve işhanlarında Art Nouveau akımının etkileri gözlenmiş, İstanbul dışındaki konut mimarlığı geleneksel niteliklerini korumaya devam etmiştir. Bu dönemin önemli yapıları arasında Sirkeci Garı

arasında ise Ankara Sergi Evi (1933), Hariciye Köşkü (1934), İller Bankası (1936), Merkez Bankası (1936), Galata Yolcu Salonu, Taksim Belediye Gazinosu, Kadıköy Halkevi, İsmet Paşa Kız Enstitüsü sayılabilir [20, s:462].

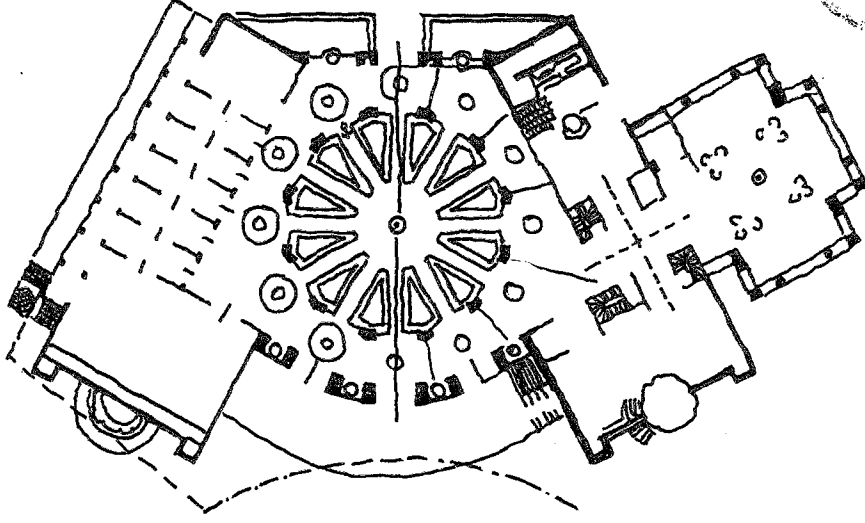
Bu dönemde yabancı mimarların ülkemizde farklı konularda batı eklektisizmine dayanan çok sayıda yapı üretmeleri Türk mimarları arasında yoğun bir tepkiye yol açmıştır. Buna karşın Türk mimarları içinde buldukları dönemin gereksinim ve olanakları yönünde yeni bir mimari oluşturmak yerine, geçmişlerinden aldıkları biçimleri çağdaş konulara uydurarak kullanmak şeklinde bölgesel bir yaklaşım içersine girmişlerdir. Bu tavır, II. Ulusal Mimarlık ya da Milli Mimari adı verilen akımın ortaya çıkışına yol açmıştır.

II. Ulusal Mimarlık Dönemi, 1939 yılında Sedat Hakkı Eldem'in öncülüğü ile başlamıştır. Eldem'in 1939 yılında tasarladığı New York Uluslararası Sergisi Türk Pavyonu [Resim 3.29] ve 1940 yılında Arkitekt Dergisinde yayınlanan "Yerli Mimariye Doğru" isimli makalesi bu yaklaşımın başlangıcı olarak kabul edilmektedir [39]. II. Ulusal Mimarlık akımı ile birlikte, yerel yapı malzemelerinin kullanımı, geleneksel yapı öğelerinin çağdaşlaştırılarak yeni yapılara uygulanması amaçlanmıştır. Bu dönemde yapı üretiminde sağladığı kolaylıklara rağmen ulusal bir nitelik taşımadığı için kabul edilmeyen yeni yapı malzemeleri ancak çok gereksinim duyulan yerlerde ve üstleri sıva veya boya ile örtülerek kullanılmışlardır [39].

Bu dönemin önemli mimarları ve ürettikleri yapılar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

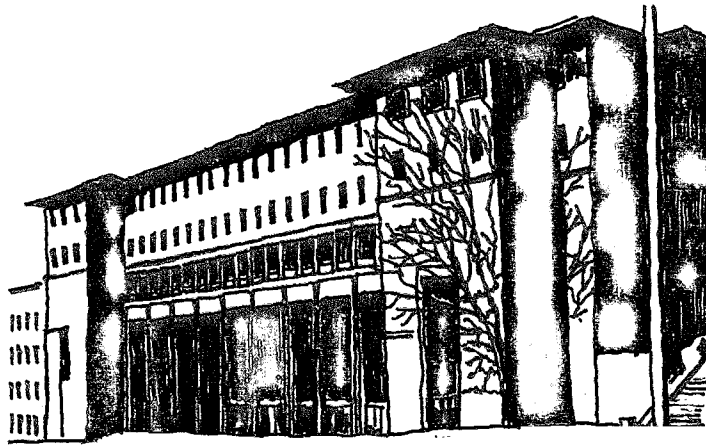
Uluslararası New York Sergisinde Türk Pavyonu ve Çarşısı (Sedat Hakkı Eldem, 1939), Anıtkabir (Emin Onat-Orhan Arda, 1941-1953), İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi (Sedat Hakkı Eldem-Emin Onat, 1942-1944) [Resim 3.30], Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi (Sedat Hakkı Eldem-Emin Onat, 1943-1945), Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı (Feridun Kip-İsmail Utkular-Doğan Erginbaş, 1944), İstanbul Radyoevi (İsmail Utkular-Doğan Erginbaş-Ömer Günay, 1945-1948) [Resim 3.31], Şişli Camisi (Vasfi Egeli, 1945-1953), İnönü Stadyumu (Şinasi Şahingiray-Fazıl Aysu-Paolo Vietti-Vigoli, 1946), Maçka'da Taşlık Şark Kahvesi

(Sedat Hakkı Eldem, 1947-1948) [Resim 3.32], İstanbul Spor ve Sergi Sarayı
(Belediye İmar Müdürlüğü, 1949) .



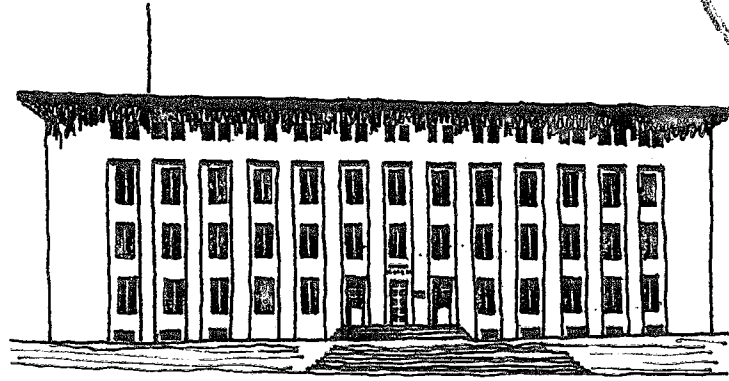
Resim 3.29 New York Uluslararası Sergisi Türk Pavyonu, S.H. Eldem, 1939

[14, s:103]



Resim 3.30 İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi, S.H. Eldem, H. Onat

1942-1944 [39, s:43]



Resim 3.31 İstanbul Radyoevi, İ. Utkular, D. Erginbaş, Ö. Günay, 1945-1948

[39, s:43]



Resim 3.32 Maçka'da Taşlık Şark Kahvesi, S.H. Eldem, 1947-1948 [39, s:46]

I. ve II. Ulusal Mimarlık Dönemleri her ne kadar Türk mimarlığı için olumsuz birer tavır şeklinde nitelendirilmişlerse de oldukça önemli sonuçlara yol açmışlardır. Özellikle II. Ulusal Mimarlık Döneminden sonra Türk mimarlığının gerçek sorunları ortaya çıkarılmış ve bunları çözebilmek için yeni arayışlara girilmiştir. Diğer taraftan, ilk kez I. Ulusal Mimarlık Döneminde yapı üretme eyleminin biçimsel açıdan nasıl olması gerektiği düşünsel bir temele dayandırılmaya çalışılmıştır. Tutucu ve hatta

gerici olarak nitelendirilen bu düşünsel temelin buna karşın II. Ulusal Mimarlık Döneminde ayrıntılı bir şekilde kağıda dökülmüş ve belgelenmiş olması, Türk Mimarlığı için önemli bir gelişme olarak kabul edilmektedir [39, s:45].



3.11.2 1950'li Yıllar ve Türk Mimarlığına Modernist Düşüncenin Girişi

Modernist düşünce, daha önce de bahsedildiği gibi Türk mimarlığını 1950'li yıllarda etkilemeye başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın bitmesiyle birlikte ulusal duyguların güçlendirilmesini gerektiren nedenler ortadan kalkmış, II. Ulusal Mimarlık Akımı da etkilerini yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde Türkiye'de ekonomik ve siyasi alanda genel bir liberalleşme görülmüş, bu da daha sonrası için serbestleşme, çoğulculuk, uluslararası etkilere açık olma gibi gelişmelere yol açmıştır [39, s:47].

Aslında Türkiye'de modernizmin uygulamadaki etkileri 1920'li yıllarda yabancı mimarların başkenti yeniden yapılandırdıkları dönemde ürettikleri yapılarda hemen gözlenebilmiştir. Fakat konunun mimarlık okullarının programına girişi için 1950'leri beklemek gerekmiştir.

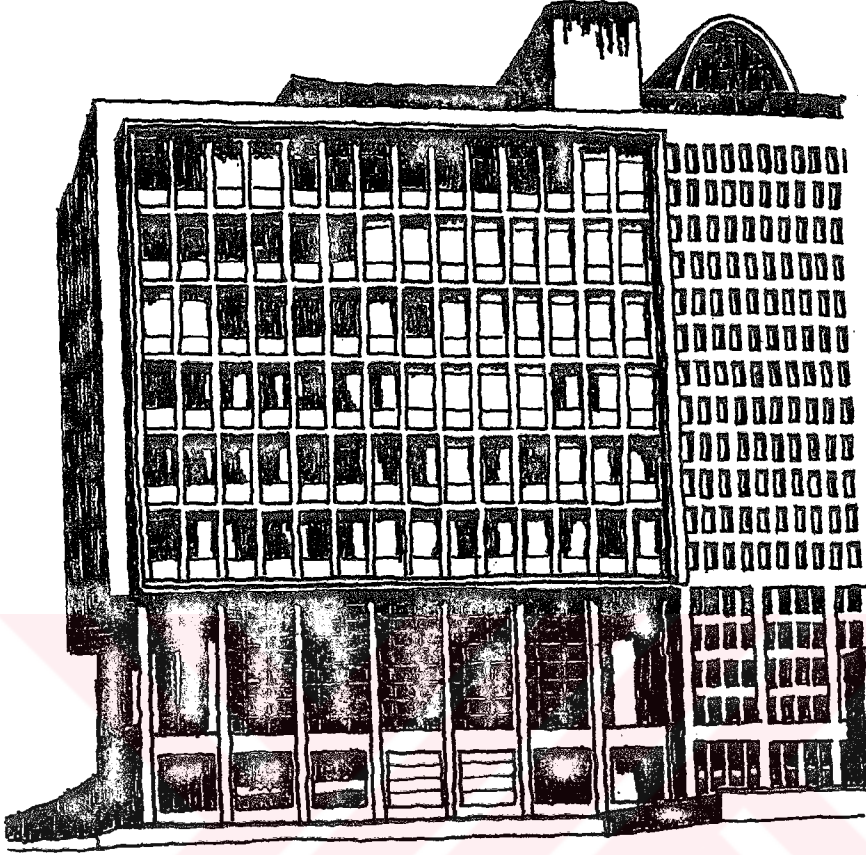
Türkiye'de modernist uygulamaların gerçekleşmesi batıdaki uygulamaların ayrıntılı olarak yayınlardan izlenmesi ve batılı modernist uygulayıcıların Türkiye'deki yapıları aracılığıyla iki ayrı yoldan olmuştur [40].

Türk mimarları 1930'lu yıllarda çeşitli yabancı yayınlar ve yurtdışında yaptıkları gezilerden edindikleri izlenimler yardımıyla kuramsal bir birikime sahip olmuşlardır. Bu durum kişilerin belli görüşleri kendilerine yakın bularak yorumlamaları ve bu görüşler doğrultusunda uygulamalar yapmalarıyla sonuçlanmıştır. Ancak bu yorumlar batıda yapılan modernizm yorumlarından oldukça farklı olmuştur. Çünkü batıdaki yorumlar ülkenin kendi gerçeklerinden, özgün koşullarından, gereksinim ve olanaklarından dolayı ortaya çıkmıştır. Oysa ülkemizde bu özgün senteze ulaşamamış, sadece batıdan alınan biçimler ülkenin kendi koşulları göz önüne alınmaksızın gerçekleştirilmeye çalışılmıştır [40, s:23].

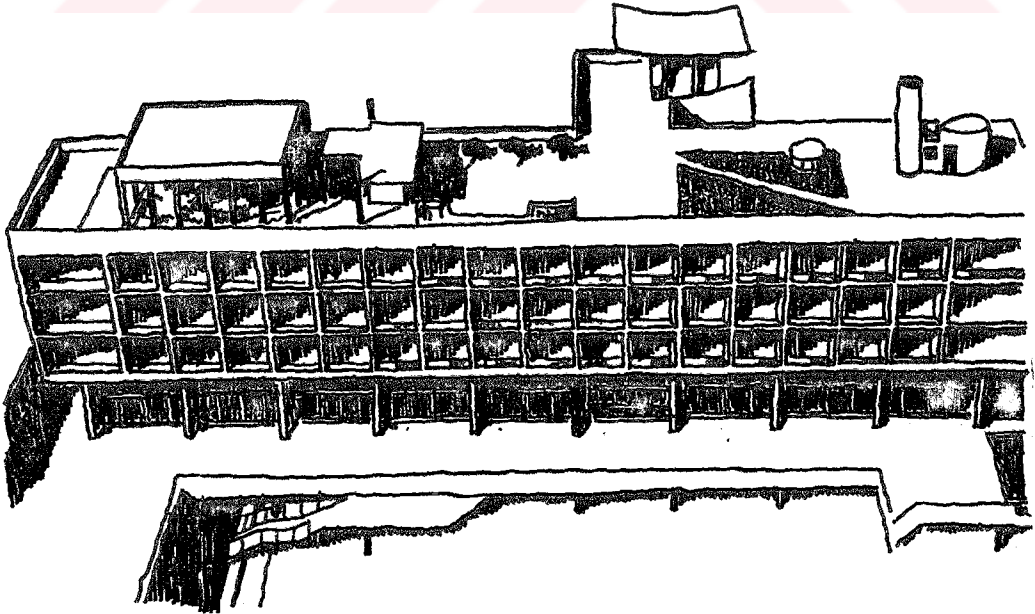
1950'li yıllarda Türk üniversitelerinden (özellikle ODTÜ ve İTÜ'den) yurtdışına yüksek lisans veya doktora yapmak üzere giden mimarlar batıdaki birikim ile direkt ilişki kurmuşlar ve dönüşlerinde edindikleri bilgileri mimarlık okullarında kuramsal ve stüdyo çalışmaları bazında öğrencilere aktarmaya başlamışlardır [39, s:23]. Buna rağmen ODTÜ'de eleştirel olmaktan uzak ve daha çok aktarmaya dayanan bir kuramsal birikim oluşmuş, İTÜ'de ise mezunların pratiğini belirleyen şey batılı kuramsal birikim yerine batıdaki uygulamalar olmuştur. Bu gelişmeler Türk mimarlığında karmaşık ve çoğulcu bir ortamın doğuşunu sağlamıştır.

