

T.C.  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**AYKIRI BİR MİMAR OLARAK  
FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:  
20036129 – Mehtap Gökay CESUR

Danışman:  
Yrd. Doç. Dr. Sinan GÜLER

İstanbul, 2006

## 1. GİRİŞ

1950'lerin başlarından itibaren ressam yönüyle tanınan Friedensreich Hundertwasser, özellikle 1970'li yıllarda ekoloji ve mimariye dair teoriler geliştirmiştir. Doğa ve insana uyumlu bir mimariyi savunan sanatçı, işlevsel mimariye alternatif olarak ekolojik mimariyi önermektedir. 1977 yılında üzerine aldığı Hundertwasser Haus projesiyle mimarlığa adım atmasının ardından, ressamlığıyla olduğu kadar mimarlığıyla da üne kavuşan Hundertwasser, ülkemizde birkaç makalede adı geçmesinin ve 1985'te İstanbul Moda'da Deniz Kulübü Galerisi'ne bir tıpkı basım sergisinin gerçekleştirilmesi dışında tanınmamıştır.

Bu tezde, Hundertwasser'in bir mimar olarak 20. yüzyıldaki etkisi, düşünceleri ve düşüncelerinin mimariye yansımaları ve gelecekteki mimariyi etkileme koşulları ele alınmaya çalışılmıştır. İlk bölümde II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa sanatına, ikinci bölümde ise II. Dünya Savaşı sonrası Avusturya sanatına, özellikle mimari gelişmelere ağırlık vererek değinilmiş, üçüncü bölümde Hundertwasser'in hayatı ele alınmıştır. Bu bölümün ardından Hundertwasser'in mimarlığının teorik alt yapısı ve örnekleriyle ayrıntılı olarak anlatıldığı dördüncü bölüm gelmektedir. Beşinci bölüm, çok yönlü bir sanatçı olan Hundertwasser'in diğer sanatsal faaliyetlerine değinmeyi amaçlamaktadır. Bu bölümden sonra gelen 'Hundertwasser Sözlüğü' bölümü, tamamen Hundertwasser'e özgü kavramları ayrıntılarıyla açıklamaktadır.

Tez sürecinde yaşanan kaynak sıkıntısı, sanatçının anavatanı Avusturya'ya giderek giderilmeye çalışılmış olsa da, bazı bölümlerde kısıtlı kaynak kullanmaktan kaçınılamamış; bununla birlikte mimari projeleri ve teorilerinin üzerinde mümkün olduğunca ayrıntılı durulmaya çalışılmıştır.

## 1. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI AVRUPA SANATI

II. Dünya Savaşı, gerisinde parçalanmış bir dünya bıraktı. Avrupa, Doğu ve Batı Blokları olmak üzere ikiye ayrıldı. Batı Avrupa yeni bir kültürel kimlik yaratma çabasına girerken, Doğu Bloğu ülkeler Sovyetler Birliği merkezli bir bakış açısını benimsediler.

Batı Avrupa bireysel girişimleri öne çıkaran, devletin sanatı yönlendirmesini en aza indiren bir politika benimsedi. Braque, Matisse, Miro, Picasso gibi ressamlar henüz hayattaydı ve etkinliklerini sürdürmekteydiler. Bu çalışmalar yeni kuşak sanatçılar üzerinde de cesaret verici işler olmayı sürdürüyordu.<sup>1</sup> Savaşta yaşanan büyük yıkım ve bölünmelerin bıraktığı endişe, korku ve kader imgeleri savaş sonrası resimlerde sık rastlanan öğeler haline geldi. Dönemin önemli sanatçıları eserlerinde olumsuz koşulları ve aynı zamanda bu koşullara karşı kazanılan zaferi vurguluyordu.

Savaş sonrasında, özellikle 1950'ler ve 1960'ların başında soyut resim egemen oldu. Bu yükselişte özellikle Amerika merkezli Soyut Dışavurumculuğun etkisi önemliydi. Amerika'da ve Avrupa'da geniş ilgi gören bu soyut resimler biçimsel olmayan bir özellik gösteriyordu. İçgüdüsel hareketlerle oluşturulan bu resimler, bilinçaltını ortaya çıkarmayı ve özgürleştirmeyi amaçlamaktaydı. Aynı zamanda teknik olarak da resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekan, biçimlerle arka planın bütünleşmesi gibi sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar.<sup>2</sup> Amerika'da ortaya çıkan bu akım sanat merkezini New York'a taşımış olsa da Avrupa'daki sanat merkezi hala Paris'ti; fakat burada yapılan çalışmalar Amerika'dan daha az radikaldi.<sup>3</sup> Soyut Dışavurumcu sanatçılar tuvallerinde yalnızca boya değil; kum, cam, cam macunu, yapıştırıcı gibi yabancı maddeler de kullanıyordu.

<sup>1</sup> Norbert LYNTON, Modern Sanatın Öyküsü, 263.

<sup>2</sup> Semra GERMANER, 1960 Sonrası Sanat, 9.

<sup>3</sup> David BRITT, Modern Art, Impressionism to Post Modernism, 285

Savaş sonrasında genç sanatçılardan, kendi iç dünyasına dönen sanatçılara, savaşın yarattığı olumsuz etkileri yansıtan resimlere tepki gelmeye başladı. 1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan bu tepkiler Pop Sanat, Op Sanat, Yeni Gerçekçilik gibi akımların doğmasına neden oldu. Bunlar arasında en dikkat çekici akımlardan biri olan "Pop Sanat" Amerika ve İngiltere'de yaklaşık olarak aynı zamanlarda ortaya çıktı ve bu akımla sanatçılar yeniden günlük yaşama dönüşü başlattılar. Özellikle kitle iletişim araçlarına önem veren bu sanatçılar, iletişim araçlarında kullanılan öğeleri kullanmaya başladılar. Bu akımın en önemli isimlerinden biri Marcel Duchamp oldu. Duchamp gerek yapıtları gerekse düşünceleriyle dikkatleri üzerine çekti ve genç pop sanatçıları etkiledi. Sanata "ready-made" denen hazır yapım malzemeleri sokarak dikkatlerin tuvale değil kavrama yönelmesini sağladı ve böylece artık tabloyu gerçeklikten ayıran sınır yok oldu.

1960'lı yıllar çok çeşitli ve birbiri ardına ortaya çıkan akımlar üretmiştir; 60'ların sonlarına doğru ise Kavramsal Sanat ortaya çıktı ve aslında temeli Marcel Duchamp ile atılan düşünce sanat dünyasında etkin oldu. Bu akımda önde olan yapıt değil, sanatın amacı, anlamı oldu. Sanat yapıtının bir meta haline gelmesine tepki gösteren sanatçılar yapıtlarını da buna uygun olarak meta haline getirilemez bir biçimde tasarlamaya başladı. Artık sergi salonları ve galeriler yalnızca tablo ve heykel değil, filmler, gazeteler, ses kayıtları gibi sıra dışı anlatım gereçleri de sergilemeye başladı. Bu sanat akımı kendi içerisinde çeşitlense de bu çeşitlilik, temeline "kavram"ın almasıyla ortaklaşıyordu.

60'lı yılların sonlarında sanat dünyasında büyük bir etki yapan Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla artık sanat eseri kavramı oldukça farklılaştı; "maddesizleşti."<sup>4</sup> Bu yıllardan sonra artık sanat eseri olarak tanımlanan şeyin daha önceden tanımlanmış bir karşılığı yoktu. Resim ya da heykel sanatı artık sınırlandırma kabul etmiyordu; tuval üzerine yapılmış bir resmin sanat eseri olduğu kadar, "Arazi Sanatı" denilen geniş bir arazi üzerine uygulanmış işler de, anlık bir performans da sanat çalışması olabiliyordu. Sanatta meydana gelen bu değişim

---

<sup>4</sup> Bkz. (2), GERMANER, 49.

1970'ler ve 80'lerde de oldukça etkili olacak ve performans çalışmaları, arazi çalışmaları, video kayıtları ile yapılan sanat çalışmaları etkisini sürdürmeye devam edecekti.

Savaş sonrasında resimde olduğu gibi mimaride de önemli bir hareketlenme yaşandı. Savaş nedeniyle tüm Avrupa'da yaşanan ve ciddi boyutlara varan yıkımlar da buna uygun bir zemin hazırlamış; daha önce hiçbir zaman yeniden inşa faaliyetine dünya çapında bu kadar ihtiyaç duyulmamıştı. Örnek vermek gerekirse savaş sırasında Polonya, nüfusunun %20'sini, Varşova'nın % 60'ını, Almanya kentsel alanının 333 kilometrekarelik bir bölümünü kaybetmişti. Bugünden yola çıkarak canlandırılmaya çalışılırsa; Almanya'da 2.5 milyon konutun, Japonya'da Yalnızca Tokyo'da toplam 710.000 yapının tamamen yıkıldığını düşünebiliriz.<sup>5</sup> Bunların yanı sıra birçok kent neredeyse tamamen yıkılarak yok oldu. Dolayısıyla yeniden inşa edilmesi gereken büyük bir alan söz konusu oldu ve bu durum çok acil bir plan gerektiriyordu.

Hem endüstriyel yapılarda hem de konutlarda meydana gelen zararın telafi edilmesi ve yeniden şehir düzenlemeleri yapılması için hemen çalışmalar başladı. Özellikle konutların yapımları için yeni yöntemler geliştirilmeye çalışılıyordu. Fakat savaş yeni bitmiş olduğundan gerekli malzemeyi istenilen miktarda bulmak ve bu işte çalışacak yeterli derecede yetkin eleman bulmak zordu. Bu durum, kimi yapılarda prefabrikasyon ve standardizasyona yönelmeye neden oldu. Bu sayede inşaatın hızlanmasının yanı sıra iyi aydınlatılmış, geniş pencereci binalar elde edilebiliyordu.

Avrupa çapında gerçekleştirilen bu çok geniş inşa faaliyeti sırasında, yeninin eskiye en ufak bir bakış bile olmaksızın tasarlanması gerektiğine dair bir inanış vardı. Yüzyılın ortalarında etkin olmaya başlayan Modernistler bu inşa faaliyetinde etkin rol oynadılar. Onların önemli rolü biraz da savaşta Almanya ve müttefiklerinin yenilmesiyle kurumsal Neoklasizmin gözden düşmesi sayesinde oldu. Tarihçiliğin bu

---

<sup>5</sup> S. KOSTOF-G. CASTILLO-R. TOBIAS, A History of Architecture, 721

ani gözden düşüşü Modernizmin temel prensiplerine de uygundu; onlar hiçbir yerde geleneksel yolları desteklemediler.<sup>6</sup>

Dönemin önemli mimarlarından biri olan Le Corbusier, Fransız Hükümeti'nin yeniden inşa programı için başvurduğu isim oldu. Onun iskan amaçlı tasarladığı ve “unite d'habitation” adını verdiği bloğu örnek olarak inşa etmesini istiyorlardı. Marsilya'da yapılan bu bina 337 bağımsız bölüm içeriyordu. İçerisinde alışveriş alanlarının, jimnastik salonunun, kreş ve çocuk parkının da bulunduğu bu blok, aynı zamanda bir sosyal kaynaşma da sağlıyordu. Bu örnek İngiltere ve İsviçre'de de tutuldu. Fakat savaş sonrası mimaride çok masraflı ve tartışmalı olan bu blok yerine alternatifler üretilmeye başlandı ve bulunan yeni çözüm büyük kentlerin çevresinde “uydu iskan alanları” kurmayı öngörüyordu. Fransa'da ortaya çıkan bu fikir “grandes esembles” olarak adlandırılmaktaydı. 1964'e kadar Paris ve diğer büyük Fransız kentlerinin çevresinde bu yerleşim alanlarından 200 tane oluşturulmuştu.<sup>7</sup>

İsveç de yeniden inşa programı sırasında büyük kentlerin çevresinde oluşturulan büyük banliyö binaları kurma yöntemini uyguladı. Stokholm Belediye yönetimi 1930'lardan beri bu yöntemi uyguluyordu ve sonuç on katlı “punktus” veya “pointblock” denen bloklar oldu.<sup>8</sup>

İngiltere'de savaş sonrasında inşa edilen konutların en yaygın türü çok katlı, yüksek binalardı. Hepsi de sosyal konutlardan oluşan bu blokların arasında boşluklar bırakılarak ferah bir alan oluşması amaçlanıyordu. Endüstriyel yapıların inşasına da hız veren İngiltere aynı zamanda, nükleer güç merkezlerinin yapımında öncülük etmişti. 30'lu yıllarda ağır tuğla duvarların kullanıldığı bu güç merkezleri, savaş sonrası dönemde alüminyum, cam, asbest gibi daha hafif malzemelerle inşa edilmeye

---

<sup>6</sup> A.g.k., 721

<sup>7</sup> A.g.k., 723.

<sup>8</sup> A.g.k., 723.

başlandı. 1950’lerde ise İngiliz kentlerine yüksek apartmanlar ve 20-30 kata varan büro binaları hakim olmaya başladı.<sup>9</sup>

Savaşta Almanya da çok büyük zarar gördü; yalnızca Berlin’de 600 bin yapı tamamen yok olmuştu, harabeye dönen kentten geriye kalan 80 milyon metreküp enkaz oldu. Savaş sonrası burada bir Modernist, Hans Schoraun Berlin şehir planlama yöneticiliğine atandı. Böylece Modernistler büyük bir Avrupa metropolünü planlama şansını ele geçirdiler; fakat 1948’de Berlin Yönetimi ikiye bölündü ve bu durum değişti. Bölünmeyle her iki tarafta da eksiklikler söz konusu oldu. Batı Berlin parlamento, bakanlık, büyükelçilik gibi resmi kurumlardan yoksun kalmıştı, fakat yine de Batı Almanya’nın yaşam standartlarına ayak uydurabiliyordu. Bu eksiklikler, ihtiyaca göre her iki tarafın da kendi çehresini oluşturmasına neden oldu.<sup>10</sup>

Sosyalist Demokratik Almanya Modernizmi reddetmekteydi. Geleneksel cadde ve bloklar yeniden savunulmaya başlandı. 1951’de Demokratik Almanya büyük bir bulvar olan Stalinee için bir yarışma düzenledi; kazanan proje eski görkemi aratmıyordu. Batı Almanya ise 1953’de “Habsavientel” adındaki iskan alanı için bir yarışma düzenledi; yarışmaya katkıda bulunanlar arasında farklı ülkelerden tanınmış sanatçılar da bulunuyordu. Ortaya çıkan yeni projeler Demokratik Almanya’nın tersine, gelenekten uzak ve Modern bir geleceği benimseyen çalışmalar oldu. Bu sırada tarihçi yaklaşımı kuvvetle savunan Demokratik Almanya, Kruçev’in pahalı ve işlevsiz yapıyı kınamasıyla yeni yüzünü oluşturmaya başladı. Doğu ile Batı arasındaki uzaklık şimdi azalmakta ve aynı stil artık kolayca iki farklı ideolojiyi barındırabilmekteydi.<sup>11</sup>

Savaş sonrasında Avrupa mimarisinde –yukarıda bahsedilen sınırlı sayıda örneklerde de görüldüğü gibi- öncelik, savaşta meydana gelen zararı bir an önce telafi edebilmektir. Bu sırada yukarıda da değinildiği gibi gelenekten uzaklaşma eğilimi baskın çıkıyordu. Bunun için savaş sonrasında, geleneksel yapılara karşı

<sup>9</sup> Arnold WHITTICK, “İngiltere’de Modern Mimarinin Gelişimi, 46.

<sup>10</sup> Z. YAZICIOĞLU-S. ŞAHİN, “Duvar Boyunca Berlin”, 60-61.

<sup>11</sup> Bkz. (4), KOSTOF-CASTILLO-TOBIAS, 723.

çıkan Modernistler önemli bir ivme kazandı. İnşa faaliyetlerinde yoğun etkinlik gösteren Modernistlerin ortaya koyduğu yapılar genelde, fonksiyonelliği temel alan, her türlü fazlalık ve gösterişten uzak yapılarıdır. Dolayısıyla kent merkezleri çok katlı, her türlü süsten arındırılmış büro binaları; banliyöler ise çoğunlukla çok katlı, oldukça sade ve fonksiyonelliği ön plana alan yapılarla dolu hale geldi. Fakat Post-Modernizm ile birlikte bu durum da değişmeye başladı.

Post-Modernizm terimi 1975 yılında mimar Charles Jenks tarafından ortaya atıldı. Modernizmin getirisi olan aşırılıklardan arındırılmaya çalışılan yapılar bu yıllarda yavaş yavaş bir değişim göstermeye başlamıştı. Post-Modern mimarlar artık yapılardaki bu katı işlevcilik ve süsten arındırılmışlıktan uzaklaşıyorlardı. İşlevciliğe karşı gelişen bu başkaldırı kısa sürede yayılmaya başladı. Fonksiyonelliği geri plana atmadan fakat tasarımcının hayal gücüne de fırsat veren bu yeni mimari anlayış 70'li yıllardan sonra 80'lerde de yayılımını sürdürdü ve etkisini göstermeye devam etti.



## 2. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA AVUSTURYA SANATI

İkinci dünya savaşı sonrası Avusturya'nın mimari yapısı, savaştan çıkmış diğer ülkelerde olduğu gibi önemli ölçüde ekonomik imkanlarla belirlenmiştir. Savaş sonrası ortaya çıkan mimari eğilimler mimari projelerini bu ekonomik imkanlara bağlı olarak şekillendirmek zorunda kaldılar. Savaşın bittiği yıllardan Ellilere kadar Avusturya mimarisinde birincisi Roland Rainer'in, ikincisini de Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent ve Johannes Spalt'tan oluşan grubun temsil ettiği (Arbeitsgruppe 4) iki temel eğilim vardı.<sup>12</sup>

Roland Rainer yalnızca bir mimar değil, aynı zamanda şehir planlamacısı, yazar ve öğretmendi. Mimarlık eğitimini Viyana Teknik Üniversitesinde yapan Rainer, İkinci Dünya Savaşı sonrası şehir planlamacılığı ve mimari sorunlar üzerine bir de kitap yazmıştı. Viyana'da hiç bir gruba bağlı olmadan değişik mimari pratikler içinde olan Rainer, daha çok fonksiyonalist geleneğe bağlıydı.<sup>13</sup> Rainer, 1930'lu yılların Avusturya'sının modern üslubuyla ve Josef Frank'la ilişkisi olan tek mimar olarak, savaş öncesinin modern mimarlık üslubunu sürdürüyordu. Ona göre bu üslubu sağlamlaştırmak ve bir miras olarak benimseyip yaymak gerekliydi. Onun "tek katlı ev" doktrini, Viyana'nın mimari planı ile önemli ölçüde çelişen, tek konutlu "Garden City" (Bahçe Kent) hareketinin geleneğine dayanıyordu. Garden City hareketinin mimari üslubu, daha çok Balkanlar ve Yakın Doğu'da görülen tek kat-bahçeli ev üslubuna yakındı. Rainer bu nedenle, ellili yıllar boyunca büyük masiv mimarlık anlayışına muhalif olmuş, konut inşaatında prefabrikasyonun önemini vurgulamıştı. Mimarlık anlayışında büyük değişimim yaşandığı 1958-63 yılları arasında bir şehir planlamacısı olan Rainer'in düşünceleri büyük şehir gerçeği ile pek de uyuşmuyordu.<sup>14</sup> Rainer bahçe-kent düşüncesini Karl Auböck ile birlikte Werbandsielung yakınlarında Fertigbaussiedlung uygulaması ile gösterdi. Viyana Belediyesi Rainer'in projesini onaylamadı ve Rainer bunun üzerine 1963 yılında

<sup>12</sup> Fredrich ACHLEITNER, International Handbook of Contemporary Developments in Architecture, 124.