1952 yılında yapılan İstanbul Belediye Sarayı Proje yarışması ile birlikte II. Ulusal Mimarlık dönemi kesin olarak sona ermiş ve 1950'lerin başlarında Uluslararası üslubun temel niteliği olan Rasyonalist yaklaşım Türk mimarlığını etkisi altında bulundurmuştur. Bu dönemin önemli yapıları arasında İstanbul Belediye Sarayı [Resim 3.33], İstanbul Büyükkada Anadolu Kulübü Otelı [Resim 3.34], Sakarya Hükümet Konağı, Brüksel Sergisinde Türk Pavyonu [Resim 3.35], İstanbul Tarabya Otelı, Unkapanında Tekel Genel Müdürlüğü Binası sayılabilir.

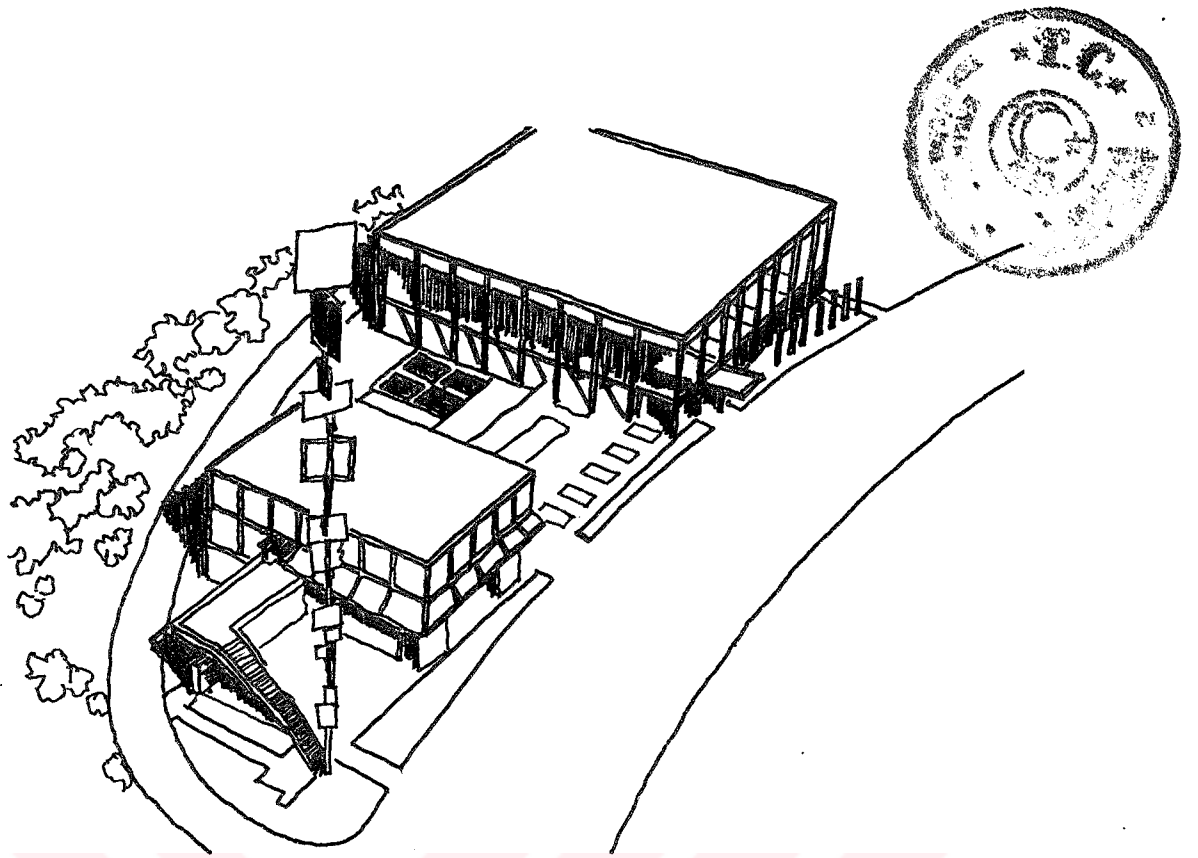
Daha sonraki yıllarda ise Türk Mimarlığı gerçekte kendi gereksinim ve olanaklarından oldukça farklı bir biçimde batıdaki gelişmeleri gerektiği gibi yorumlamadan uygulamaya devam etmiştir. Üstelik bu tavır her dönemde aynı şekilde gerçekleşmiştir. Neo-Klasisizm, Modernizm ve Post-Modernizm için de aynı şeyler söylenebilir. Günümüzde de batıda daha önce görülen yaklaşımlar ülke koşulları tam olarak incelenmeksizin kopya edilmektedir. Modern ve Post-Modernin çoğulcu bir tavır içersinde aynı anda farklı yapılarda uygulandığı ülkemizde ne yazık ki şu ana kadar yeni, farklı, özgün ve öncü olabilecek bir söylem geliştirilememiştir.



Resim 3.33 İstanbul Belediye Sarayı, [41]



Resim 3.34 Büyükkada Anadolu Kulübü Oteli [41, s:63]



Resim 3.35 Brüksel Sergisinde Türk Pavyonu, 1958 [41, s:80]



4. MODERN SONRASI YAKLAŞIMLAR

19. yüzyılda yaşanan Endüstri Devrimi ertesinde ortaya çıkan ve 20. yüzyılın ilk yarısında mimarlık dünyasını yoğun olarak etkisi altında bulunduran mimarlıkta modernizm hareketi, özellikle II. Dünya Savaşından sonra yani 1950'li yıllarda eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştiriler savaş sonrası oluşan yeni toplumsal koşullara mimarlık eyleminin de ayak uydurması gerektiğini savunmuşlar ve bazı çözüm önerileri dile getirmişlerdir.

Çalışmamızın “Giriş” bölümünde de belirtildiği gibi, modernizme karşı yapılan bu eleştiriler öncelikle 1930'lardaki modernizmin mimarlık alanında yetersiz kaldığı noktaları tamamlamayı amaçlamışlardır.

Bu anlamda modernizme karşı ilk önemli eleştiri 1947 yılında toplanan 6. CIAM kongresinde “Team 10” adı verilen grubun ortaya koymuş oldukları düşüncelerdir [5]. Aldo van Eyck, Alison ve Peter Smithson, J. B. Bakema, G. Candilis, S. Woods, R. Eskine gibi mimarlardan oluşan Team 10, modernizmin getirdiği evrensellik, mekan, mimarlığın tek başına duran nesnelere, kentin işlevsel hiyerarşi sağlayacak biçimde bölgelere (zonlara) ayrılması, bitmiş mükemmellik arayışı gibi konuları kabul etmeyerek bunların yerine kişilik, yer ve durum, mimarlık-şehircilik arasındaki sınırı kaldırarak kent ölçeğinde çalışma, kentte toplumsal yaşantının ev-sokak-mahalle-kent gibi hiyerarşik öğelerini ön plana alma, büyüyebilir bir mimarlık konularını savunan bir yaklaşımı kabul etmişlerdir [5].

Team 10'un düşünceleri mimarlıkta modernizmin mimara verdiği her tür sorunun çözülmesi rolünü hakılaştırma çabası ve inancı olarak tanımlanmıştır [5, s:19]. Bu düşünceler, daha sonraki yıllarda yani 1960'larda ortaya çıkacak olan ve modernizmin eleştirisini yaparak onun sınırlarını belirlemek üzere yola çıkan post-

modernist söylemin temellerini atmış bir tavır niteliği taşıdıkları için modern sonrası yaklaşımların prototipi olarak kabul edilmektedirler.



4.1 Post-Modernizm

Post-modernizm, adından da anlaşıldığı gibi modernizm sonrası ortaya çıkmış olan bir tavidir. Bu yaklaşımın geliştirdiği söylem, edebiyat, felsefe ve mimarlıkta geliştirilerek modernizmin eleştirisini yapmış ve onun kendi sınırlarını keşfetmesini sağlamak üzere yola çıkmıştır.

“Postmodern” tanımlaması ilk kez 1934 yılında Frederico Onis tarafından ‘Postmodernismo’ olarak kullanılmış, 1971 yılında Ihab Hassan’ın ‘POSTmodernISM: A Practical Bibliography’ adlı makalesinde edebiyat alanında ele alınmış ve sonraları sosyal bilimler, semiyoloji ve felsefe alanlarında kendini göstermeye başlamıştır. Mimarlık alanındaki ilk kullanımı ise Charles Jencks’in “The Rise of Post-Modern Architecture” adlı makalesinde görülmüştür [21, s:47].

Mimarlıkta post-modernizm, modernizmde olduğu gibi dönemin toplumsal konumunun bir sonucu olarak gelişmiştir. 1960’lı yıllarda sosyo-kültürel, toplumsal ve ekonomik alanlarda büyük bir değişim yaşanmış ve endüstri toplumu yerini bilgi ve iletişim toplumuna bırakmıştır. Bu dönemin her alanda yaşadığı değişim doğal olarak mimarlığı da etkilemiş, üretilen yapılar modernizm ile birlikte üretici konumundan tüketici konumuna dönüşen topluma satılacak bir ürün şeklinde sunulmuştur. Bu nedenle mimarlık alanında yapının dış görünümüne önem verilmiş, ya tarihe yani modern öncesine dönülerek tarihsel biçimlere göndermeler yapılmış, ya da popüler kültür öğeleri ön plana çıkarılarak yapılarda kullanılmaya başlanmıştır.

Post-modernizm, Necmi Zeka’ya göre modernle bir hesaplaşma ve ona bir başkaldırı niteliği taşımıştır [42]. Bu bağlamda post-modernizm, modernizme yaptığı eleştirilerde onun monotonluğa ve toplumla bütünleşemeyerek yabancılaşmaya yol açtığını belirtmiştir. Modernist tavrın keskin, durağan, otoriter ve soyut karakterine

karşılık post-modernistler esnek, dinamik, insanların zevklerini ve duygularını destek alan benzetmeler ve semboller kullanarak, biçime öncelik tanıyan yeni bir yaklaşımı önermişlerdir [43].



Post-modernistlere göre modernizm önceleri geleneksel mimarlığın dogmatizmine karşı çıkarken zamanla kendisi de bir dogmatizme dönüşmüştür [42, s:12, 13]. Sorunlara evrensel çözümler bulmayı amaçlayan, fonksiyonalizmi savunan, tasarımda süslerden arınmış yalınlığı hedefleyen, tarihsel alıntılara ve geçmişe sırtını dönerek yüzünü geleceğe çeviren, teknolojiyi baş tacı eden modernizm çelişkiye yer vermeyen ve mükemmeli arayan bir tavidir. Onlara göre modernizm üstün bir inançla toplumu değiştirmeyi ve kendi ideallerine yönelik olarak yönetmeyi hedeflerken ideolojik bir devrim yaratma çabasına girişmiştir. Bu arada asıl görevini gözden kaçırmış ve sonuç can sıkıcı beton bloklar olarak ortaya çıkmıştır.

Daha önce de bahsedildiği gibi, II. Dünya Savaşı sonrasında modernizme karşı tepkiler önceleri bilimsel açıdan ve özellikle Gestalt teorileri, semantik ve semioloji alanlarında ele alınmıştır. Bu kapsamda biçimlerin kişilerin ruhsal durumunu etkilediği ve insanlığın gelişiminde çevrenin biçimsel değerlerinin etkin bir faktör olduğu bilimsel olarak kanıtlanmıştır [28, s:40]. Buna bağlı olarak mimarlıkta post-modernist söylem bir yapının kendi kullanıcısının dışında onu dışarıdan izleyenler ile de iletişim kurması, bunu sağlayabilmek için de bir veya birden çok anlamı içermesi gerektiğini vurgulamıştır. Sonuç ise bellidir: Tasarımda formu fonksiyondan bağımsız kılarak tarihsel ya da popüler öğeleri barındıran bir biçimci anlayış. Özellikle 1970’li yıllarda güçlenerek etkisini hissettiren bu akım formu özgün hale getirme iddialarıyla ortaya çıkmış olmasına rağmen tarihten aldığı biçimleri alıp yapılarda aynen kullanarak, kısa zamanda özgün olmaktan çok monotonluğa yol açan bir tarihsel formlar repertuarı konumuna gelmiştir.

1966 yılı mimarlık alanında yepyeni bir dönemi başlatan iki önemli olaya sahne olmuştur. Amerika’da Robert Venturi’nin “Complexity and Contradiction in Architecture” (Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki) [44] ve İtalya’da Aldo Rossi’nin “The Architecture of the City-Architettura della Citta” (Kentin Mimarisi) isimli

kitapları yayınlanmıştır. Venturi kitabına “Ben mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkiyi severim” sözleriyle başlamıştır. Daha sonra kitapta modernizmin yalınlığının karşısına çeşitlilik ile çıkmış, yalın, idealist, doğru, açıkça dile getirilmiş, ilginç, öncül ve yenilikçi olanın yerine karmaşık, çarpıtılmış, anlamı belirsiz, sıradan ve can sıkıcı, alışlagelmiş ve çokça yinelenmiş olanı seçtiğini ve sevdiğini belirtmiştir. Anlam açıklığından çok anlam zenginliğinden yana olduğunu savunarak [44] tasarımda birden çok anlama önem verilmesi gerektiği üzerinde durmuştur. Venturi aynı zamanda Mies van der Rohe’nin “Less is more” (Az çoktur) sözünü eleştirerek, yalınlığın Mies’in vurguladığının aksine basitliğe yol açtığını, karmaşıklık ve çelişkinin olmadığı durumda yalınlığın yavanlıkla sonuçlandığını belirtmiş ve Mies’in ünlü deyişini “Less is bore” (Az olan sıkıcıdır) biçiminde değiştirmiştir [44, s:19]. Rossi’nin kitabında ise toplumun belleğinde yer alan tiplerin yeniden yorumlanmasını içeren, kalıcı formların zaman içinde yeni kullanım ve anlamlara yol açabileceği düşünceleri yer almıştır [21, s:47]. Her iki kitap ta mimarlık alanında yeni bir yaklaşımın, post-modernist söylemin kapılarını açmıştır. Bu sayede modernizmin katı kurallarıyla reddettiği öne sürülen mimarlığın gelenekle olan ilişkisi yeniden kurulmaya çalışılmıştır.

Daha sonraları Amerika’da hızla yayılan post-modernist hareketin sözcülüğünü mimarlık tarihisi ve eleştirmen Charles Jencks yapmaya başlamıştır. Jencks 1973 yılında yayınladığı “Modern Movements in Architecture” (Mimarlıkta Modern Hareketler) adlı kitabında [45] post-modernizmden bahsetmeyerek Corbusier, Aalto, Scharoun gibi mimarları önemli modernistler olarak tanımlamıştır. Jencks 1977 yılında yayınladığı “The Language of Post Modern Architecture” (Post Modern Mimarlığın Dili) [46] adlı kitabında post-modernizmi tanımlamış ve onun sınıflandırmasını yapmıştır. Jencks burada post-modernizmin 1955 yılında başladığını kabul ederek Aalto, Scharoun, Stern, Moore, Venturi gibi mimarları post-modernist olarak nitelendirmiştir [46]. The Language of Post Modern Architecture’da Jencks modern mimarlığın öldüğünü bildirmiştir. Ona göre modern mimarlık ABD Missouri St. Louis’de 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32’de ölmüştür. Ölüm cezası Pruitt-Igoe’deki birkaç binanın dinamitlenerek yıkılması şeklinde yerine getirilmiştir [46, s:9].

Pruitt-Igoe yerleşim birimi 1952-55 yılları arasında Japon asıllı Amerika'lı mimar Minoru Yamasaki tarafından CIAM düşünceleri doğrultusunda gerçekleştirilmiş ve o yıllarda AIA (American Institute of Architects) tarafından ödüllendirilmiştir. Toplu konut biçiminde tasarlanarak zenci Amerikalılar tarafından kullanılan bu yapılarda zamanla suç oranı artmış ve bölgede yaşamak tehlikeli bir hal almıştır. Bu durumu Jencks yapıların kimliksizliğine, yarı özel mekanların denetimsizliğine, yapılarda yer alan uzun koridorlara bağlamış ve hepsinden önemlisi sorunun temelinde yapıların modernist bir tarzda tasarlanmış olmalarının yattığını belirtmiştir. Bu yapıların yıkılması ile de modernizmin ölümünü ilan etmiştir.

Yine Jencks'e göre post-modernizm ile tarih içeri alınmış; retorik, ikonografi, renk, konvansiyon, heykel ve süsleme içeri alınmıştır [42, s:15]. Böylece post-modernizm, modernizmin geleneği, kültürü ve doğayı yadsıyan tavrına karşı geleneği olumluyan ve bireyin toplum içindeki konumunu ve zamanla değişen özgürlüklerinin sınırlarını yeniden ortaya koymak üzere yola çıkmıştır.

Post-modernistlerin modernizme yönelttiği eleştiriler aslında 1932 yılında Philip Johnson tarafından ortaya atılan, Mies van der Rohe'nin öncülüğünü yaptığı Uluslararası Üsluba ve onun ürettiği evrensel, durağan, tümdengelimci, saf birincil geometrik formları kullanan, kişiselliğe ve dinamizme yer vermeyen rasyonel pürist yapılarına karşı olmuştur. Bu anlamda Uluslararası Üslup post-modernlerce "can sıkıcı bir cam kutu mimarisi" şeklinde nitelendirilmiştir. Ancak buna benzer şekilde post-modernizme karşı yapılan eleştiriler de genellikle akımın tarihselci kanadına yöneltilmiştir. Bülent Özer'e göre de "modernizmin eksik kalan yönü cepheye dekoratif bir işlev tanımaması" [23, s:32] şeklinde belirtilmiş ve Püristlere yöneltilen eleştiriler kısmen doğru bulunmuştur. Ancak Bülent Özer bu eksikliğe modernizmin kendi içinden, yani ekspresyonist kanadından tepki geldiğini kabul etmiş ve böylece post-modernizmin ortaya çıkış gerekçelerini reddetmiştir.

Post-modernizm de modernizm gibi tek bir yaklaşım şeklinde ele alınamamaktadır. Önceleri post-modernizm modernizm sonrasında yer alan her yaklaşımı kapsayacak bir üslup gibi algılanmışsa da, daha sonra High-Tech,

Dekonstrüktivizm gibi bazı yaklaşımlar ondan ayrılmışlardır. Fakat genellikle post-modernist yaklaşımların hepsinde ortak yönün Yunan, Roma ve Barok gibi geçmiş dönemlerin mimari biçimlerini veya bazı kentsel öğelerini eklektik bir biçimde alarak var olana hiçbir yorum katmaksızın kullanmak şeklinde olduğu kabul edilmektedir. Post-modernizmi tanımlayan üç ana tavır ise Tarihçi (Historisist), Yeni Gelenekselci (Neo-Vernakülarist) ve Bağlamcı (Contextualist) yaklaşımlar olarak sınıflandırılmıştır.

4.1.1 Historisist (Tarihçi) Yaklaşım

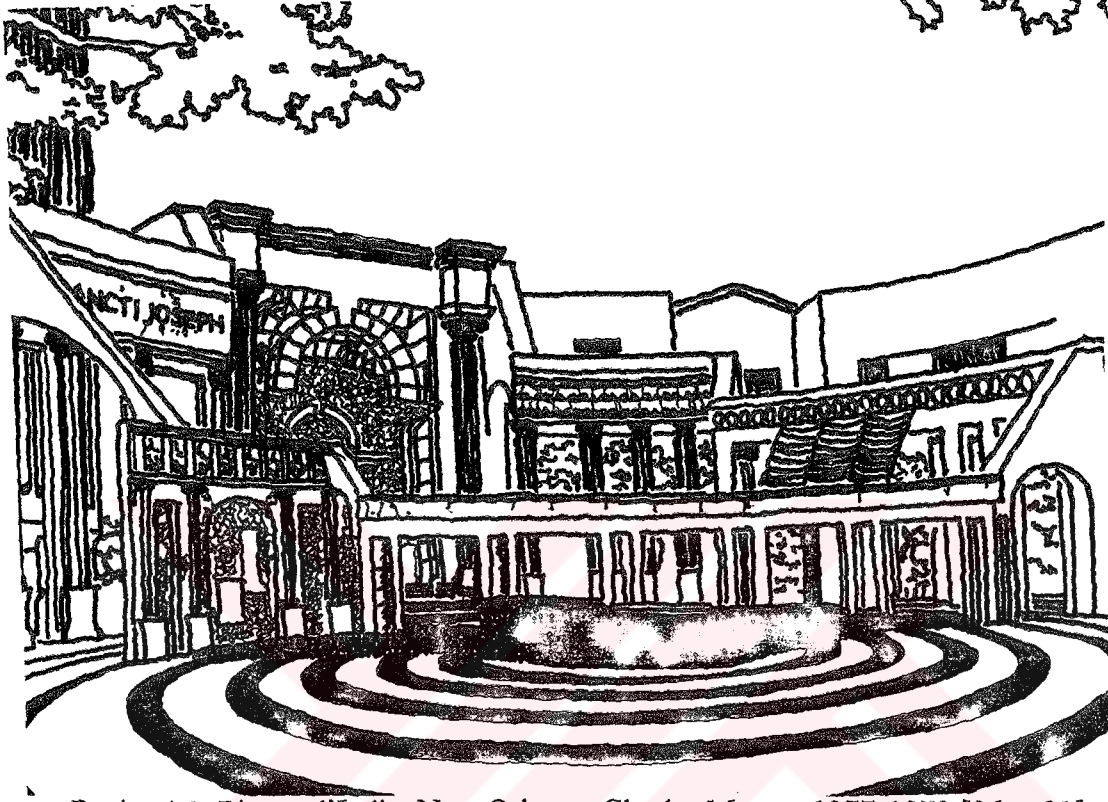
Post-modernizmin historisist yaklaşımında akımın belirleyicisi olan ve eleştirilerin odak noktasını oluşturan geçmiş dönemlerden alınan biçimlere verilen önem dikkati çekmektedir. Historisistlere göre modernizm öncesi dönemlerde uygulanan biçimler aynen alınarak kullanılmalı ve böylece gelenekle tekrar ilişki kurulmalıdır. Bu yaklaşım bir ölçüde 19. yüzyılın seçmeciliğine benzer bir tutum şeklinde nitelenebilir.

Jencks'e göre historisist yaklaşımda farklı ülke kültürlerini simgeleyen özellikler bir arada kullanılmıştır [46]. Historisistler farklı kültürlere ait biçimleri aynı yapıda bir arada kullanarak geçmişe göndermeler yapmanın yanı sıra bu biçimlerin bir araya gelmesiyle yeni ve özgün eserler yaratabilmeyi hedeflemişlerdir.

Historisist post-modernlere göre, mimarlık topluma geçmişe ait bazı örnekler vermelidir. Historisistler bu gerekçe ile yapılara anlam, simgesellik ve anıtsallık kazandırma çabaları içerisinde geçmişten aldıkları biçimleri ve ayrıntıları abartarak ve yer yer karikatürize ederek yeni yapılarda kullanmak yoluna gitmişlerdir. Historisist yaklaşımı kabul ederek yapılarında kullanan mimarlar arasında Charles Moore, Philip Johnson, Michael Graves, Ricardo Bofill, Robert Venturi, James Stirling ve Robert Stern sayılabilir.

Charles Moore'un 1977-1979 yılları arasında tiyatro kulislerine benzer biçimde tasarladığı Piazza d'Italia [Resim 4.1] bazı kaynaklarda post-modernizmin başlangıcı

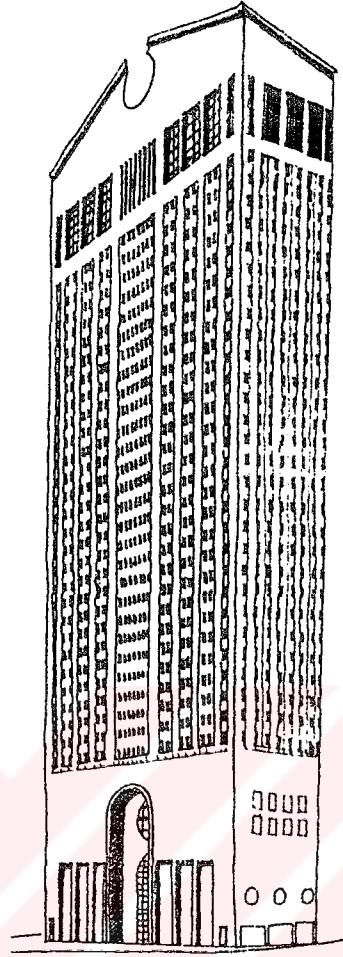
olarak kabul edilmektedir. Moore'un bu yapısı tümüyle Antik Roma ve Rönesans'ın klasik öğelerini içermekte olup yapının tabanında yer alan İtalya haritası İtalya'nın mimari geçmişine de göndermeler yapmaktadır. Moore'un kemerlere uyguladığı farklı yorum ise daha sonraları birçok yapıda kullanılarak kitsch'leşmiştir.



Resim 4.1 Piazza d'Italia, New Orleans, Charles Moore, 1977-1979 [36, s:33]

Philip Johnson'ın New York'ta ATT (American Telephone Telegraph) için 1978 yılında tasarlamış olduğu ATT Binası [Resim 4.2] eklektik-historisist bir yapı olarak nitelendirilebilir. Bu yapı modernizme göre yeni bir mekan önerisi getirmemiş ve cepheciliği ön plana almıştır. Yapının çatısında 18. yüzyılda kullanılan barok öğelere, 1920'li yıllarda kullanılan büro pencerelerine ve zeminde Brunelleschi'nin Pazzi kilisesine göndermeler yapan bir cephe anlayışı söz konusu olmuştur [13, s:84]. Yapının yırtılmış çatısıyla manierizmi gökdelen mimarisi ile bir araya getiren önemli bir örnek olduğu kabul edilmektedir [28, s:41].

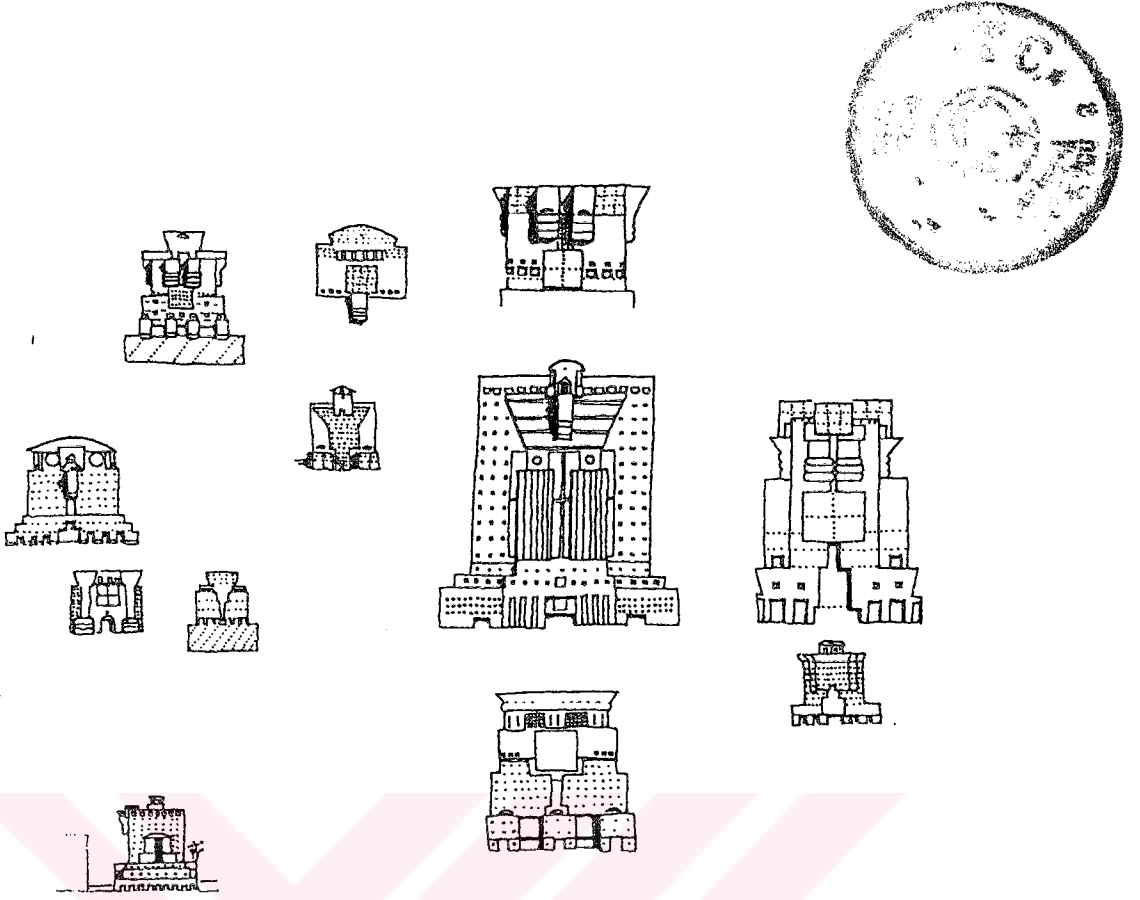
Michael Graves, 1979'da tasarladığı ve 1982 yılında yapılan Portland Halk Servis Binası'nda [Resim 4.3, Resim 4.4] post-modern geleneği tekrarlamış ve Johnson'da olduğu gibi eklektik-historisist bir yaklaşım sergilemiştir. Giriş cephesinde



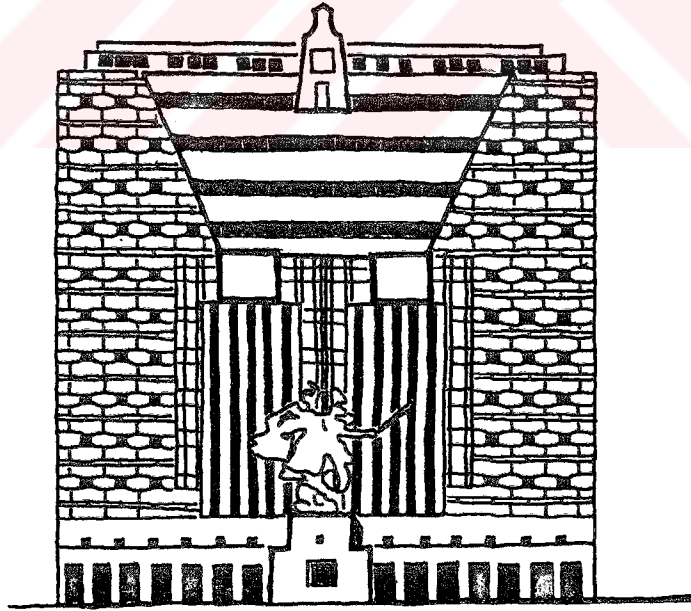
Resim 4.2 ATT Binası, New York, Philip Johnson, 1978 [13, s:83]

önce insan ölçeğinde ve sokağa ait olduğu izlenimini uyandıran bir zemin kat, onun ardından giderek şerit şerit özelleşme ve en üstte bir bitiş konturu uygulanmıştır. Post-modern mimarların çok sık kullandığı kilit taşı ögesi bu yapıda da Graves tarafından kullanılmış ve geçmişe atıfta bulunulmuştur. Bu yapıda mecazi anlamı olan elemanlar kullanılmış, tarihsel biçimler çift anlamlı bir nitelik taşımış ve metaforlar uygulanmıştır.