<sup>13</sup> The Dictionary of Art, 864

<sup>14</sup> A.g.k., 125

belediye'deki şehir planlamacılığı görevinden ayrıldı. Ancak Viyana'da hayata geçirme imkanı bulamadığı projesini Linz yakınlarındaki Pucbenau yerleşkesinde gerçekleştirdi. Rainer'in mimarlığında savaş öncesi Avusturya modernizminin izleri ile, İskandinav yapısalcılığında esinlenen bir çeşitlilik vardı.<sup>15</sup> Bu mimari stil eski kültürlerin geleneğinden izler taşıyordu. Bremen'deki Ludwigshafen, Viyana Belediye Sarayı onun üslubunu gözlemlemek için en iyi örneklerdendi.<sup>16</sup> Rainer'in yapılarının ortak özelliği yapıların işlevinin duyarlı bir mimari dille ifade edilmesiydi.<sup>17</sup>

Rainer'in mimari doktrini temel olarak 1950 ve 60'lı yılların fonksiyonel kırsal alan mimarisini ve 30'lu yılların modernizm mirasını yansıtırken, Arebeitgruppe 4, kendi çağdaşları genç mimarlar tarafından da paylaşılan eleştirel yaklaşımı ifade ediyordu. 1940-50'li yıllarda yetişen bu kuşak, mimari alandaki uluslararası gelişmeleri izleyerek, herhangi bir üslubun izleyicisi olmak yerine, bağımsız bir tarz geliştirdiler.<sup>18</sup>

Bu mimarların belirgin özelliğini, Modernizmle kurdukları ilişki belirliyordu; modernizmin öncülerine neredeyse tapınıyor, mimarlık politikasına, politikaya olduğu kadar naif bir tutumla yaklaşıyor ve mimaride ahlaki tutuma karşı büyük bir sempati besliyorlardı.<sup>19</sup> Karl Kraus ve Wittgenstein'i yeniden keşfeden bu mimarlar, uzlaşmacı mimarlığa karşı tavır alarak yeni mimari projelere ilişkin yaygın bir tartışmanın öncüsü oldular.<sup>20</sup> Bu mimarların modern hareketin tarihine karşı gösterdikleri coşku dolu ilgi, eski kuşakların muhalefetini yeniden keşfetmelerine yol açtı. Bu yalnızca heyecanlı bir macera olmamış, aynı zamanda, devletin mimari politikasına karşı sağlam argümanlarda üretmelerini sağlamıştı. Karakteristik özelliği metodik ya da analitik bir yaklaşımla yüceltmek ya da küçümsemek olan nahif yaklaşım Avusturya'ya özgü ve belki ince eleyip sık dokumaya duyulan eğilimin bir ürünüydü. Genç kuşakların bu tür politik tutumu, geçmiş kuşakların bir mirasıydı.

<sup>15</sup> Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 168.

<sup>16</sup> Bkz. (11), ACHLEITNER,125.

<sup>17</sup> Bkz. (14), 169.

<sup>18</sup> Bkz. (11), ACHLEITNER,125.

<sup>19</sup> Ag.k., 125.

<sup>20</sup> Bkz. (14), 170.

Mimarinin ahlaki rolüne karşı duyulan bu ilgi Avusturya'da geleneksel bir fenomendi.<sup>21</sup>

Arbeitsgruppe 4'un projeleri yalnızca yaygın bir tartışma ortamı yaratmakla kalmadı, uzlaşmacı mimariye karşı genç mimarları yüreklendirerek önlerini de açtı. Çağdaş sorunları yansıtanın yanı sıra Otto Wagner'in rasyonel, pozitivist ve yapısal mimari perspektiflerini devam ettirdi. Daha açıkça ifade edecek olursak tarih ve ilerlemeye dair yorumu da dahil olmak üzere Wagner'in değerler sistemi prensipte yeni duruma uyarlandı.<sup>22</sup>

Hemen savaş sonrası dönem tartışılmaz bir şekilde yeni bir değişimin sinyallerini veriyordu. Bu değişim 1958'den itibaren doruk noktasına çıktı. Roland Rainer Viyana Belediye Sarayı'nı bitirmiş ve belediyenin şehir planlamacısı olmuştu. Karl Schwanzer, Brüksel'deki Uluslararası Fuar'da Avusturya mimarisini temsil etmişti. Clemens Holzmeister müzik festivali kompleksi ile geleneğe yaşam vermişti. Wachsmann'ın yaz akademisi seminerleri genç kuşak mimarlar üzerinde büyük bir etki bırakmıştı. Arbeitsgruppe 4'ün ilk dönem çalışmaları hep bu etkiyle gerçekleşmiştir.<sup>23</sup> Aynı zamanda bu yıllar Hundertwasser'in yaratıcı "Küf Manifestosu"nun ve Günther Feuerstein'in Tesadüfi Mimari'sinin ilk baskısının yapıldığı zamanlardı.<sup>24</sup>

Holzbauer, Kurrent, ve Spalt'ın birlikte çalıştıkları dönemin ürünleri arasında bulunan Parcha kilisesi, Salzburg St. Josef Okulu, Steiermark'daki Halk Evi binası, Wachsmann'ın öğretisini benimseyen mimarlardan Johann Gsteu'nun Viyana'daki Baumgartner Spitz Tapınağı Hohenems Vorarlberg'deki kilise, Innsbruc'daki Ursilines Okulu, Gerhard Garstenauer, Hans Puchhammer, Günther Warwrik'in tasarımlarında ortaya koyulan olgucu ve yapısal mimari perspektifi, bir yönüyle yüzyıl başı Avusturya modernizminin, özellikle de Otto Wagner'in tarih ve ilerleme

<sup>21</sup> Bkz. (11), ACHLEITNER, 125.

<sup>22</sup> A.g.k., 125.

<sup>23</sup> A.g.k., 126.

<sup>24</sup> A.g.k., 126.

yorumunu da içeren değerler dizgesinin devamlılığını sağlarken, bir yandan da Wachsmann'ın öğretisi ile çakışmaktaydı.<sup>25</sup>

Avusturya'da 1960'lı yıllardan itibaren, özellikle Wachsmann'la başlayan bir teknoloji mimarlığından söz etmek mümkündür. Bu eğilim, 1980'in ileri teknoloji mimarlığından (high-tech) farklı olarak, teknolojinin kendisini estetik simgeler olarak göstermesiydi. Bu da yavaş yavaş yeni değerlerin yer etmeye başladığı Avusturya mimarisinde bir tartışma ortamı oluşmasında etkili olan gelişmelerden biri oldu. Bunun yanında aynı yıllarda uluslar arası eğilimler çerçevesinde ürünler veren Anton Achweighhofer gibi mimarlar da bulunmakta ve Viyana merkezli Avusturya mimarisine yeni soluklar gelmekteydi. Fakat bunun dışında bir çok mimar henüz mimarlığı bir sanat olarak görme yaklaşımını bırakmamakta, geleneksel eğilimler çerçevesinde çalışmalarını sürdürmekteydi.<sup>26</sup>

Bu dönemde H. Hollein'in Walter Pichler ile birlikte St. Stephan Galerisi'nde 1963'te açtığı sergide gündeme getirdiği 'herşey mimarlıktır' yaklaşımıyla birlikte yoğun bir modern mimarlık eleştirisi başlamış ve 1960'ların sonuna kadar sürecek bir Modernizm eleştirisinin başlangıcı olmuştu.<sup>27</sup>

1964'te Dönemin önemli çalışmalarına imza atmış grubu Arbeitsgruppe 4, Wilhelm Holzbauer'in gruptan ayrılmasıyla yeni bir sürece kitdi. Bu dönemde Holzbauer Amerika'da mimari çalışmalarda bulundu. Bununla birlikte hiçbir zaman Viyana Gelenekçiliğinden ayrılmadı.<sup>28</sup>

Resim sanatında ise II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrası sakin bir dönem yaşandı. Fakat 1945 ile birlikte Fantastik Gerçekçilik ve Soyut Sanat güç kazanmaya başlamıştı. Özellikle Fantastik Gerçekçilik akımı, savaş sonrası Avusturya'yla özdeşleşen bir üslup oldu. Dönemin önemli sanatçıları arasında Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Eric Brauer ve Ernst Fuchs bulunuyordu. Bu

<sup>25</sup> Bkz. (14), 170.

<sup>26</sup> A.g. m., 170.

<sup>27</sup> Bkz. (14), 170.