Ricardo Bofill, İspanyol asıllı bir mimardır ve Gaudi hayranı olarak tanınmıştır. Bofill'in 1982 yılında Marne la Vallee'de gerçekleştirdiği Abraxas adlı yapısı [Resim 4.5] post-modernizmin historicist kanadına ait önemli örneklerden biridir. Bofill yapının ön cephesinde prefabrike elemanlarla camdan meydana gelen abartılı boyutlarda kolonlar kullanmıştır. Bu kolonlar cephe boyunca uzanan kornişle bir dizi başlıklar gibi birbirine bağlanmıştır. Çatıda ise aynı aralıklarla yan yana dizilmiş selvi

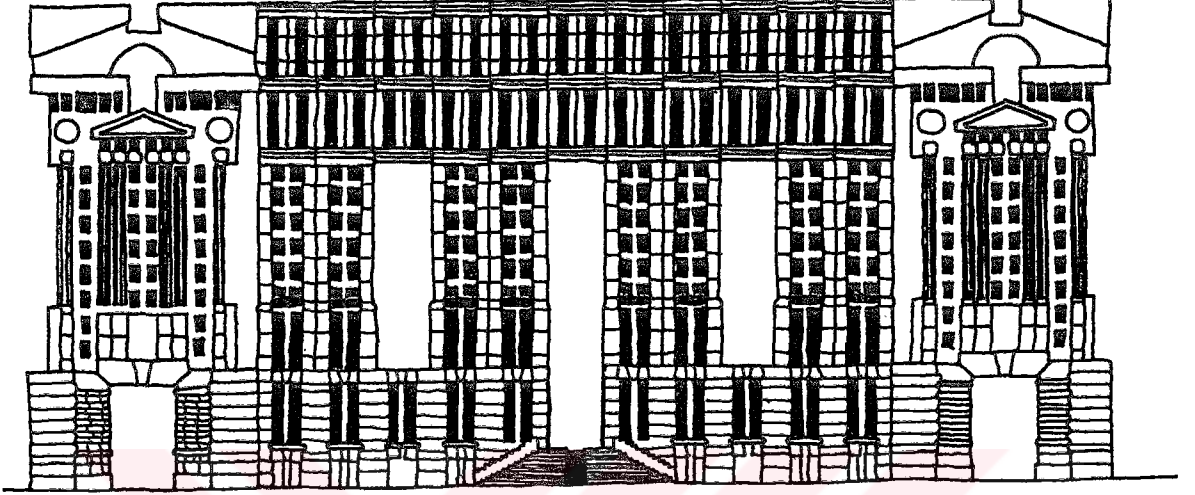


Resim 4.3 Portland Halk Servis Binası için cephe çalışmaları, 1979 [13, s:85]



Resim 4.4 Portland Halk Servis Binası, Portland/Oregon, Michael Graves,
1980-1983 [20, s:365]

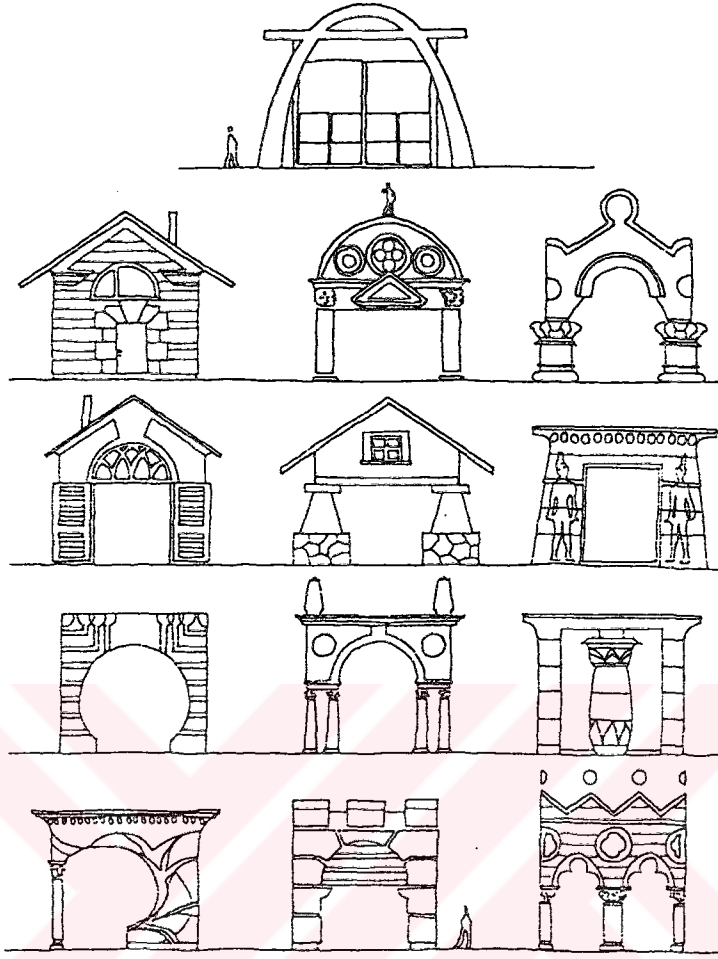
ağacını andıran motifler görülmektedir [28, s:41]. Bu yapıda da diğer post-modern yapılarda olduğu gibi klasik dönemlere ait biçimler sınır tanımaksızın bir arada kullanılmışlardır.



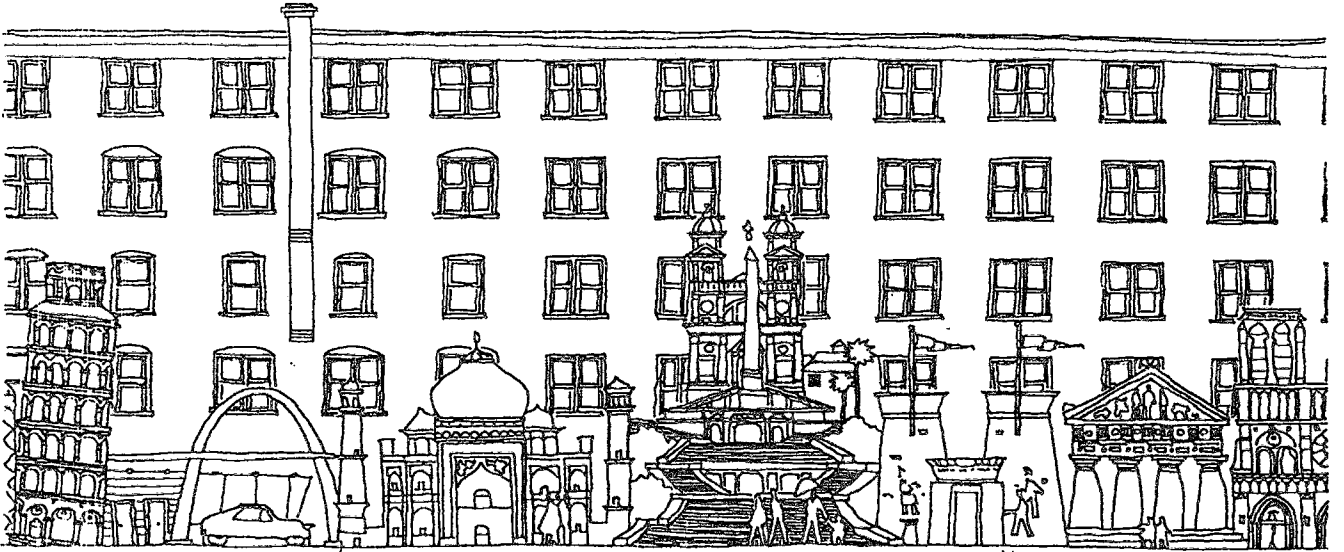
Resim 4.5 Abraxas Sarayı, Marne la Vallee/Paris, Ricardo Bofill, 1982 [27, s:334]

Robert Venturi'nin post-modernist söylemin başını çeken bir mimar olduğu ve akımın historicist kanadında yer aldığı kabul edilmektedir. Venturi "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" (Complexity and Contradiction in Architecture) adlı kitabında [44] belirttiği karşıtlık, karmaşıklık ve çelişki ilkelerini yapılarına uygulamış, diğer post-modernist mimarların da yaptığı gibi klasik biçimlere başvurmuş, yapılarında geçmişe yapılan göndermeler ön planda yer almıştır [Resim 4.6, Resim 4.7, Resim 4.8].

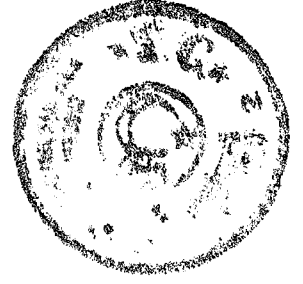
Venturi, daha 1962 yılında annesi için Pennsylvania'da tasarladığı ahşap ev projesinde [Resim 4.9] bu ilkeleri kullanmıştır. Yapının cephesinde simetri bazı elemanlar yardımıyla bozulmuş ve asimetri sağlanmıştır. Geriye çekilmiş giriş-yırtılmış çatı arasında bir karşıtlık kurulmuş, kemer motifi ile ayrılmış çatı tekrar bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Venturi yapı cephelerinde kullandığı biçimler aracılığıyla yapılarına anlam kazandırmayı amaçlamıştır.



Resim 4.6 Çeşitli cephe önerileri, Robert Venturi [27, s:285]

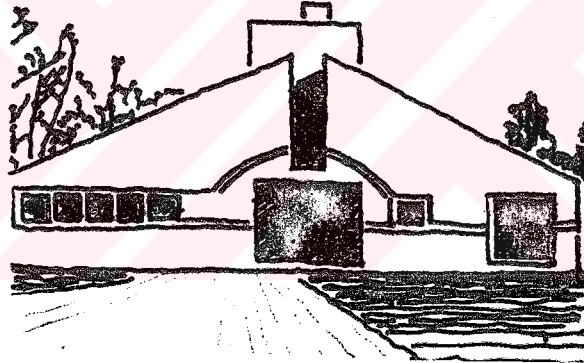


Resim 4.7 Miller Binası duvar projesi, Scranton, Venturi ve Rauch, 1976 [5, s:19]



Resim 4.8 M. Goldstein Evi, Long Island/New York, Venturi ve Rauch, 1977

[36, s:31]



Resim 4.9 Pennsylvania'da ev, Robert Venturi, 1962 [28, s:41]

4.1.2 Neo Vernakülarist (Yeni Gelenekselci) Yaklaşım

Charles Jencks, bu yaklaşımın genellikle geliştirme ve yenileştirme bölgeleri üzerinde yapılan çalışmaların başarısızlığa uğradığı durumlarda ortaya çıktığını belirtmiştir. Ona göre bu yaklaşımda yeniden yapım yerine var olanı (eskiyi) koruma ve yenileme isteği ön plana çıkmıştır [46]. Neo Vernakülarizm, biraz modern-biraz geleneksel bir yaklaşım olarak tanımlanmış ve geleneğin sürekliliğini sağlamaya çalışmıştır. Bu yaklaşımda ön plana çıkartılarak kullanılan kolonatlar, kemerler,



kıvrımlar, kubbeler, sivri çatılar ile geleneksel mekanı en azından ana hatları ile günümüze taşımak amaçlanmıştır. Ayrıca bu yaklaşımda geleneksel malzemeler kullanılmış ve bölgeselcilik (rejonalizm) benimsenmiştir.

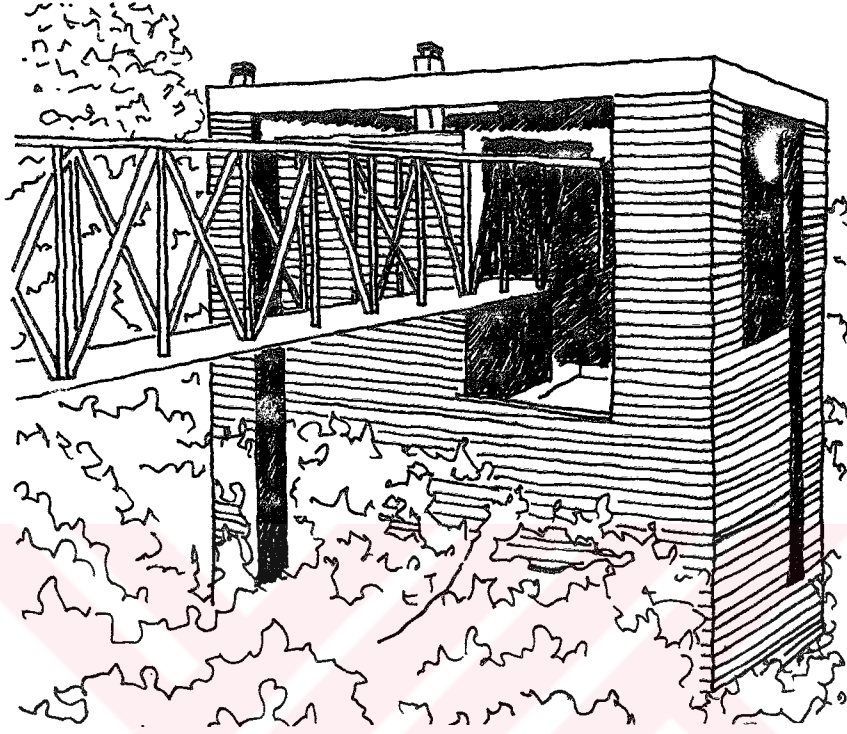
Çağımızın ünlü mimarlarından bazıları post-modernizm kapsamında incelenen historisist, neo vernakülarist ve contextualist yaklaşımlardan iki hatta üç tanesi içinde yer alabilmektedirler. Örneğin daha önce historisistler arasında ele alınmış olan Robert Venturi ve Ricardo Bofill aynı zamanda neo vernakülarist olarak nitelendirilmektedir. Contextualizm kapsamında incelenecek olan Aldo Rossi ise aslında historisist ve neo vernakülarist olarak ta tanımlanabilir. Aslında post-modernizm içindeki bu yaklaşımlar birbirinden tamamen ayrı olmayıp çok sayıda ortak nokta içermektedirler. Öncelikle hemen hemen hepsi geçmişten alıntılar yapmakla ve geleneksel-yerel malzemeleri kullanmakla historisist ve neo vernakülarist anlayış çerçevesinde birleşmektedirler.

Neo vernakülarist bir mimar olarak nitelendirilen Mario Botta'nın yapıları ise historisist olan Venturi ve Graves'in yapılarında olduğu gibi direkt bir eklektisizm ve historisizm içermemektedir. Botta daha çok Avusturya'nın çevresel koşullarını ve mimarisini benimsemiştir. Kullandığı soyut çizgilerde üçlü cephe düzenini barındırса bile bunu ölçülü bir biçimde yapmış ve bu sayede diğer post-modernlere göre çok daha özgün ve yalın bir üsluba ulaşmıştır.

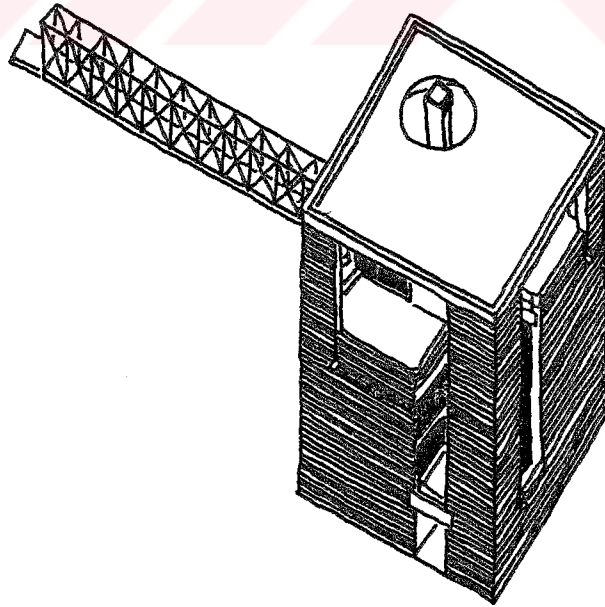
Botta daha çok geleneksel malzemeler olan taş, ahşap ve tuğlayı kullanmış, yeni bir mekansal öneri getirmemesine karşın diğer yaklaşımlarda olduğu gibi yineleme yapmamış ve cepheciliği ön plana almamıştır. Botta'nın diğer post-modernlerden ayrıldığı bir diğer nokta ise özellikle konut yapılarında küp ve silindirik gibi rasyonel-yalın formları kullanması olmuştur.

Botta'nın en önemli yapılarında biri olan Riva San Vitale'deki konut yapısı [Resim 4.10, Resim 4.11] çelik taşıyıcı bir köprü ile ayakta duran kuleye benzer masif bir dikdörtgen prizmadır. Yapının üst katını doğrudan yol kotuna bağlayan 18 m. uzunluğundaki kırmızı renkli demir köprü ev ile dış çevreyi birbirinden ayırmak için

kullanılmıştır [48]. Bu yapıda Botta diğer konut yapılarında olduğu gibi geleneksel malzemeler olan taş ve ahşabı bir arada kullanmıştır.



Resim 4.10 Riva San Vitale’de konut, Mario Botta, 1971-1972 [36, s:37]



Resim 4.11 Riva San Vitale’de konut, Aksonometrik çizim, Mario Botta [48, s:40]



4.1.3 Contextualist (Bağlamcı) Yaklaşım

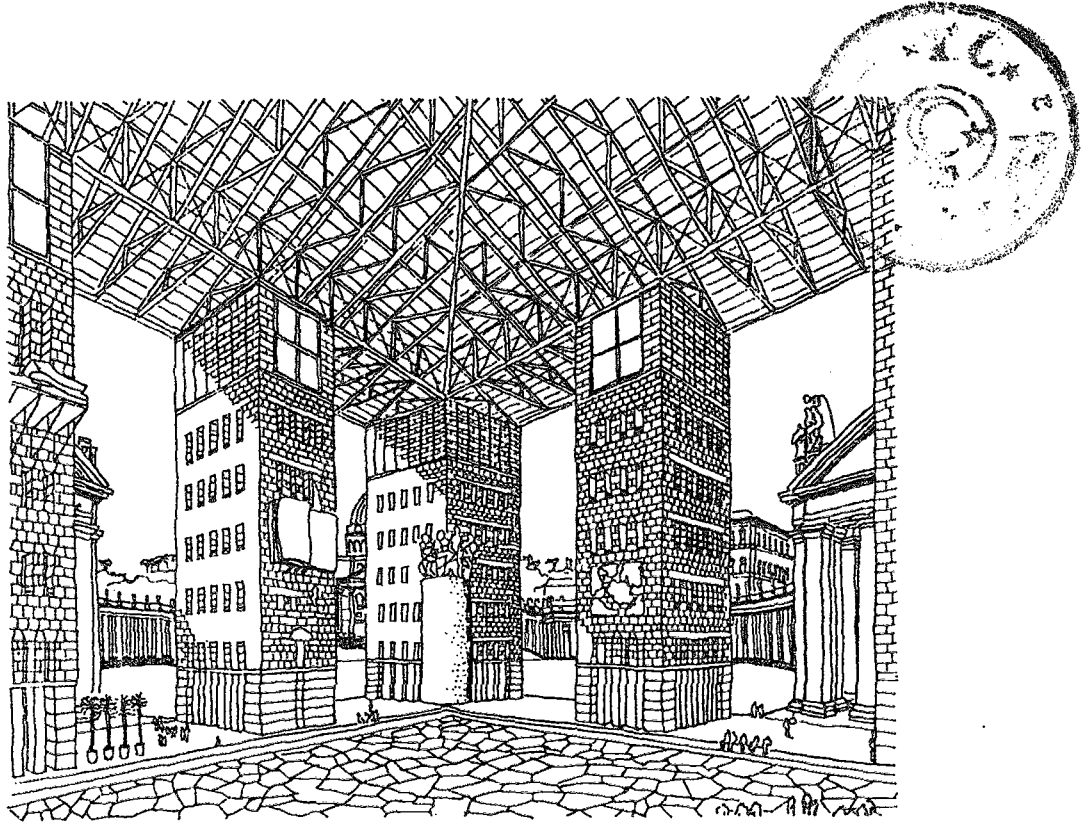
Contextualizm forumlar, okullar, spor merkezleri gibi toplumsal alanları savunan ve bu etkinlik alanlarını bağlayan sokakları çalışma alanı olarak kabul eden bir yaklaşımdır [46]. Bu yaklaşımda tarihsel bir dilin alınıp incelenmesi, yorumlanması ve bugüne uyarlanması amaçlanmıştır. Contextualizmde öncelikle geçmişin tarihsel mirasını barındıran kentsel alanların contextualist mimarlar tarafından çözümlenmesi gerektiği belirtilmiştir. Daha sonra ise çözümlenmiş olan kentsel mekanın dili yeni tasarlanacak olan yapıyı biçimlendirmek üzere kullanılmıştır. Bu yeni yapı da kentsel mekana yabancı kalmayan ve hatta onu tamamlayan bir yapı niteliği taşımıştır. Yani contextualizmde yöresel mimarlık dilinin modernizmle birlikte kesintiye uğrayan sürekliliği yeniden kazandırılmaya çalışılmıştır [47]. Bunun için de contextualist olarak nitelendirilen mimarlar geleneksel kentin bileşenlerini çağdaş gereksinimler ile bir araya getirerek yeni ve özgün kentsel alanlar oluşturmayı amaçlamışlardır.

Contextualizm kapsamında ele alınabilecek olan mimarlar arasında Robert-Leon Krier kardeşler, Aldo Rossi, Colin Rowe ve Oswald Mathias Ungers sayılabilir.

Rob ve Leon Krier, kentin etkileşimli (diyalektik) bir sistem olduğunu ve eski ile yeni bir üst düzey sentezde birleştirmeyi savunmuşlardır. Onlara göre geleneksel olanla gelecekte olanı bir arada yaşatarak daha zengin anlamlar üretmek olasıdır [46] [Resim 4.12].

Krier'ler endüstrinin ve modernizmin getirdiği olumsuzluklara karşı çıkmışlar, modernizm ile birlikte mimarlığın öldüğünü savunmuşlar, bütün bu olumsuzluklardan kurtulmanın çaresini Eski Roma ve Barok kentlerinin bugün yeniden kurulup yaşatılması şeklinde belirlemişlerdir.

Modernizmin geleneksel kentin değişmez öğelerini (sokak-meydan-kolonad) gözardı etmesi ve modern kentsel mekanın uçsuz bucaksızlığını yüceltmesi karşısında Krier'ler bunu "ulaşım yolları ile kesilip parçalanmış zavallı eski kent kompozisyonu" şeklinde eleştirmişlerdir [49].

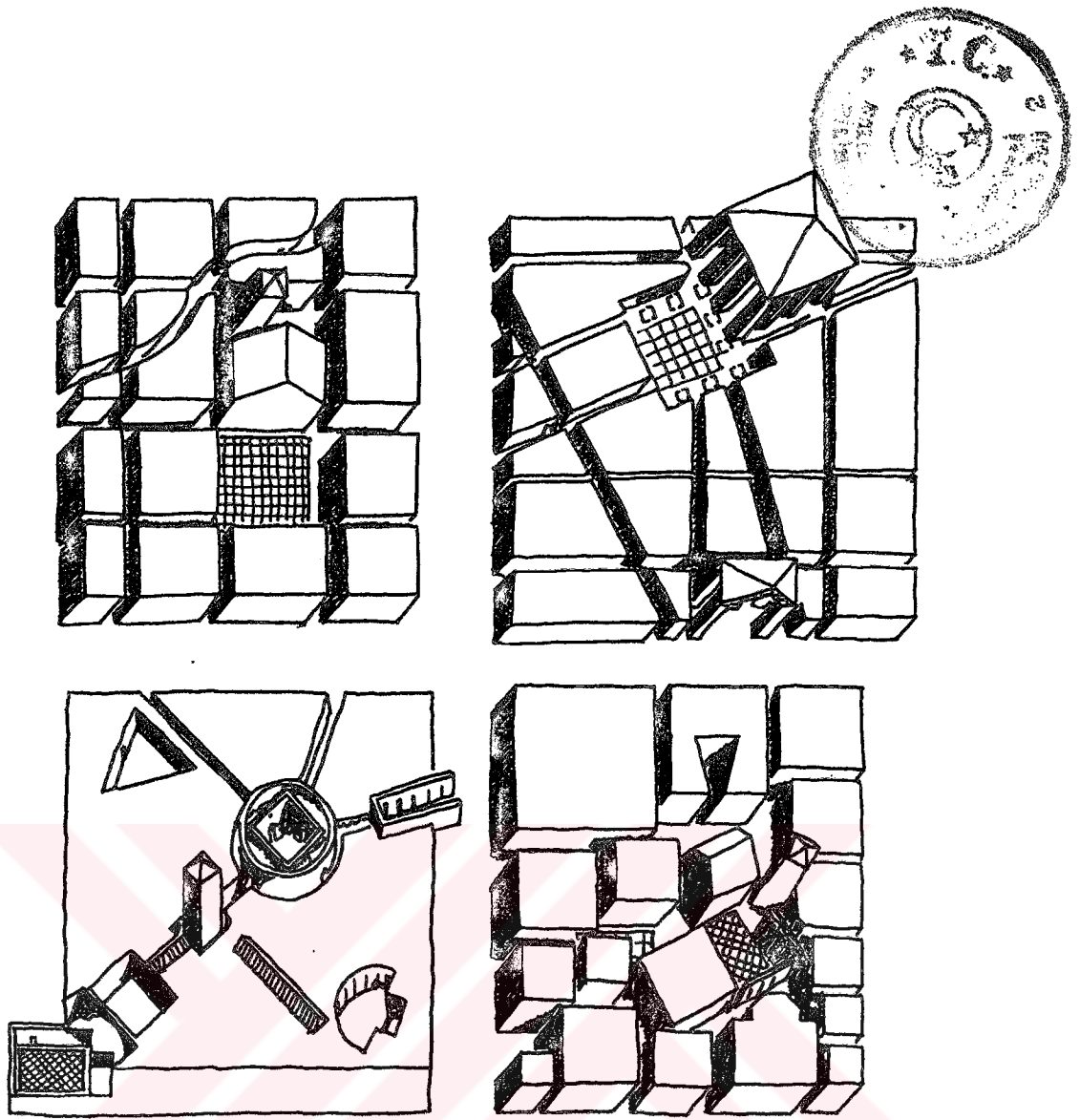


Resim 4.12 San Piyetro Meydanı için öneri, Leon Krier, Roma [5, s:32]

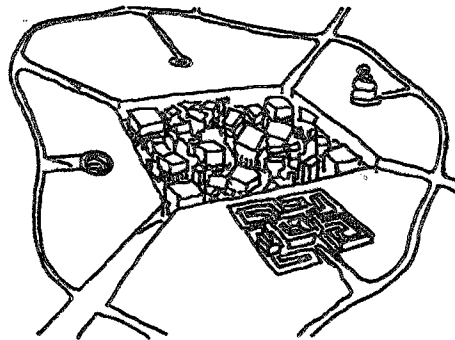
Modernist Corbusier'nin insan vücudunu merkezinde kalp olan bir organizmada birleşmiş farklı fonksiyonlar yerine getiren işlevler bütünü olarak görmesine karşın Leon Krier onu boyutları, örüntüsü, sınırları ve örüntüsünün değişmezliği ile endüstri öncesi kentinin sembolü olarak nitelendirmiştir [49, s:34]. L. Krier'e göre yapı adaları sokak ve meydan örüntüsünün sonucudur. Sokaklar ve meydanlar net mekansal tiplerdir [49] [Resim 4.13, Resim 4.14].

Kentsel ölçekte yerleşim planlarıyla geçmişten alıntılar yapmayı öneren Krier'ler geliştirdikleri teorilerin yanında birçok öneri proje hazırlamışlardır. Bunlar arasında Paris'te La Villette projesi (1976) [Resim 4.15], Karlsruhe için kentsel tasarım, Pladburg kenti için kentsel tasarım, Yeni Atlantis projesi sayılabilir.