<sup>28</sup> Bkz. (11), ACHLEITNER, 127.

kuşığı izleyen sanatçılar arasında ise Friedensreich Hundertwasser dikkat çeken isimler arasındaydı. Grafik alanında Kubin, fantastik öğeler taşıyan yapıtlarıyla uluslar arası düzeyde ün yapmıştı. Johann Fruhmann, Arnulf Rainer, Josef Mikl, Wolfgang Hollegha ve Markus Prachensky ise soyutlamaya yönelen isimler arasındaydı.

### 3. HUNDERTWASSER'İN YAŞAMI

Hundertwasser 15 Aralık 1928'de Viyana'da Friedrich Stowasser olarak doğdu. Yahudi bir anne ve Ari (protestan) bir babanın tek çocuğuydu. I. Dünya Savaşı'nda Avusturya ordusunda teknik mühendis ve memur olarak çalışan babası, II. Dünya savaşıdan önce, 1929'da Hundertwasser henüz bir yaşındayken bir apandisit ameliyatı esnasında öldü.

1934 yılında henüz çok küçük bir çocukken resme ilgi duymaya ve ilk resimlerini yapmaya başladı. Resme olan ilgisinin fark eden annesi Elsa, sanatsal ilgilerini geliştirebileceği düşüncesiyle onu Viyana'da Montessori Okuluna yazdırdı. Fakat okul paralıydı ve onu hiç de iyi yetiştiriyor gibi görünmüyordu. Bir yıl içerisinde Elsa oğlunu okuldan aldı. Fakat o, resim yapmaktan vazgeçmedi.

1937 yılında vaftiz edilen Hundertwasser, Protestan olan babasının ölümünden sonra Yahudi olan annesi tarafından, Yahudi geleneklerine uygun olarak yetiştirildi. Fakat Yahudiler için yaşam, 1938'de Almanya'nın Avusturya'yı işgal etmesi ve 12 Mart 1938'de Anschluss<sup>29</sup> ilan edilmesiyle dramatik bir şekilde değişti. Yahudilerin yaşamları ciddi bir tehlike altındaydı, fakat Protestan bir babanın oğlu olan Hundertwasser'in "yarı yarıya" durumu kendisinin ve annesi Elsa'nın yaşamını korudu. Bununla birlikte annesi ve teyzesi, evlerini Obere Donaustrase'e taşımaya zorlandılar. Bu sırada Hundertwasser, annesi tarafından Hitler gençlik örgütüne kaydettirildi,<sup>30</sup>

1943 yılında Hundertwasser ilk resimlerini yapmaya başladı. Başta karakalem bu doğa çizimlerinden oluşan bu resimleri, daha sonra renkli çalışmaya başladı. Aynı zamanda kurutulmuş çiçek koleksiyonu da yapan sanatçı daha çok doğadan esinleniyor, pitoresk orman görüntüleri çiziyordu, bunun yanında Viyana Sarayları da ilgi duyduğu konular arasındaydı. (Bkz. Resim 4.2.) Aynı yıl anne tarafından

<sup>29</sup> Avusturya'nın Nazi istilası sonrasında kurulan politik ve ekonomik birlik.

<sup>30</sup> Derya Nüket ÖZER, "Düzene Başkaldırı, Yaramazlık, Bireyin Hakları", 68.

akrabası olan 69 Yahudi sürüldü ve öldürüldü. Sanatçı geçen zor zamanlara rağmen resimlerine, genellikle doğanın güzelliklerini, yaşamın hoşluğunu yansıtıyordu. Adeta birer peri masalı gibiydiler<sup>31</sup>.

1946'da Schwanenstadt'ta yaşayan bir çiftçi yanında çalışması karşılığı karnını doyurmak üzere, Hundertwasser'i birkaç aylığına yanına aldı. Burada istediği gibi doğaya daha yakın yaşayan sanatçı; çimenlerle, toprakla bol bol vakit geçirme imkanı buldu. Sanatçı bundan yıllar sonra yaptığı bir röportajda nasıl ressam olmaya karar verdiği sorusunu bu deneyimine atıfta bulunarak "bir çiftçiyle çalışırken çimenlerin nasıl yeşil olduğunu ve toprağın rengini gördüğümde karar verdim"<sup>32</sup> diye cevaplayacaktı.

1948 yılında okulu bitiren Hundertwasser, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi. Profesör Robin Christian Andersen'in yanında üç ay çalıştıktan sonra, akademinin kendisine bir şey öğretmediğini ve doğal yeteneğinin bastırılmaya çalışıldığını hissederek akademiyi terk etti.<sup>33</sup> Burada resim çizimiyle ilgili temel prensipleri öğrenmiş, vücut soyutlama, nü çalışma ve doğadan çizim yapma konusunda temel yetenekleri kazanmıştı. Bununla ilgili bir açıklamasında "sıkıldım ve ayrıldım. Protesto etmedim"<sup>34</sup> diyordu. Aynı yıl Albertina'da gittiği Walter Kampmann ve Schiele sergisi onu etkileyen sergilerden oldu.

Friedrich Stowasser, 1949 yılında soyadını değiştirdi ve bugün tanındığı Hundertwasser soyadını aldı. Bir Slav ismi olan "Stowasser", "Hundertwasser" ile aynı anlama geliyor. Slav dillerinde "yüz" anlamına gelen "sto" kelimesinin yerini, Slovakça ve Almanca "yüz" anlamına gelen "hundert" kelimesi aldı; "wasser" kelimesi ise her iki dilde de "su" veya "sular" anlamına geliyor. Sanatçının "yüz su" veya "yüz sular" anlamına gelen soyadını seçmesi, onun doğaya ve suya, dolayısıyla gezegenin ekolojisine olan ilgisinin bir göstergesi sayılabilir.<sup>35</sup> O, bu soyadıyla ilgili

<sup>31</sup> [http://www.art.unt.edu/ntieva/news/vol\\_11/issue2/spittelau.htm](http://www.art.unt.edu/ntieva/news/vol_11/issue2/spittelau.htm).

<sup>32</sup> A.g.m.

<sup>33</sup> Wieland SCHMIED, Hundertwasser 1928-2000, 34.

<sup>34</sup> Harry RAND, Hundertwasser, (2003), 11.

<sup>35</sup> Bkz. (30)

olarak “suyun içinde çok sayıda olasılık taşıdığına inanıyorum” diyordu.<sup>36</sup> İsmi değiştirmesinin hemen ardından, resimlerinde imza olarak kullanmaya başladı. Kimi zaman ise ‘Hundertwasser’ yerine ‘huwa’ yazarak ya da üç dalgalı çizgi ve 100 sayısından oluşan bir sembol kullanıyordu.

Sanatçı, aynı yıl Salzburg’da Leopoldskron Kale’sinde “Sanat daima değişiyor, yaratıcı olmalıyız” dediği İngilizce bir konuşma yaptı. Bunun ardından Kuzey İtalya, Toskana, Roma, Napoli, Sicilya, Paris, Fas ve Tunus’u içeren uzun bir geziye çıktı. Bu arada sanatsal çalışmalarını sürdürüyor ve kendi özgün stilinin oluşturmaya başlıyordu. Floransa’da daha sonra çok yakın arkadaş olacağı ve birlikte çalışacağı Rene Bro ile tanıştı ve onu Paris’e kadar izledi. 1949 yılının Ekim ayından 1950 Temmuz’una kadar Paris’te yaşayan Hundertwasser, Saint Mandé’de arkadaşı Rene Bro’nun aracılığıyla fotoğrafçı Andre Dumagé’in evinde bir oda buldu ve dönene kadar Dumagé ailesinin yanında kaldı. Bu sırada Rene Bro ile çalışmalarını sürdürüyordu.

Burada çok kısıtlı bir bütçeyle yaşadığını söyleyen sanatçı, Paris yakınlarındaki bir çiftliğe gidip bir gün çalışması karşılığı aldığı buğdayları yiyerek aylar geçiriyor ve bunun yanında şehir içi ulaşımını da bir arkadaşından ödünç aldığı bisikletiyle sağlıyordu. Sanatçıya göre bu “fantastik ve bağımsız” bir yaşama biçimiydi ve kendi ifadesiyle bu şekilde yaşayıp resim yaparak aylarca mutlu bir şekilde yaşadı.<sup>37</sup> Böylece neredeyse hiç paraya ihtiyaç duymadan tüm zamanını sanatsal çalışmalarına ayırabiliyordu. 1950’de Ecole des Beaux Arts’a girdi fakat birinci gününde de bıraktı; “kendisini zaten bir sanatçı gibi hissediyordu”<sup>38</sup>. Bro’nun arkadaşlığı ve Dumage ailesinin misafirperverliği dışında hiçbir serveti olmayan beş parasız bir ressam olarak, 1950’lerin sanat ortamında yer etmek pek de kolay değildi.<sup>39</sup> Bununla birlikte sanatsal faaliyetlerine aralıksız devam etti ve 1950’de arkadaşı Rene Bro ile birlikte iki duvar resmi yaptı. Bundan iki yıl sonra da Viyana Sanat Kulübü’nde ilk sergisini gerçekleştirdi.

<sup>36</sup> Bkz. (29), ÖZER,

<sup>37</sup> Bkz. (33), RAND, 18.

<sup>38</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 34

<sup>39</sup> Pierre RESTANY, Hundertwasser-The Painter King with the Five Skins, 15.