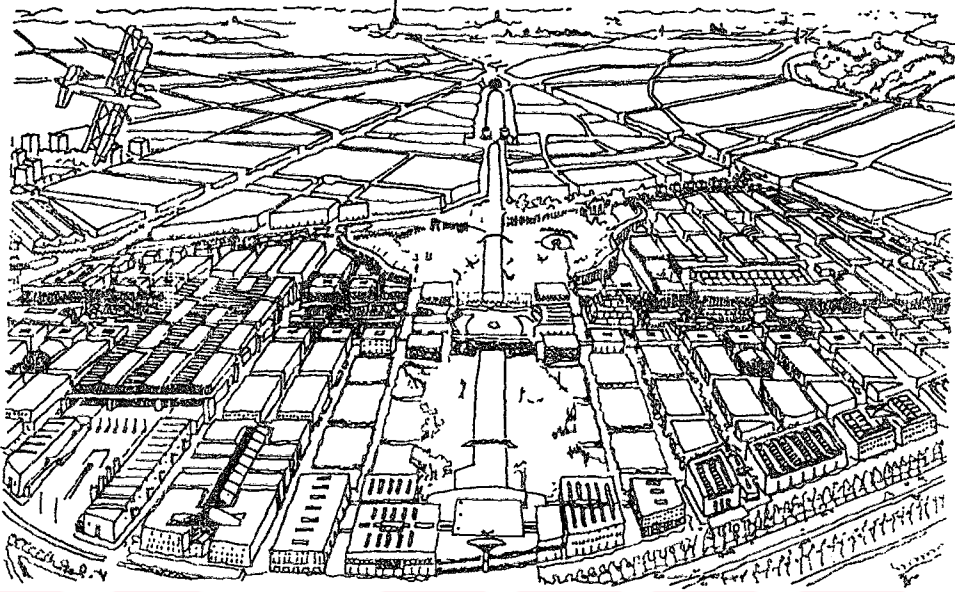
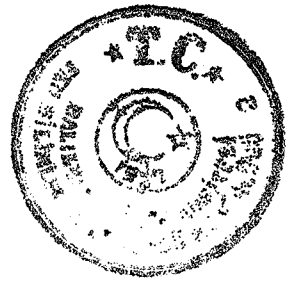
Contextualist yaklaşıma dahil edilebilen bir başka mimar olan Aldo Rossi, modernist kentin olanaksızlığını kabul etmekle birlikte diğer post-modernlerden farklı bir biçimde ona karşıt olmayarak onun yanında duran fakat uzlaşmayan yeni bir söylem geliştirmiştir. Hatta Rossi anti-modernist olmayan tek post-modern mimar ve kuramcı olarak kabul edilmektedir [51].



Resim 4.13 Alanın Tipolojik Modelleri, Leon Krier [5, s:34]



Resim 4.14 Kent Mekanı Teorisi, Rob Krier [50]



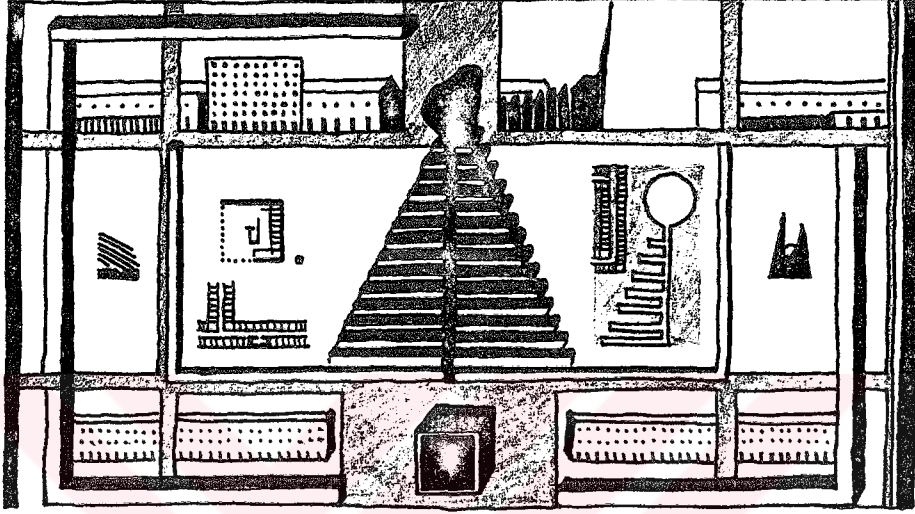
Resim 4.15 La Villette, Paris, Leon ve Rob Krier, 1976 [36, s:36]

Aldo Rossi, kenti ve mimarlığı bir biçimler dizgesi olarak anlamaya çalışmış, mimarlığı toplumsal ve işlevsel gerekçeler dışında biçimsel varlığı açısından incelemiştir [51]. Rossi bu tavrıyla var olan mimari gerçeklerin ardında yatan soyut gerçekleri algılamayı ve somutlaştırmayı amaçlamıştır.

Rossi diğer post-modernlere benzer biçimde tarihsel formları kullanmış, buna karşın yalın ve soyut çizgilerle çalışmış ve özgün olmayı başarabilmiştir.

Aldo Rossi geçmişe göndermeler yapan ancak soyutlaştırılmış saf formları kullanarak diğer post-modernlerden ayrılmış, böylece yapılarına diğerlerinden farklı bir ya da birden fazla anlam kazandırabilmiştir. Rossi'nin yapılarında bulunan kolayca anlaşılmayan mesajlar, onun tasarımlarının dayandığı düşünsel temel hakkında bilgi sahibi olmaksızın kavranamaz. Onun yapıları yalnız duyu organlarıyla değil akıl ve düşünce yoluyla algılanabilen sağlam anlatılarıyla aslında diğer post-modernist yapılardan oldukça farklı bir düzeyde ele alınmalıdır.

Rossi'nin Modena kentindeki San Cataldo Mezarlığı [1972-1984] [Resim 4.16] yapısının anıtsallık imgelerini içeren bir söylem niteliği taşıdığı kabul edilmektedir [51, s:113]. Bu örnekte Rossi'nin daha sonraki yapılarında görülen tüm özellikler bir arada bulunmaktadır: Endüstri çağı, makina estetiği ve neo-klasik düzeni çağrıştıran biçimler.



Resim 4.16 San Cataldo Mezarlığı, Modena, Aldo Rossi, 1972-1984 [5, s:21]

Aldo Rossi'nin bir başka önemli yapısı da 1979 Venedik Bienali için tasarlanan "Teatro del Mondo" (Dünya Tiyatrosu) dur [Resim 4.17]. Deniz üzerinde dolaştırılabilen bir salda yapılmış çelik taşıyıcı, ahşap kaplamalı küçük bir gösteri mekanı olan Dünya Tiyatrosu'nun [51, s:115] saf formu özünde barındırdığı birçok anlamı içeren mesajlar iletmektedir. Uğur Tanyeli bu yapıyı bir yapı olarak kabul etmenin bile zor olduğunu belirtmiştir [51, s:115].

Bir diğer contextualist mimar olarak kabul edilen O. M. Ungers ise özellikle vaziyet planlarında eskinin kentsel öğelerini kullanarak bunların bir araya gelmesinden yeni kolajlar üretme yoluna gitmiştir.



Resim 4.17 Dünya Tiyatrosu, Aldo Rossi, 1979 [51, s:111]

4.2 Diğer Yaklaşımlar

4.2.1 Geç Modernizm

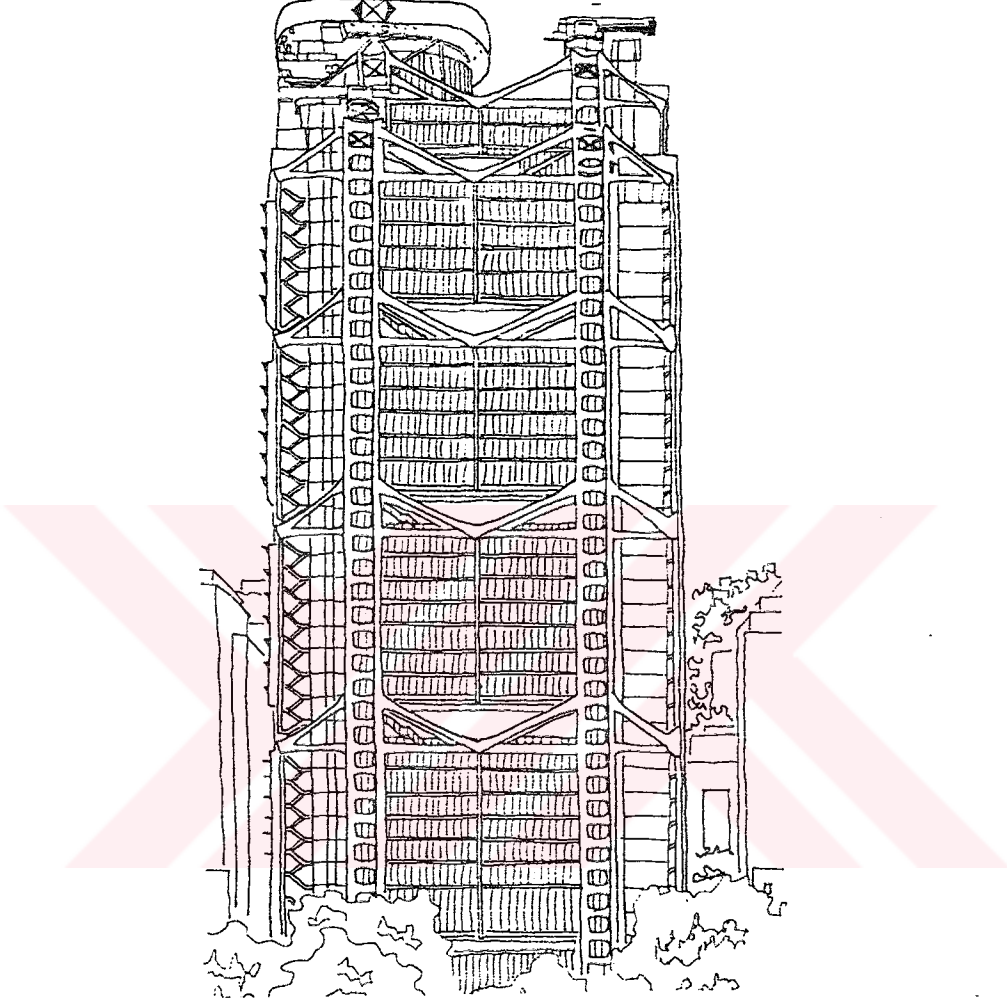
Geç modernizm, akademik bir tavırla modernizmin eklektisizmine başvuran ve modernizmin süreği olarak kabul edilebilen bir yaklaşımdır. 1970'li yıllarda ortaya çıkan bu yaklaşım özellikle Amerika'da gözlenmiş, öncelikle modernizmin dikdörtgen prizmalarını yadsıyarak ortaya çıkmış ve silindirler, piramitler, eğri yüzeyler ve karmaşık geometrik strüktürlerle biçimlenmiştir [20, s:173].

Geç modernizmin aslında modernizm kapsamında incelenmiş olan brütalizm ve daha sonraları da strüktüralizmi içerdiği kabul edilebilir. Strüktüralizm daha 1966 yılında Kenzo Tange ile ortaya çıkmış ve fonksiyonalizmden hareket etmiştir [36, s:30]. Strüktüralizmde yapılarda yer alan yardımcı elemanlar tıpkı ana öğelermiş gibi vurgulanmıştır. Bunun yanında kat planlarında karmaşık geometrik öğeler bir araya getirilmiş, nesnel biçim dili yadsınmış, biçim ve mekan oluşumu aracılığıyla belli etkiler yaratabilmek hedeflenmiştir [36, s:38].

Bu arada yine 1960'lı yıllarda Michael Graves, Robert Siegel, John Hejduk, Richard Meier ve Peter Eisenman'dan oluşan ve "New York Five" (New York Beşleri) olarak anılacak olan bir grup mimar modernizmi sürdürmeye çalışan geç modern tavır içersinde yer almışlardır. New York Beşleri mimari tasarımda Corbusier'nin 1920 ve erken 1930'lardaki yaklaşımından esinlenmişlerdir [52]. Özellikle yapılarda beyaz rengi kullanmaları, her türlü malzemenin üzerini beyaz sıva ya da boya ile gizleyen yaklaşımları Corbusier'vari bir yaklaşım olmuştur. Onlar yine Corbusier gibi taşıyıcı öğeleri olabildiği kadar inceltmişler, iç mekan ile dış mekan arasında her ikisine de ait olabilen fakat tek başına hiçbir anlamı olmayan arakesit bölgeleri yaratmışlardır [52]. Bu anlamda New York Beşleri, tarihselci yaklaşımlardan oldukça farklı bir biçimde modernizmin ilk yıllarına dönmeyi hedeflemiştir. Daha sonraki yıllarda ise grubun üyeleri kah post-modernizme ayak uydurarak kah geç modern tavrılarını sürdürerek çalışmalarına devam etmişlerdir. Fakat bunlardan Eisenman modernizmin bir çıkmaza girmiş olduğunu ve modernist düşünceye koşut olarak gerçekleştirilebilecek her şeyin yapıldığını, artık yapılacak hiçbir şeyin kalmadığını savunarak yeni bir arayış içine girmiştir. Bu yeni arayışlar sonucunda ise Eisenman 1980'lerde yeni modernizmin (dekonstrüktivizmin) sözcüsü haline gelmiştir. Bu da manierist bir tavır olarak nitelendirilebilir.

Jencks'e göre Norman Foster, Richard Rogers, I. M. Pei geç modern mimarlardır [53]. Jencks bugün High-Tech'in bir örneği olarak nitelendirilen N. Foster'in Hong Kong Bankası [Resim 4.18], R. Rogers'in Inmos Fabrikası, Gwathmey-Siegel konutları, Neo-Machintosh ve Neo-Hoffmann sandalyelerinin oluşturduğu çağdaş mobilyaları "geç modern" olarak tanımlamıştır [53, s:38]. Bu

anlamda geç modernizm modernizmin ana hatlarını koruyan, ancak ona çeşitlilik getiren ve tekdüzelikten kurtarmayı hedefleyen, modern yaklaşımı karmaşık ve zenginleştirilmiş bir biçimde sürdüren bir tavır olarak nitelendirilmiştir [53].



Resim 4.18 Shanghai Bank, Hong Kong, Norman Foster, 1981-1985 [53, s:38]

Diğer yandan geç modernizme “geometrik-ekspresyonist bir tavır” tanımı getirilebilir. Geç modernistler post-modernistler gibi tarihsel biçimleri alıp bir arada toplamak yerine modernizme ait formları ve geometrileri çeşitlendirmeye çalışmışlardır. Hatta geç modernizm bir yandan modernizmin katı biçimlerini eleştirirken diğer yandan da post-modernizmin seçmeciliğine tepki olarak ortaya çıkmış ve ondan daha yaratıcı, daha üretken ve daha kalıcı bir tutum sergilemiştir. Bu yönüyle geç modernizm öncelikle doğallıktan uzak ve zorlama bir yaratma sürecini

geçiren, ancak daha sonraları olumlu bir biçimde çağın gerçekleriyle örtüşebilen manierist bir tavır olarak nitelendirilebilir.



4.2.2 Yeni Modernizm

Yeni modern (neo modern) teriminden ilk kez 1980'li yıllarda New York çevresinde söz edilmeye başlanmıştır. Aslında yeni modernizmin doğuşu Peter Eisenman'ın "İşlevcilik Sonrası" adlı derlemesinin "Oppositions" (Muhalefet) adını verdiği dergisinde 1977 yılında yayınlanmasıyla olmuştur [53, s:37].

Eisenman burada anti-hümanist bir tavrıyla "insanı dünyanın merkezinden oynatan" yeni bir mimarlığın kapılarını açmıştır. Modernist ve post-modernist söyleme ait olan fonksiyon ve imaj kavramlarını reddederek onların yerine "geçici, çözülmeci durum"u ve biçimi bir parçalar dizisi, anlamı olmayan bir göstergeler dizisi olarak niteleyen yeni bir tasarım yöntemi önermiştir [53, s:38].

Bu anlamda yeni modernizm (ki daha sonra Eisenman ve onun takipçilerinin yaptığı şey dekonstrüktivizm olarak anılacaktır) geç modernizmin içerdiği modern olanı yenileştirme ve çeşitlendirerek zenginleştirme yolundan çok geçmişle olan bağlarını tamamen kopartan, yeni bir başlangıç noktası edinerek yepyeni bir tasarım biçimi ortaya koymayı hedefleyen bir yaklaşım olmuştur.