50’li yıllar kendi stilini oluşturmaya başlamasının yanında, daha sonra yapacağı mimari çalışmalarına ve resimlerine temel olacak fikrîsel alt yapıyı da oluşturmaya başladığı yıllar oldu. Ekolojiye henüz çok ilgi gösterilmeyen bu yıllarda Hundertwasser, ekolojik sorunlarla yakından ilgilenmeye başladı. Bir röportajında ekoloji ile ilgili fikirlerini şöyle ifade ediyordu: “Henüz 1950’li yıllarda ekoloji beni ilgilendirmeye başladı. O zaman ekoloji sözcüğü yeni yeni kullanılmaya başlanmıştı. ... Ekolojistler bu sözcüğü doğa duygusunun dışında kullanarak daralttılar. Yaratma duygusu olmaksızın ekolojik bir düşüncenin tam olması imkansızdır. Ekolojik felaketleri, silah üreten bir fabrikanın bisiklet üretmeye başlamasıyla yenemeyiz. Eskiden silah üreten insanların aynı kafa ve aynı maaşla bisiklet üretmesi çözüm değildir. Doğayla kurulan ilişki ve kafa yapısı bütünüyle değişmelidir.”<sup>40</sup>

Sanatçı 1951 yılının yarısını Fas ve Tunus’ta geçirdi. Arap müziğinden ve Arap resminden çok etkilenmişti. Harry Rand’in ifadesiyle, Arap çocuklar tarafından bilinçsizce yapılan resimler Klee’nin arkaik, nükteli formlarına benziyordu ve Hundertwasser burada kendi kültürünün dışında, insanlığın en güzel eserlerinin evrenselliğinin farkına varmıştı; burada kendini yabancı bir dünyada değil, evinde hissediyordu. Fakat Fransız otoritelerinin Fas’tan ayrılması isteği üzerine oradan ayrılmak zorunda kaldı. Bunun ardından Tunus ve Sicilya üzerinden Avusturya’ya dönen sanatçı, Viyana Sanat Kulübü’ne üye oldu.<sup>41</sup>

1952 Şubat ayında Viyana Sanat Kulübü’nde ilk kişisel sergisini gerçekleştirdi. serginin başında “Tutkum: Medeniyetimizin Evrensel Uçurumundan Bağımsızlık” isimli bir konuşma yaptı. Çalışmalarını sert bir biçimde eleştirenlere, kendi eleştirilerini galerilere, resmi görevlilere ve eleştirilenlere bir dizi açık mektupla cevap verdi. Sergi ve sergi insanları iki kampa ayırmıştı; ilki çalışmalarından hoşlanmayanlar, ikincisi ise destekleyenler.<sup>42</sup> Serginin sonucu üç

<sup>40</sup> Bkz. (33), RAND, 64.

<sup>41</sup> A.g.k, 23.

<sup>42</sup> Bkz. (33), RAND, 33.

adet evi gösterecek bir “linocut”<sup>43</sup> yapması için davet alması oldu. Sanatçı bunun ardından “linocut” yapılmak üzere bir şehri betiminden oluşan suluboya bir resim hazırladı.

1953 yılı Hundertwasser için sanat hayatı açısından önemli bir yıl oldu; Paris’te en önemli sanat buluşlarından birini gerçekleştirdi. Paris St. Anne Psikiyatri Hastanesinde Fulchighioni tarafından yapılan “Deliliğin Tasvirleri” filmindeki düzensiz bir spiralden çok etkilendi ve spiralin büyüklüğünü keşfetti.<sup>44</sup> Bunun ardından spiral formun felsefi boyutuyla ilgilenmeye başladı ve onu, hayatın ve ölümün simgesi olarak nitelendirdi. Bu konuda “bizim bütün hayatımız spiral içinde geçiyor” diyordu. Spiral hem soyut, hem simgesel anlamlar içeren fakat aynı zamanda da kontrol edilebilen bir formdu<sup>45</sup>. Dolayısıyla 1953’ten itibaren spiral, çalışmalarının simgesel bir ögesi haline geldi. Hayatı boyunca her fırsatta düz çizgiye olan nefretini dile getiren Hundertwasser için spiral; mükemmellikle başa baş, düz olmayan bir çizgiydi, aynı zamanda onun yaşamındaki içe dönüklüğü de ifade ediyordu<sup>46</sup>. Sanatçı aynı yıl Viyana Sanat Kulübünde ikinci sergisini gerçekleştirdi

1953’te Paris’te yazdığı “Straight Line Leads to the Downfall of Our Civilisation” (Düz Çizgi Medeniyetimizi Yıkıma Sürüklüyor) isimli yazısında düz çizgiye olan nefretini dile getiren sanatçı şöyle söylüyordu: “Bir bisikletim var. Paris büyük. Bu büyük şehirde bisikletimle çizdiğim çizgilerin olağanüstü olduğunu söylemek istiyorum. ... Çok zamanımı alan, geri dönüşte beni yoran bu muazzam çizgiler, kağıda çizdiklerimden daha güzel, daha yaratıcı ve daha temizler. Bana kalırsa, müzeye yürürken kaldırımlara ayaklarımla çizdiğim çizgiler, içeride duvarlara asılı bulacaklarımdan daha önemli.”<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Ağa blok üzerine gerçekleştirilen bir tür baskı.

<sup>44</sup> Bkz. (38), RESTANY, 8.

<sup>45</sup> Safiye AKTAŞ, Peyzaj Mimarisinde Mozaik Yöntemler Seramik Malzemeyi Kullanan 20. yy.

Sanatçıları: A. Gaudi, Hundertwasser, 101.

<sup>46</sup> Bkz. (38), RESTANY, 8.

<sup>47</sup> For a More Human Architecture-Hundertwasser Architecture, 42.

Ocak 1954'te Paris'teki ilk sergisini, prestijinin tamamını Ecole de Paris ile kinetik ve taşist odaklardan bağımsızlığından alan, nadir avangard galerilerden Paul Facchetti Stüdyosunda gerçekleştirdi. Galerinin sahipleri gelmeden önce zemine resimlerini yayan Hundertwasser, Paul ve Jeanne Fachetti'yi resimleriyle etkilemeyi başarmıştı. Jeanne Fachetti bu konuda şöyle söylüyordu: “Gözlerimizi bu parıldayan çayırlardan, alışıksız olmadığımız şehirlerin düşlerinden, zekice düzenlemiş bu renk festivalinden çok zor alabildik. ... Burada beklenmedik lirik bir çayır vardı ve biz onu çok hoş bulmuştuk.”<sup>48</sup> Hundertwasser için bu serginin diğer bir önemi ise sergi katalogunda ilk kez -daha sonra sık sık dile getireceği- düz çizgi karşıtı teorisini ifade etmesiydi. Burada düz çizginin insanlığın kaybolmasına neden olacağını açıklıyordu; düz çizgi Tanrısız ve ahlakdışıydı<sup>49</sup>. Bu yıldan itibaren sanatçı, modern mimarlığın getirdiği düz çizgilerin insanlar için yarattığı tehlikeler üzerinde durmaya başladı.

Paul Fachetti Stüdyosundaki sergiyi 1955'te Milano'da Carlo Cardazzo's Galleria del Naviglio'da gerçekleştirdiği sergi izledi. Sergide çalışma masasının üzerine göz kamaştırıcı renkleriyle bir yusufçuk koydu. Hayal gücünün ahengi, yusufçuğun göz kamaştırıcı renkleri çalışmasına suluboyayla yansıtılmıştı. Çalışması bittiğinde yusufçuk griye dönüşmüş ve ölmüştü. Daha sonra dokunaklı bir şiir olan “Libellacquarelulla”da, Hundertwasser, bu yaratığın renklerinden başlayıp, kendi yaratımına giden süreci etkileyici bir pasajla anlatmıştı<sup>50</sup>.

1956'da “transotomatik yaratımın görüş netliği” üzerine yazdığı yazısı Paris'te yayımlandı. Bir sonraki yıl da “Grammar of Seeing” (Görme Sanatı) isimli yazısı basıldı. Bunun ardından Kamer galeri tarafından Hundertwasser'e ithaf edilen, içinde Grammar of Seeing'in son hali de bulunan ve Pierre Restany tarafından kaleme alınan bir de broşür basıldı. Aynı yıl bir sergi broşüründe de “Viyana'nın 90 derecelik açılara” karşı olduğunu yazdı: “1920'de kaldırımların ve evlerin duvarlarının düzgün yapılması gerekiyordu, fakat bu 1957'de anlayamadığım bir çılgınlık. 1943'ün hava saldırıları ... mükemmel bir ders oldu; düz çizgiler ve onların

<sup>48</sup> Bkz. (33), RAND, 45.

<sup>49</sup> Bkz. (38), RESTANY, 16.

<sup>50</sup> A.g.k., 15.

oluşturduğu anlamsız yapılar havaya uçmalıydı ve nitekim böyle oldu. Bunun ardından normal olarak transotomatizm gerçekleşmeliydi. ... Fakat onlar Viyana'nın köşelerine küpler, küpler inşa ediyor! Çılgınlık! Aldanma! Kitlelerin vicdanı nerede? Ya diğerlerinininki?"<sup>51</sup>

1957 Mart ayında Hundertwasser, daha sonra üç yıl birlikte çalışacağı Paris Galerie H. Kamer'de bir sergi düzenledi ve bir sergi afişi hazırladı. "Freshly Found Labyrinth" (Henüz Kurulmuş Labirent) isimli bu afişte kez spirali basılı olarak kullanıyordu. Bu vesileyle daha sonra sürdüreceği grafik çalışmalara ilk kez başlayan Hundertwasser, bu ilk deneyiminde bu mekanik resim üretiminden hoşlanmadığını söylüyordu. Bu mekanik üretimden bir oranda kaçmak için ise bir çözüm buldu; her bir tabakayı tuğla tozu ve tempera tekniğinde hazırladığı renklerle farklı paletler hazırlayarak boyadı, böylece baskı ve resimle bir kombinasyon hazırlamış oluyordu; her bir afiş kırmızı ve yeşil spirallerden oluşan ünik bir çalışma oldu.<sup>52</sup>

1958 yılı Hundertwasser için hem sanat hayatı hem de özel hayatı açısından önemli bir yıl oldu. 1958'de bir evlilik yaşayan sanatçı, bu eşiyile 1960'da boşandı. Yine 4 Temmuz 1958'de Seckau Manastırında Monsenyör Otto Mauer tarafından organize edilen, aralarında Pierre Restany, ressam Arnulf Rainer, eleştirmen Michel Tapié, Arnold Rüdinger, Walter Koschatzky, Wieland Schimid ve Werner Hofmann'ın bulunduğu az sayıda ayrıcalıklı insanın katıldığı bir uluslar arası sanat ve mimari buluşması sırasında yaptığı konuşmada "Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur"u (Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosunu) açıkladı. Bu manifesto, aynı yıl içerisinde Münih'te Van de Loo Galeri'de ve Wuppertal'de Parnass Galeri'de iki kez daha okundu.

Aynı yıl doğduğu ve arkadaşı olan Ernst Fuchs ve Arnulf Rainer ile birlikte 1959'da tüm yaratıcı sahalar için evrensel bir akademi olan Pintorarium'u kurdu. Açıklamalarında Pintorarium'un "Sanatları, genel eğilimleri veya felsefeleri arasında

<sup>51</sup> Bkz. (46), 45.

<sup>52</sup> Bkz. (33), RAND, 65.

ayrım gözetmeksizin tüm yaratıcı insanların anavatanı olduğunu ifade ediyorlardı.<sup>53</sup> Yine 1959 yılında arkadaşı ve aynı zamanda onun ilk koleksiyonerlerinden biri olan Siegfried Poppe'un tavsiyesi ile doçent olarak Hamburg Güzel Sanatlar Akademisine davet edildi. Ekim 1959'da işe başladı ve öğrencilerini okuldan ayrılmaya teşvik etmeye başladı. Bundan üç ay sonra da Akademinin sınıf duvarlarından birine yazarlar Herbert Schuldt ve Bazon Brock ile sonu olmayan, "The Hamburg Linie"yi (Hamburg Çizgisi) çizdi. "Kayanın tortul tabakalarına benzeyen, duvarları yukarı doğru tırmanan bir spiral çizmek istiyordum" diyordu Hundertwasser. Siyah renkte başlanmış ve kırmızıyla sürdürülmüş yaklaşık 1 cm.'lik aralıklarla yukarı doğru devam eden bir çizgiden oluşan bu çalışma, okul yönetimi tarafından Hundertwasser ve arkadaşlarına çıkarılan zorluklar, gösteriye gelenlerin içeriye alınmaması ve arbede çıkması gibi nedenlerle sonunda bir skandala dönüştü.<sup>54</sup> Hundertwasser, aynı yıl 5. Sao Paulo Bienalinde ödül aldı.

"Bağımsız olmak istiyorsanız, paradan da bağımsız olmalısınız."<sup>55</sup> diyen sanatçı, 1960 yılında Paris'te bir sergi münasebetiyle düzenlediği gecede, davetli iki yüz kadar insana bir kazanda pişirilmiş ısırgan otu ikram ederek, şöyle seslendi: "Biliyor musunuz parasız yaşamak kolaydır. Tek yapmanız gereken ısırgan otu yemek...Isırgan otları her yerde yetişir ve hiçbir maliyeti de yoktur. Yiyin onları!" Fakat kendisinden başka kimse ısırganları yemek istemedi. Temizlik kazanında pişmiş ısırgandan yiyen Hundertwasser ise, bazı kimyasal maddelerin açığa çıkması sonucu rahatsızlandı ve bu nedenle çektiği mide ağrıları uzun zaman sürerek kronikleşti.<sup>56</sup>

1960'da Paris'te düzenlediği sergi üzerine Japon eleştirmen Shinichi Segui'nin yazdığı eleştiri yazısı, Tokyo'da bir galeri sahibinin (Mr. Yamamoto) dikkatini Hundertwasser'in üzerine çekmesine neden oldu ve galeri sahibi Hundertwasser'i Japonya'ya davet etti. Bunun üzerine sanatçı 1961 Şubat'ında Japonya'ya gitti. Burada yakın ilgi duyduğu Japon kültürünün tadını çıkararak ve

<sup>53</sup> A.g.k., 24.

<sup>54</sup> A.g.k., 52 - 53.

<sup>55</sup> Bkz. (33), RAND, 18.

<sup>56</sup> Bkz. (46), 25.

heyecanla resim çalışmalarına devam eden sanatçı, Tokyo galerisinde Mayıs'tan Haziran'a kadar gösterilen bir sergi düzenledi ve resimleri Japon koleksiyonculara satıldı.<sup>57</sup>

Sanatçı aynı zamanda Japonya'da, 6. Tokyo Uluslararası Sanat Sergisi'nde Mainichi Ödülü aldı. Tüm yılını Japonya'da geçiren Hundertwasser 1961 yılında ismini, kavramlara ve nesnelere dayanan Japon alfabesine uyarlamak istedi; bu anlamda Hundertwasser ismi sorun oluşturmuyorsa da Friedrich ismi sorun oluyordu. Fakat 'friede' ve 'reich' olarak hecelendiğinde 'barış' ve 'kral/ülke' anlamına geliyor ve bu da Japon alfabesinde yazılabilmeye olanak tanıyordu. Bunun üzerine adını Friedereich olarak değiştirmeye karar verdi. Japonya'dan ayrılmadan önce ikinci eşi, aynı zamanda bir sanat öğrencisi olan Yuko İkwada ile tanıştı. Sibiryaya üzerinden Viyana'ya döndü.

1962'de ise Japonya'da ikinci eşi Yuko İkwada ile evlendi. Aynı yıl Venedik'te San Marco'nun tam karşısında bir stüdyo hazırladı ve resim çalışmalarını bir süre burada sürdürdü. Venedik Bienalinde ise Vinzenz Ludwig Oberhammer tarafından organize edilen çok başarılı bir retrospektif düzenlendi. Bunun yanında 1962 yılı, Hundertwasser'in Viyana'daki sanat çevresi içindeki etkinlikleri de arttı; Harry Rand'e göre Viyana'da isim yapmaya başlamasında sanatçının Japonya'daki başarısının etkisi önemliydi; Japonya'daki başarıları onun, kendi vatanında dikkatleri üzerine çekmesine neden olmuştu.<sup>58</sup>

Sanatçı 1964 yılında zamanının büyük bölümünü, Kestner-Gesellschaft'da Wieland Schmid tarafından organize edilen savaştan beri gerçekleştirilen 100. sergiye hazırlanmak için Hannover'da geçirdi. Sergi; Amsterdam, Bern, Hagen, Stokholm ve Viyana'da da süren bu sergi, onun güncel sanat odaklarından bağımsız kimliğini vurgulaması açısından önemli bir sergi oldu.<sup>59</sup> Sanatçı aynı yıl Tirol Alpleri'ne tırmanış amaçlı bir gezi yaptı.

<sup>57</sup> Bkz. (33), RAND, 93

<sup>58</sup> A.g.k., 102.

<sup>59</sup> A.g.k., 102.

1965 yılında Hannover’da başlayan sergi Stokholm’da Moderna Museet’de sürdü; kendisi de Stockholm’e seyahat eden Hundertwasser’in sergisi burada büyük bir ilgiyle karşılandı. “İşte şimdi çalışmalarını seyircisini bulmuştu.”<sup>60</sup> Sanatçı, Viyana’ya döndüğünde bu seyahatiyle ilgili olarak “35 Days in Sweden” (İsveç’te 35 Gün) isimli bir yazı yazdı. Sanatsal faaliyetleri gitgide yoğunlaşan Hundertwasser’in özel yaşamı ise o kadar yolunda gitmedi; 1966 yılı Hundertwasser için özel hayatında mutsuz bir yıl oldu. Yuko İkewana ile evlilikleri sürmedi ve boşandılar. Aynı yıl içerisinde Ferry Radax tarafından Hundertwasser üzerine ilk belgesel film çekildi.

Bir sonraki yıl sanatçının kariyerindeki önemli yıllardan biri oldu. 12 Aralık’ta Münih’te Galeri Hartmann’da “insanın üçüncü ten hakkı” için çıplak bir konuşma yaptı. Hundertwasser’e göre insanın kendi teninden sonra ikinci teni kıyafetler, üçüncü teni ise evleriydi ki o da yaptığı konuşmada dinleyenleri mimari çevreye karşı durmaya, endüstriyel toplu üretimin bilinçsiz tüketicilerinin aptalca taklitçi tepkilerini kınamaya çağırdı; üçüncü ten hakkını talep etmek için birinci tenini çıplak bıraktı.<sup>61</sup> “Gülünç görünüp görünmemek umurunda değil. ... Her yerin güzel olduğu yerler görmek isterdim ve herkesin kendi kalelerini inşa etmesinin önemli olmasını. ... Şahsen ben birbirinin aynı caddeler boyunca yürürken hastalanıyorum. Ve bu tamamı cetvel gibi caddelerde her gün yürüyenlerin, nasıl olup da bunu protesto etmediklerine şaşıyorum” diyordu konuşmasında.<sup>62</sup> Aynı zamanda yine 1967 yılında Uganda ve Sudan’a gitti. Paris, Londra, Cenova ve Berlin galerilerinde sergileri oldu.