Modernizmde görülen toplumu çağın gerçeklerine uygun olarak değiştirme ütopyası yeni modernler tarafından reddedilmiştir. Modernist yaklaşımda fonksiyonlara göre biçimlenen yapılar toplumun gereksinimlerini karşılamak ve toplumun öncülüğünü yaparak onu daha ileriye götürmek amacıyla hümanist bir nitelik taşımışlardır. Oysa yeni modernist söylem toplumsal ya da ideolojik bir eğilim taşımaksızın, modernizmin hümanistliği yerine modern mimarlık sonrası dayanaksız kalan tasarım sürecini geometrik kombinasyonlara indirgemeyi hedeflemiştir. Sonuçta bu tasarım süreci herhangi bir mantıkla açıklanamayacak ve kurala bağlanamayacak



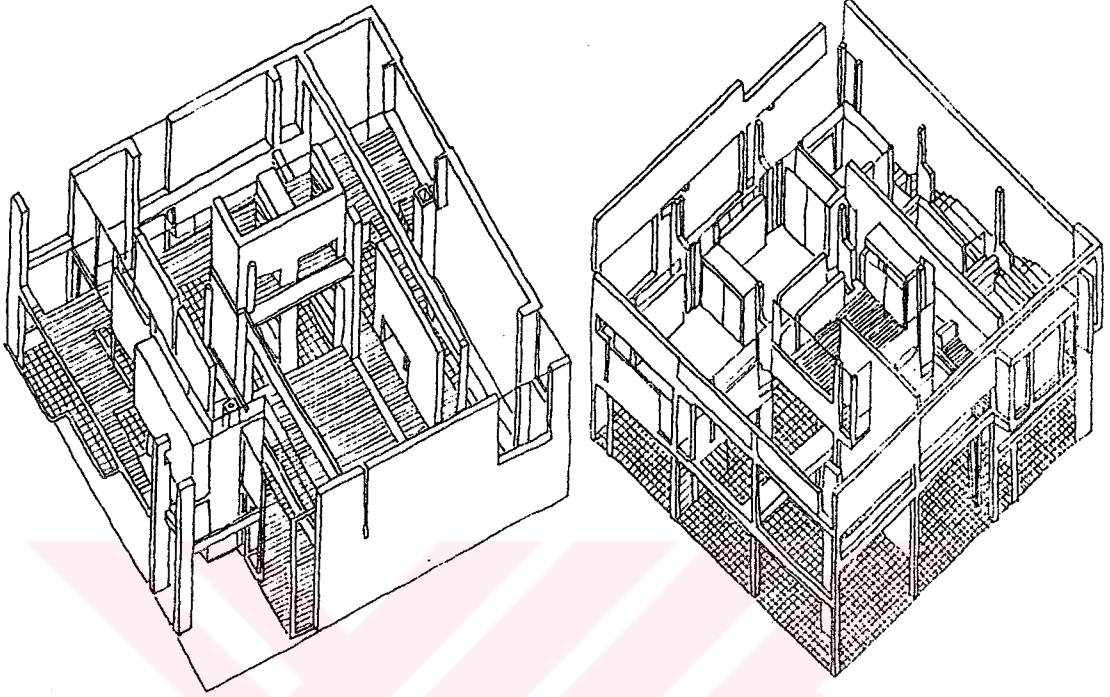
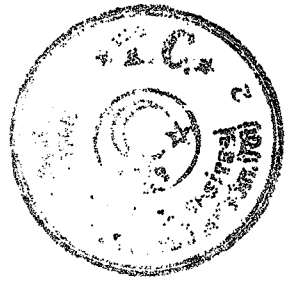
soyut bir oyuna dönüştürülmüştür. Burada kuralsızlık, bu soyut oyun kurulurken herhangi bir neden ve tutarlılığın aranmamasının kuralsızlığıdır [54].

Jencks'e göre yeni modern mimarlık özel ya da hermetik (tam kapalı, anlaşılması güç) kodlar kullanmıştır [53, s:45]. Bu nedenle herhangi bir yeni modern yapı dışarıdan izlendiği zaman kolayca anlaşılabilir. Bunun için daha önceden edinilmiş bilgiler gereklidir. Bu durum yeni modernizmi toplumun büyük kesimi tarafından anlaşılabilir kılmış ve sonuç olarak bu tavır toplumsal tabandan yoksun kalmıştır.

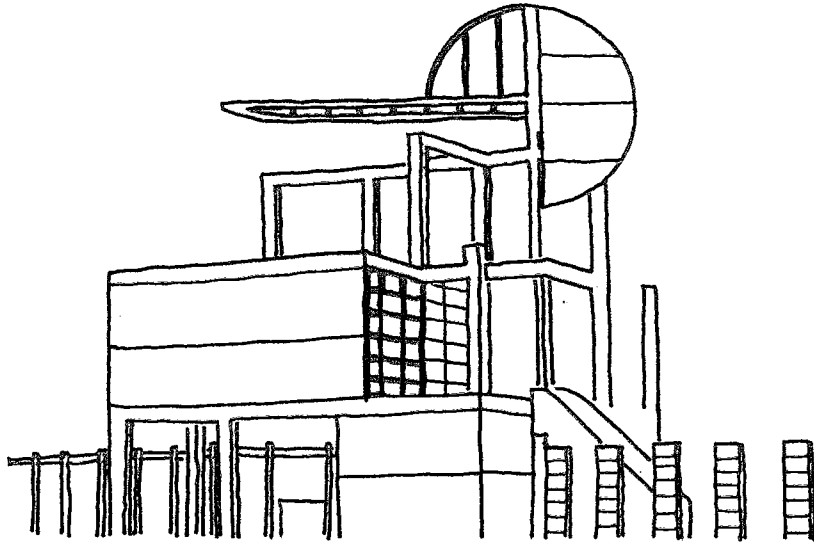
Modernizmde bulunan ileriye ve bilinmeyene doğru olan yıkma, bozma, tarihe ve geleneğe sırt çevirme yönelimi yeni modernistlerde de görülmüştür. Yeni modernizm, High-Tech mimarlığında olduğu gibi daha önce kullanılmamış malzemeleri yine daha önce görülmemiş bir biçimde kullanmıştır. Geç modernlerin kullandığı cam ve çelik birleşimlerini onlar da kullanmışlar, fakat narinlik oranlarını uç noktalara taşıyarak daha önce denenmemiş, tanıdık olmayan oranlar üretmişlerdir [53, s:46].

Yeni modern yapıların temel nitelikleri klasik biçimlere tamamen zıt olarak farklı açılarda kesilmiş oluklu alüminyum levhalar ve birbirlerine göre adeta uçan temel geometrik biçimler olarak belirginleşmiştir. Bu biçimleri oluşturan parçalar birbirlerine kendiliğinden ilişmiş görüntüleriyle hiçbir zaman bir bütün oluşturmayı amaçlamamışlardır. Aksine bu neredeyse kendiliğinden bir araya gelen parçalar yalınlığı ve soyutluğu vurgulamak için kullanılmışlardır.

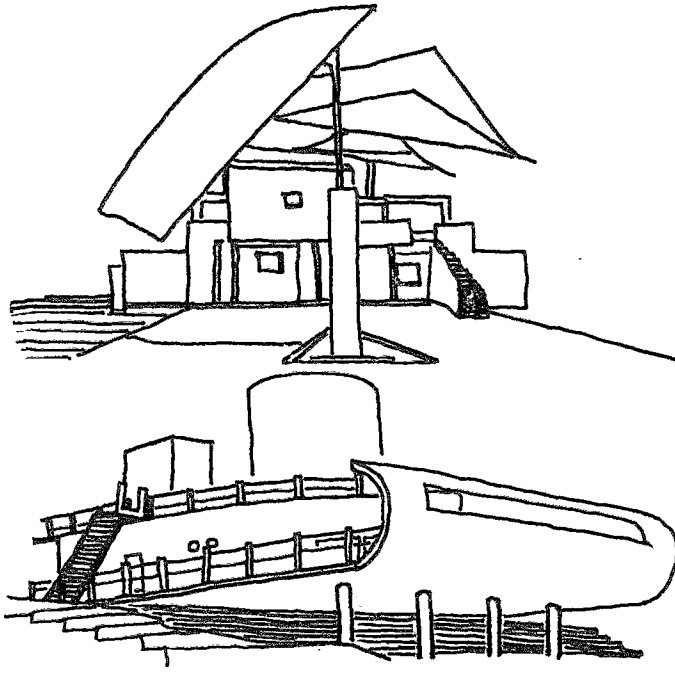
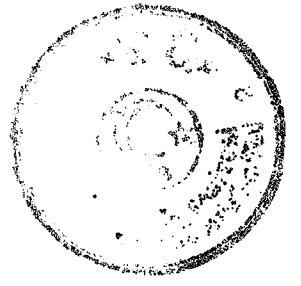
Yeni modernist veya dekonstrüktivist olarak nitelendirilen mimarlar ve örnek tasarımları arasında Peter Eisenman-Ev I ve Ev II [Resim 4.19], Bernard Tschumi-Parc de La Villette'deki "folie" [Resim 4.20], Frank O. Gehry-Roland Mc Donald Kampı [Resim 4.21] ve Paris'te Amerikan Merkezi [Resim 4.22], Coop Himmelblau-Açık Ev [Resim 4.23], Daniel Libeskind-Berlin Müzesi Musevi Ek Binası, Zaha Hadid-Vitra İtfaiye Merkezi, Rem Koolhaas, Steven Holl sayılabilir.



Resim 4.19 Ev I, Princeton, 1967 ve Ev II, Vermont, 1969-1970, Peter Eisenman,
[23, s:29]



Resim 4.20 Parc de La Villette'deki 'folie', Bernard Tschumi [53, s:39]

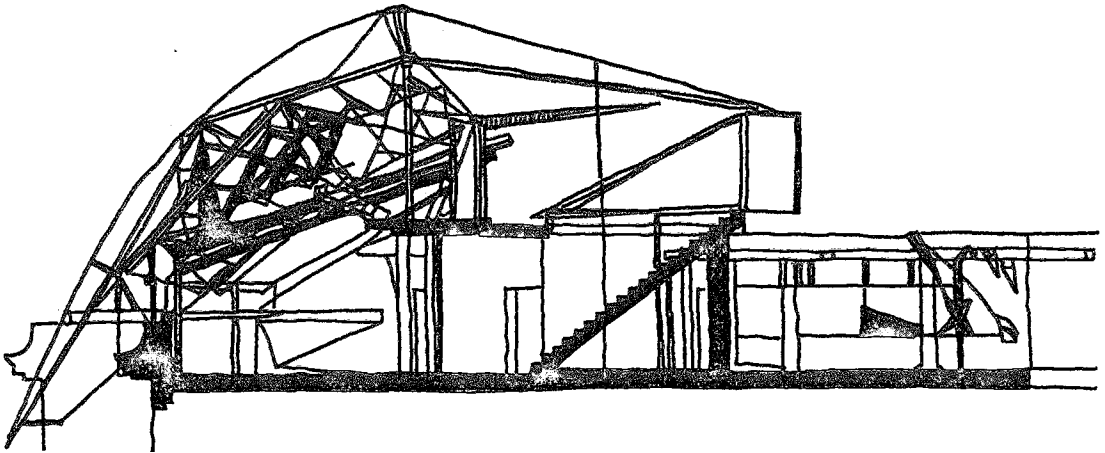


Resim 4.21 Roland Mc Donald Kampı, Santa Monica Dağları, Frank O. Gehry

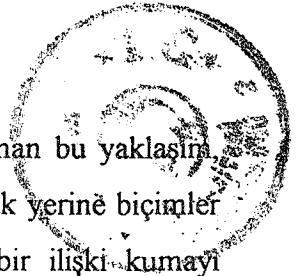
[53, s:42]



Resim 4.22 Paris'te Amerikan Merkezi, Frank O. Gehry [53, s:43]



Resim 4.23 Açık Ev'den kesit, Viyana, Coop Himmelblau [54, s:27]



Yeni modernizm ya da dekonstrüktivizm adı altında ele alınan bu yaklaşım genel olarak içerdiği hiçbir yere ait olmama, tek bir biçimi kullanmak yerine biçimler arasındaki bir yerde bulunma, biçim ile işlev arasında herhangi bir ilişki-kumayı reddetme, yıkma, bozma, yabancılaştırma ve başkalaştırma gibi özellikleriyle aslında biraz modernist söyleme yakın bir görüntüye sahip olmuştur. Fakat güven, denge ve uyum kavramlarının yerine güvensizlik, dengesizlik ve uyumsuzluk kavramlarını getirme gibi nitelikleriyle ve bunları en uç sınırlara götürmesiyle modernizmden tamamen ayrı, manierist bir tavır sergilemiştir. Üstelik bu tavrın getirdiği uç noktada yabancılaştırma ve soyutlaştırma, yönsüzlük, belirsizlik ve karmaşa da aslında içinde bulunduğumuz toplumsal koşulların hemen hemen tümüyle örtüşmektedir. Yeni modernizm bunu oldukça karamsar bir kaos görüntüsüyle yaptığı için eleştirilmektedir. Fakat yine de bu yaklaşım içinde bulunulan çağın gerçeklerinden tamamen farklı bir tavır olarak ele alınmamalıdır.





5. SONUÇLAR

Bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde mimarlık dünyasının 19. yüzyıldan bu yana geçirmiş olduğu evreler incelenmeye ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ise bu çalışma sürecinde edinilmiş olan bilgiler ışığında ulaşılan sonuçlar ortaya konacaktır.

Çalışmanın 2. bölümünde incelenen Endüstri Devrimi, modernizm için bir başlangıç noktası olmuştur. Devrim ile birlikte yaşanan ekonomik, sosyal ve kültürel değişimler doğal olarak mimarlık alanında da etkilerini göstermiştir. Endüstri Devriminden sonra mimaride görülen ilk tavır geçmişe öykünen yapılar üretmek olmuştur. Daha sonraları ise, özellikle 1850'li yıllardan sonra dökme demir, çelik ve cam gibi yeni malzemeler mimarlık dünyasının gündemine girmiş ve fuar yapıları ile birlikte yeni yapı türlerinde uygulanmışlardır. Aynı zamanda yapı üretiminde fabrikasyonun ön plana geçmesi ile birlikte bu alanda hız faktörü önem kazanmıştır.

Bu arada, Endüstri Devrimi ile birlikte yeni kurulan fabrikalarda çalışmak üzere kentlere göç eden nüfusun barınma koşullarının iyileştirilmesine yönelik olarak ilk toplu konut yapıları olarak kabul edebileceğimiz işçi konutları üretilmiştir. Bunlar çok sınırlı bazı örnekler olsalar da önemli yeniliklerdir.