Hundertwasser 1968 yılında bu kez Viyana’da International Student Hostel’de (Uluslararası Öğrenci Yurdu) mimaride rasyonalizme karşı ikinci çıplak demecini verdi. Aynı yıl Viyana’da bir mimari boykot manifestosu olan “Los von Loos”u kaleme aldı. Manifestoda kendi ifadesiyle; “kutu gibi, hapishaneye benzeyen

<sup>60</sup> A.g.k., 106.

<sup>61</sup> Bkz. (38), RESTANY, 26

<sup>62</sup> Bkz. (46), 54.

yapılar” konusunda “ben bir eve özgür olarak girerim, bir köle olarak değil” diyordu. Bir Viyanalı olarak hapishaneyi andıran binalara Viyana’da başkaldırdığını, çünkü bunun ahlaki bir zorunluluk olduğunu ifade ediyor ve böyle yapıların birer suç olduğunu; bu gaddarlığın ise tüm dünyaya Viyana’dan Adolf Loos’un yaydığını söyleyerek onu suçluyordu: “Loos kısır süslemeleri canlı olanlarla değiştirmeliydi ama yapmadı.” Manifestoda ya köleliği kabul ya da bireysel özgürlüğün sınırlanmasına karşı ayaklanma olarak iki seçenek sunuyor ve herkesi mimari boykota davet ediyordu. İnsanlar bu “kafeslere” girmeyi reddetmeliydi. Aynı zamanda yapılarda bireysel değişiklikler yapılabilmesi için bir de yasa öneriyordu. Bu yıllarda bir ressam olarak mimariye olan ilgisindeki bu çok yoğun artışına ilişkin olarak ise manifestoda “nasıl ki oturmadan önce bir sandalyenin tozunu alırsanız ben de kirli bir mimarlığa girdiğimde önce onu temizlemeliyim” diyordu.<sup>63</sup>

Aynı yıl Berkeley Üniversitesi’nden Herschel Chipp’in organize etmesiyle bir retrospektif için Kaliforniya’ya gitti. Sergi, 1950’den 1968’e kadar olan tüm resimlerini kapsıyordu. Amerikan basını Hundertwasser’i ‘modası geçmiş’ bulduklarını söyleyerek kötü eleştiriler yayınlasa da, sergi halk tarafından yoğun ilgi gördü. <sup>64</sup> Bunun yanında Hundertwasser sergi vesilesiyle kuzey Kaliforniya’yı dolaştı. 1969 yılında ise Berkeley’de başlayan sergisi, Santa Barbara, Houston, Chicago, New York ve Washington’da sürdü.

Yine 1968 yılı içerisinde "San Giuseppe T" adında eski ahşap bir yelkenli gemi aldı ve onunla Sicilya’dan Venedik’e gitti. Gemi orada yeniden inşa edildi ve “Regentag” olarak isimlendirildi. Regentag, 1972’ye kadar Venedik lagününde bağlı kalacak ve Hundertwasser tarafından sayısız kereler ziyaret edilecekti.<sup>65</sup> Aynı zamanda bu yıl içerisinde ismi üzerine yeniden düşünmeye başladı. 1961’de Friedereich olarak değiştirdiği adını Friedensreich’a dönüştürdü; böylece adı ile soyadı on üç harften oluşuyordu ki, bu da Hundertwasser’in kendisine ve çalışmalarını gören herkese mutluluk getirecek sihirli bir numara, iyi bir kehanet

<sup>63</sup> A.g.k., 58.

<sup>64</sup> Bkz. (33), RAND, 111.

<sup>65</sup> Bkz. (38), RESTANY, 8.



gibiymi.<sup>66</sup> Bunun yanında üçüncü bir isim olarak da aynı zamanda gemisine koyduğu ismi aldı: Regentag. ‘yağmurlu gün’ anlamına gelen bu isme nasıl karar verdiğini şöyle anlatıyordu: “Yağmurlu bir günde renkler parlamaya başlar. Bu yüzden benim için kasvetli bir gün -yağmurlu bir gün- en güzel gündür, çalışabildiğim bir gündür. Yağmur yağdığında mutlu oluyorum ve yağmur yağarken biliyorum ki benim günüm başlıyor!”<sup>67</sup>

Sanatçı 1969-1971 yıllarını Venedik lagününe çekilmiş olan Regentag isimli gemisinde yaşamaya başladı ve çalışmalarını orada sürdürdü. Yine bu yıllar arasında “Günaydın Şehir, Kanayan Kasaba” isimli resminin 120 renkte birbirinden farklı baskısı yapıldı. 1971 yılında Münih için bir Olimpia afişi üzerine çalıştı. Aynı zamanda Hundertwasser’le ilgili “Regentag” isimli bir film çekmek üzere çalışmalara başladığı Peter Schamoni ve Manfred Bockellmann ile bitlikte Dalmaçya kıyılarına gemi seyahati ve Bavyera’dan Avusturya’ya da bir balon seyahati gerçekleştirdi.

1972 yılı Hundertwasser’in sanatsal kariyerinde önemli bir yıl oldu. Pierre Restany’e göre bu yıl, onun için iki önemli olguyla dikkat çekiyordu. Birincisi; Arik Brauer aracılığıyla, daha sonra temsilcisi, sırdaşı ve tüm maddi problemlerinde kendisine yardımcı olacak olan, dönemin ünlü şarkıcısı Joram Harel’le tanışmasıydı. İkincisi ise Hundertwasser’in çok bağlı olduğu annesi Elsa’nın ölümüydü. Restany’e göre onun ölümü, sanatçının kalbinde, daha sonra başka hiçbir kadının dolduramayacağı dipsiz bir boşluk yaratmıştı. Sanatçının kariyerinde ve özel hayatında önemli gelişmeler yaşadığı 1972 yılının getirdiği başka bir gelişme de, “Your Window Right-Your Tree Duty”nin (Pencere Hakların-Ağaç Görevin) baskısının yapılmasıydı. Sanatçı aynı yıl ‘pencere haklarını’ canlı olarak göstermek amacıyla; bir televizyon programına katıldı. Program için Viyana (Avusturya), Bülach (İsviçre) ve Dusseldorf’tan (Almanya) üç aile seçildi. Program ailelerin bir araya getirilerek, hiçbir iletişim aracının bulunmadığı bir yerde tüm bir gün izole edilmesini, bu sırada Hundertwasser’in ise zamanla yarışarak, birbirine benzeyen bu

<sup>66</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 35.

<sup>67</sup> A.g.k., 35.

üç evin pencerelerinin dış kısımlarında değişiklikler yaparak pencere haklarını uygulamasını öngörüyordu. Yanında söylediklerini uygulayan bir ekiple hareket eden Hundertwasser yarışmaya sabah Viyana’da başlayarak, hava yoluyla gittiği Bülach ve Dusseldorf’ta evlerin pencerelerinde değişiklikler yaptı. Kameralarla görüntülenen bu çalışma, akşam olanlardan habersiz ailelere gösterildi. Hundertwasser’in savunduğu gibi aileler bundan hoşlandıklarını ifade etmiş olsalar da kendilerinin bunu yapma hakları olmadığını, Hundertwasser’in ise bir sanatçı olduğu için her şeyi yapmaya hakkı olabileceğini hatırlattılar.<sup>68</sup>

1972 yılının Hundertwasser için başka bir önemi de sanatçı üzerine Peter Schamoni’nin çektiği “Regentag” isimli filmin Cannes’da gösterilmesi oldu. Bunun yanında gemisiyle sık sık seyahatlere çıkan Hundertwasser, 1972 yılında Elbe Adası’na gitti.

1973’te sanatçı ilk kez Japon litograflarından bir albüme başladı; “Nana hyaku mizu”. Böylece Japon litografları üzerine çalışan ilk Avrupalı sanatçı oldu. Aynı yıl Giulio Macchi’nin küratörlüğünü yaptığı Milano Trianeli’nde yer aldı. Trianel kapsamında Via Manzoni’nin en görkemli cephesinin pencerelerine, cadde bir geceliğine trafiğe kapanarak, vinç yardımıyla yukarı çıkarılan 12 ağaç dikildi. Sanatçı, Giulio Macchi’ye yazdığı bir mektupta çalışmasından bahsederken: “monoton, steril bir şehirde, içinde yaşanılmayan bir çok alan vardır. Oksijen kıtlığı varsa neden orada insan yerine bir ağaç yaşamasın? Tüm ihtiyacınız olan, bir pencere ve önünde küçük bir boşluk. Bu çok önemli ve şehirde, çatları ağaçlarla kaplamaktan daha büyük bir değişiklik yapabilir. Zira pencere önünde uzanan ağaçlar çok uzaktan görülebilir ve herkes onlardan zevk alabilir; fakat çatı bahçeleri ve ağaçlıkları caddeden görülmez”<sup>69</sup> diyerek trianeldeki çalışmasının amacını ifade ediyordu. Bu sadece trianelde özgü değil, kalıcı bir çalışmaydı. Bu yıldan itibaren Hundertwasser’in “ağaç kiracıları” balkonlarından çıkıp resimlerine girmeye başladı. 1973’te yaptığı “Ağaç kiracılar uyumaz, Ağaç kiracılar uyanıktır (Tree Tenants Wide Awake)” isimli

<sup>68</sup> Bkz (38), RESTANY, 28.