Modernizmi hazırlayan bu gelişmeler, 20. yüzyılın başlarında ve özellikle ilk çeyreğinde mimarlık alanında çok büyük yeniliklere yol açmışlardır. Modernizmle birlikte mimari tasarım alanında büyük bir serbestlik etkin olmaya başlamıştır. Bunda yeni yapı malzemelerinin etkisi çok büyük olmuştur. Çelik ve betonarme kullanımıyla yapılarda çok büyük açıklıkların geçilmesi ve pencere boşluklarının kolondan kolona uzanabilmesi sağlanmıştır. Tasarımda betonarme taşıyıcı sistemin uygulanması ve büyük boyutlarda cam yüzeylerin kullanılması ile birlikte ise iç mekan ile dış mekan arasındaki sınırlar neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Aynı zamanda iç mekanı

tanımlayan işlevsel özelliklerin ön plana geçmesi ile birlikte “kullanışlılık” ilkesi önem kazanmıştır. Geleneksel malzemeler tümüyle terk edilmiş, geçmişin görkemli, simetrik, süslü ve tarihsel biçimlere göndermeler yapan yapılarının yerini yalın, süslemeden arınmış, simetrik olmayan, işlevine göre biçimlenmiş ve üretiminde tümüyle yeni malzemelerin kullanıldığı yapılar almıştır. Tasarımda yalın ve işlevsel yaklaşımlar ve hızlı yapı üretimi beraberinde 20. yüzyıl insanına ekonomik çözümler sunmuştur.

Modernizm önemli bir mimari yaklaşım olarak kabul edilmelidir. Çünkü mimari tasarımda ilk sırada yer alması gereken ilke işlevsellik ve iç mekan tasarımıdır. Mimarlık eylemi “insan gereksinimlerini barındırmak üzere çevrenin düzenlenmesi” biçiminde tanımlandığına göre, yapılar içlerinde yer alacak olan kullanım özellikleri ile biçimlenmelidirler. Yapı üretiminde kullanılan yeni malzemeler ise beraberinde ekonomi ve hız faktörünü getireceği için günümüz koşullarında uygulanması gereken en çağdaş çözümlerdir.

1960’lı yıllarda görülmeye başlanan post-modernist hareket ise genelde cepheci bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Post-modernizm bir yapıda olması gereken işlev-biçim birlikteliğini geri plana atarak yapının biçimsel anlamını ön plana almıştır. Bunu yaparken de geçmişten aldığı bazı biçimleri yeni yapılarda uygulamak yoluna gitmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde iç mekana dair herhangi bir yeni önerinin olmaması, tarihsel biçimleri uygularken geleneksel malzemelerin kullanılması günümüz koşullarıyla örtüşmeyen bir tavrıdır. Post-modernist mimarlar kendilerini savunurken modernizmin getirdiği hız, devinim, yoğun iletişim ve evrensellik kavramlarına karşı çıkmışlar ve “sıkıcı cam kutu mimarisini” eleştirmişlerdir. Oysa modernizmin getirdiği bu yenilikler gerçekte insan yaşamında çok büyük kolaylıklar sağlamaktadırlar. Modernizmin cam kutuları belki de monoton bir görünüm sergilemektedirler; ancak işlevleri iyi çözümlenmiş ve iç mekanda gerekli fiziksel konforun sağlanabildiği Mies’in bir cam kutusu, post-modernist Venturi’nin tarihe göndermeler yapan veya tüketimi körükleyen popüler kültür öğelerini kullandığı uç noktadaki bir yapısından (ördek veya süslenmiş hangar) elbette ki daha doğru ve

saygındır. Ancak burada şunu da hatırlatmak gerekir: Her modernist mimar çam kutu yapmadığı gibi, her post-modernist mimar da ördek tasarlamamıştır.



1970'li yıllarda post-modernizme tepki olarak ortaya çıkan geç modernizm modernizmin en parlak dönemini yaşadığı 1920'lere öykünerek onu yeniden diriltmeye çalışmıştır. Geç modernizmin öncüleri bu yaklaşımın modernizmin mekansal önerilerine bir yenilik getiremeyeceğini ve başarılı olamayacağını anladıklarında 1980'li yıllarda dekonstrüktivizm akımı sınırlı sayıdaki örnekleriyle de olsa tasarımda etkin olmaya başlamıştır. Dekonstrüktivizm yıkma, bozma, hiçbir yere ait olmama, başkalık ve yabancılik ilkeleri ile karamsar bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Dekonstrüktivist yapılarda gözlenen her an insanın üzerine yıkılacakmış hissini uyandıran çatı ve saçaklar, eğrisel yüzeyler ve taşıyıcılar, farklı açılarda neredeyse kendiliğinden bir araya gelmiş görüntüsü veren farklı yüzeyler bu yaklaşımın biçimsel karakteri hakkında bizlere fikir verebilir. Ancak dekonstrüktivizm, anlaşılması güç biçimsel nitelikleri, karamsarlığı ve çizdiği kaos görüntüsü nedeniyle günümüz tasarımcılarının çok fazla tercih ettiği bir yaklaşım değildir. Buna karşın kanımızca dekonstrüktivizm var olana bir yenilik getirme çabası taşırken fütürizmden ve konstrüktivizmden temellense bile geçmişe değil geleceğe dönerek kendi biçimlerini yarattığı ve özgün eserler üretebildiği için yaratma sürecini olumlu bir biçimde etkilemektedir. Üstelik günümüzde her alanda yaşanan devimin ve hız faktörünün neredeyse bir kaos görüntüsü çizmesi de dekonstrüktivist yapıların karmaşıklığını ve kaosunu bir kez daha haklılaştırmaktadır.

Ülkemizde ise mimarlık eyleminin geçirdiği evrim batıdakinden oldukça farklı bir biçimde gerçekleşmiştir. Her alanda olduğu gibi mimarlıkta da batıdakini alıp kopya etme yaklaşık bir yüzyıldır Türk mimarlığında dikkati çeken en önemli noktadır. 21. yüzyıla girerken ülkemizde hala gecekondulaşmanın ve çarpık kentleşmenin önüne geçilememekte, en küçük depremde bile yapılarımız yerle bir olmaktadır. Toplu konut üretimi ancak 1980'lerden sonra yoğun olarak gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Üretilen toplu konutun kullanıcıları önceden belli olmadığı için tasarımda çok genel mekansal gereksinimler veri olarak kabul edilmektedir. Buna karşın genellikle kent

merkezlerinin dışına doğru uzanan toplu konut yapıları içlerinde barınan insanlara gerekli yaşam kolaylığını ve fiziksel konforu sınırlı da olsa sağlayabilmektedirler.



Bu durum elbette ki ülkemizin ekonomik koşullarıyla doğrudan ilintilidir. Ancak bir yandan ekonomik yetersizlikler, diğer yandan yabancı ülkelere alınarak uygulanan ve yabancı ülke insanının kültürünü ve alışkanlıklarını içeren biçimsel ve mekansal özellikler bu ülkedeki mimarlık eylemlerini gittikçe daha çok yozlaştırmaktadır.

Ülkemizde mimarlık denilince ilk akla gelen şey doğal olarak konut tasarımı olmalıdır. Çünkü her geçen gün artan toplu konut üretimi bile ülkemizdeki konut açığını ortadan kaldıramamaktadır. Diğer yandan konut dışında mimari tasarım konuları da elbette vardır. Ancak sınırlı sayıda farklı yapı gereksinimleri genellikle açılan proje yarışmaları ile giderilmeye çalışılmaktadır. Çağdaş Türk mimarlarının tasarım konusu ne olursa olsun kendi kültürümüze ve yaşayış biçimimize ait olan mekansal gereksinimleri çağdaş koşullarla birleştirerek kendi özgün tasarımlarında dile getirmeleri en doğru davranış olacaktır.

Bu çalışma boyunca incelenmiş olan yaklaşımların hemen hemen tamamı günümüzde çoğulcu bir biçimde bir arada etkinliklerini sürdürmektedirler. Sonuç olarak, bu çalışma sürecinde yer alan mimarlık dünyasının son iki yüz yıllık geçmişine ait genel çizgilerin ve incelenmiş olan önemli mimari örneklerin bu konuda yapılacak olan araştırmalara ışık tutması en büyük dileğimizdir.



KAYNAKÇA

- [1] Arcan, E.F., Evcı, F.; Mimari Tasarıma Yaklaşım 1, Bina Bilgisi Çalışmaları, İki K Yayınevi, İstanbul 1992, s:17
- [2] Yırtıcı, H.; “Modernizm’in Karanlık Yüzü”, Arredamento Dekorasyon, 1994/5, s:106
- [3] Gropius, W.; Yeni Mimari ve Bauhaus, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi ,1. Baskı, İstanbul, Kasım 1967
- [4] Joedicke, J.; Modern Mimarının Gelişimi, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul 1966, s:23
- [5] Dostoğlu, S.; “Modern Mimarlığın Ötesi”, Mimarlık 84/6, s:18
- [6] Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi, “Sanayinin Tarihçesi”, 17. cilt s:277
- [7] İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M.; Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s:1. 2
- [8] Pilehvarian. N.K.; “Endüstri Devrimi ve Yeni Ufuklar”, Tasarım-32, Mart 1993, s:89
- [9] Benevolo, L.; Modern Mimarlığın Tarihi I. Cilt:Sanayi Devrimi, Çevre Yayınları, İstanbul 1981, s:70
- [10] Choay, F.; L’Urbanisme Utopies et Réalités, Editions du Seuil, Paris
- [11] Pevsner, N., Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius, Penguin Books, 1991, s:185
- [12] Karaören, M., Bilgin, İ.; “19. Yüzyıl Sonrası Toplu Konut Problematikleri”, Çağdaş Konut ve Çevre Arayışları Sempozyumu, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Konut Araştırma Merkezi’nce hazırlanan sempozyumun “Konut Çevreleri Tasarımında Dünya Deneyimi” oturumunda sunulan tebliğ, Ankara, Ekim 1988, s:1
- [13] Kortan, E.; XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış, Yaprak Yayıncılık, Ankara 1986, s:20
- [14] Özer, B.; Rejyonelizm Ünlversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İTÜ Yayını, İstanbul 1964, s:34
- [15] Schnaidt, C.; “Alberti’nin Mezarı:Günümüz Mimarisinde Tarihçi Eğilimlerin Eleştirisi”, Mimarlık Dergisi 78/4, s:82
- [16] Klotz, H.; 20 th Century Architecture, Academy Editions, London 1989, s:20
- [17] Giedion, S.; Space, Time and Architecture, Harvard University Press, Fifth Edition, Cambridge, Massachusetts, s:371



- [18] Richards, J.M., Mock, E.B.; Modern Mimarlığa Giriş, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayın No:6, Ankara 1966, s:26
- [19] Güniz, Z.; Modern Mimarinin Gelişimi, DMMA Mimarlık İhtisas Sınıfı, 1968-69 Ders Yılı Mimari Araştırma Ödevi, s:29
- [20] Hasol, D.; Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 1993, s:46
- [21] Dostoğlu, N.; “Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları”, Mimarlık-263, Mayıs 1995, s:46
- [22] Kortan, E.; “Modern ve Post Modern Mimarlığa Eleştirisel Bir Bakış”, Yapı-111, Şubat 1991 s:34
- [23] Özer, B.; “Post-Modernizm’e Sınıflandırıcı Bir Bakış”, Yapı-63, Mayıs 1985, s:26
- [24] Arıtan, Ö.; “20. Yüzyılın İlk Yarısında Soyut Sanat ve Mimarlık”, DEÜ Mimarlık Fakültesi Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Bina Çözümleme Dersi dönem ödevi, s:10
- [25] Conrads, U.; 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ocak-1991, s:16
- [26] Elia, S.; “Manifesto 1914”, From Futurism to Rationalism, Architectural Design, 51 1/2-1981, s:22
- [27] Özer, B.; Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul 1993, s:140
- [28] Gieselmann, R.; “Mimaride Üslup Arayışı”, Yapı-85, Aralık 1988, s:37
- [29] Yurtsever, H.; “Modernizm ve Postmodernizm Kargaşasından Geleceğin Biçimine”, Yapı-161, Nisan 1995, s:71
- [30] Kortan, E.; “Mimarlıkta Rasyonalizm”, Yapı-97, Aralık 1989, s:43
- [31] Kortan, E.; “Ekspresyonist Mimarlıkta Tasarım Süreci”, Yapı-60, Şubat 1985, s:35
- [32] Özer, B.; “Mimaride Cephe Sorunu ve Çözümleri”, Yapı-51, Mayıs 1983, s:51
- [33] Altınoluk, Ü., Gürer, T., Yıldız, G.; “Süprematizm, Konstrüktivizm ve Dekonstrüktivist Mimarlık”, Tasarım-6, Mayıs-Haziran 1990, s:103
- [34] Batur, E.; “Yeni Dünya’yı İnşa Etme Tasarısı:Konstrüktivizm”, Arredamento Dekorasyon, Mayıs 1989, s:82
- [35] Kortan, E.; Türkiye’de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi 1960-1970, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayın No:23, Ankara 1974, s:34

- [36] Joedicke, J.; “Günümüzün Mimarlık Eğilimleri Hassas Bir Denge”, Yapı 84/11-12, Ağustos-Eylül 1980, s:26
- [37]; Yapı’dan Seçmeler-4 Kültür Yapıları, YEM Yayınları, İstanbul, Nisan 1994, s:99
- [38] Kortan, E.; “Son Yüzyıl Mimarlık Dünyasındaki Olayların Türk Mimarlığındaki Gelişmelerle Birlikte İrdelenmesi”, Yapı-62, Nisan 1985, s:33
- [39] Alsaç, Ü.; “İkinci Ulusal Mimarlık Dönemi”, Arkitekt 10:1991, s:43
- [40] Adam, M.; “Modern Mimarlık Üstüne Marmara Adası Tartışmaları”, Mimarlık 84/11-12, s:22
- [41] Kortan, E.; Türkiye’de Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi, 1950-1960, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayın No:18, Ankara 1971, s:50
- [42] Zeka, N.; Postmodernizm, Kıyı Yayınları:102, İstanbul 1990, s:10
- [43] Portoghesi, P.; “Modern Mimarlığın Sonu”, Mimarlık 84/11-12, s:10
- [44] Venturi, R.; Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ocak 1991, s:17
- [45] Jencks, C.; Modern Movements in Architecture, Penguin Books, London 1973
- [46] Jencks, C.; The Language of Post Modern Architecture, Academy Editions, London 1977
- [47] Budak, C.; “Tarih, Portoghesi ve Modern Mimarlığın Ötesi”, Mimarlık 84/11-12, s:14
- [48] Botta, M.; “Riva San Vitale’de Bir Aile Konutu” [One Family House at Riva San Vitale), Mimarlık-Dekorasyon, 1990-Aralık, s:38
- [49] Dostoğlu, H.; “Çağımızın Klasikçisi: Leon Krier”, Mimarlık 84-6, s:30, 31
- [50] Yıldırım, S.; “Modern ve Post Modernizm’de Kent-Mimarlık İlişkisi”, Mimarlık 92/249, s:26
- [51] Tanyeli, U.; “Rossi ve Analogik Düşüncesi”, Arredamento Dekorasyon, 1977, s:1
- [52] Tanyeli, U., “Eisenman ya da Modernist’in Hazin Sonu”, Arredamento Dekorasyon, 1990-2, s:87
- [53] Jencks, C.; “Yeni Modernler”, Yapı-134, Ocak 1993, s:39
- [54] Yırtıcı, H., Gürer, T., Yıldız, G.; “DeneySEL Mimarlık”, Mimarlık 93/255, s:25