<sup>69</sup> Bkz. (46), 80.

tablosu bunlardan biriydi.<sup>70</sup> Aynı zamanda 1973 yılında Yeni Zelanda'nın başlıca kentlerinde dolaşan bir sergi gerçekleşti; Hundertwasser için bu sergi daha sonra yerleşeceği Yeni Zelanda'yı ilk kez görmesi açısından önemli oldu.

Aynı sergi 1974'te Avustralya'da Melbourn, Canberra, Sydney, Mornington'da sürdü. Viyana'da Albertina Graphics Collection'da "Stowasser 1943-Hundertwasser 1974" Sergisi gerçekleşti. Aynı yıl Yeni Zelanda Koruma haftası için bir afiş hazırladı; bunun ardından koruma ödülü aldı. Yine 1974'te Viyana Seilergasse yaya hattıyla ilgili projesini sundu. Sanatçı, çalışmalarını sürerken bir yandan da Regentag isimli gemisiyle seyahatlerini sürdürüyordu; Tunus, Kıbrıs ve İsrail'e gitti. Aynı yıl bir başka sergisi de Paris'te Fachetti Stüdyosunda gerçekleştirildi.

Hundertwasser 1975 yılında ikinci Japon litograf albümünü hazırladı; Midori no Namida. Bunun yanısıra Münih'te bir retrospektif sergisi oldu. Bunun ardından yine Münih'te "Humus Toilet" (Humus Tuvalet) manifestosunu açıkladı: "Çatıdaki dışkı, toprağa dönüştürülür ve çimen olur, orman olur, bahçe olur; altın olur. Döngü tamamlanır ve daha fazla israf olmaz"<sup>71</sup> diyordu. Aynı yıl Avusturya için "Moderne Kunst in Österreich" (Avusturya'da Modern Sanat) serisinin ilki olan bir posta pulu tasarımı gerçekleştirdi: "Spiral Ağaç". 1975 yılında, 1983'e kadar sürecek olan ve 27 ülke/40 müzede gerçekleştirilecek olan "Österreich zeigt den Kontinenten Hundertwasser" (Avusturya Kıtalara Hundertwasser'i Takdim Eder) sergisi Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris'te başladı. Sergi daha sonra Lüksemburg, Marsilya, Kahire'de sürdü. Ayrıca yine 1975 yılında, daha önce Viyana'da gerçekleştirilen Albertina sergisi Amerika'da New York, Boston'da sürdü. Bu sergi 1992'ye kadar 15 ülke, 80'den fazla müze ve galeride sürecekti. Bu sırada Regentag isimli gemisiyle Tahiti'den Rotonga'ya uzanan bir seyahat gerçekleştirdi.

1976'da yine gemisi Regentag'la Tahiti'den Yeni Zelanda'ya, uzun zaman kaldığı Kaurini Vadisi'ne gitmek üzere hareket etti. Bu sırada dünya turu yapmakta

<sup>70</sup> Bkz. (38), RESTANY, 28.

<sup>71</sup> A.g.k., 30.

olan sergisi Tel Aviv, Varşova, Reykjavik, Kopenhag, Dakar'da; Albertina sergisi ise Hanover, Brooklyn, Maryland'da sürmekteydi.

Sanatçı 1977 yılında Yeni Zelanda'da iki kaza geçirdi ve Kawakawa Hastanesi'nde iki ay geçirdi. İyileşir iyileşmez Asya'dan Kuzey Amerika'ya uzanan bir yolculuk gerçekleştirdi. Aynı yıl üstü açık bir tekneyle Manaus'tan Rio Negro ve Rio Branco'ya seyahat etti. Paris'te UNESCO'da Premieres Rencontres Europeennes du Cadre de Vie'de bir konuşma yaptı. Bu sırada dünyayı dolaşmakta olan sergisi Tokyo, Hong Kong, Cape Town, Pretoria, Rio de Janeiro, Brasilya, Sao Paulo, Caracas'da sürmekteydi.

Sanatçı, 1978 kışını ressam arkadaşı Rene Bro ile Waldvierten'de geçirdi ve yedi resim yaptı. Aynı yıl Venedik'e döndüğünde "Friedensfahne für den Nahen Osten" (Ortadoğu'da Barış Bayrağı) isimli çalışmasını tamamladı. Bayrak, beyaz zemin üzerinde bir Arap hilali ve onun üzerinde mavi renkte Süleyman Mührü'nden oluşuyordu. Bunun ardından barış üzerine bir manifestosu yayınladı ve Devlet Başkanı Leopold Sedar Senghor'un davetlisi olarak Senegal'e gitti. Bu sırada sergisi Mexico City, Montreal, Toronto, Brüksel, Budapeşte'de; Albertina grafik sergisi ise Kanada, Batı Almanya ve Fas'da sürmekteydi.

Bunun yanında 1978'de Yeni Zelanda'da, daha önce Friedensreich Hundertwasser Regentag olarak değiştirdiği ismine dördüncü bir isim daha ekledi: Dunkelbunt. Dunkelbunt ismi de son eklediği Regentag gibi, renkle olan ilişkisinden kaynaklanıyordu. Dunkelbunt; saf, canlı, parlak ve 'biraz da yağmurlu bir gün gibi kasvetli' koyu renk anlamına geliyordu.<sup>72</sup> Böylece "barışın bolluğu veya barış ülkesi" anlamına gelen Friedensreich; "yağmurlu gün" anlamına gelen Regentag ve "Yüz su" anlamına gelen Hundertwasser ile uyumlu, yine dünyaya bakışını ve doğaya ve sanata yaklaşımını ifade eden Dunkelbunt ile ismi tamamlanmış oluyordu. Ölmeden önce tamamlanmış ismi; Friedensreich Regentag Dunkelbunt Hundertwasser'di. Bir röportajda ismini neden değiştirdiği sorulduğunda, ismin

<sup>72</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 35.

insanı çoğalttığına inandığını söylüyordu. Ona göre bir insanın ne kadar fazla ismi varsa o kadar farklı sayıda insan oluyordu. Kendisi de bir ressam, bir mimar ve bir ekolojist olarak, bu uzmanlıkların her biri için farklı bir isim almıştı kendisine. Çünkü Hundertwasser'e göre tek bir isim, tüm bu uzmanlıkları karşılayamazdı. “Benim hep tek olma problemim var. Yapacak çok şey var ve ben on kat daha fazla şey yapabilmek için on Hundertwasser olmak istiyorum” diyordu. Bunu yapamayacağına göre sorunun çözümü birkaç ayrı isim edinmekti.<sup>73</sup>

1979 yılında sanatçı New York, San Francisco, Tahiti ve Yeni Zelanda'ya seyahat etti. Bu sırada bir yıl önce tasarlamış olduğu barış bayrağı ve barış manifestosu Avusturyalı bürokrat Bruno Kreisky tarafından Ortadoğu devletlerinin başkanlarına gönderildi. Aynı yıl Avusturya Devlet Basımevi Senegal Cumhuriyeti için üç, Cape Verde adaları için bir adet Hundertwasser posta pulu bastırdı.

Sanatçı 1975 yılında açıkladığı “Humus Toilet”in ardından 1979 yılında Zürih Pfaffikon'da geri dönüşümün önemini vurgulayan ve bu anlamda özellikle dışkının geri dönüşümde önemli bir halka olduğunu vurgulayan diğer bir manifestosunu okudu: “Shit Culture-Holy Shit” (Dışkı Kültürü-Kutsal Dışkı). Aynı zamanda yine çeşitli ülkeleri dolaşacak olan “Hundertwasser is Painting” isimli sergisi de 40 yeni çalışmayla New York'da başladı. Yine 1979 yılında, Hans Brockstedt tarafından basılan “Ao Tea Roa” isimli kitabı tasarladı. Bu sırada dünyayı dolaşmakta olan sergisi Madrid ve Pfaffikon'da; Albertina sergisi ise Portekiz, İspanya, Batı Almanya, İtalya ve İngiltere'de sürmekteydi.

1980 yılında Belediye Başkanı Marion Barry tarafından Washinton'da 18 Kasım günü “Hundertwasser Günü” ilan edildi. Gerçekleştirilen etkinlikler kapsamında Washington Judiciary Meydanı'na dikilmesi planlanan yüz ağaçtan ilk on ikisi dikildi ve Ralph Nader'in düzenlediği ekolojik kampanyaya destek amacıyla “Plant Trees-Avert Nuclear Peril” (Nükleer Tehlikeyi Önlemek İçin Ağaç Dik) isimli anti nükleer afiş çalışmasının sunumu gerçekleştirildi. 1980'de aynı zamanda nükleer

---

<sup>73</sup> Bkz. (33), RAND, 15.

karşıtı; insana yaraşır bir mimari ve doğa üzerine BM Senatosu'nda, Corcoran Galeri'de, Phillips Collection'da, İkinci Avrupa Ekoloji Sempozyumu vesilesiyle Berlin'de ve bunun yanı sıra Viyana ve Oslo'da teknik üniversitelerde çeşitli konuşmalar gerçekleştirdi. Aynı zamanda çevre içerikli kampanyalara katılmayı sürdürdü; Neue Kronen Zeitung isimli bir günlük gazetenin düzenlediği daha yeşil bir Viyana için düzenlenen kampanyaya ve Walkenstein'da yüzlerce yıllık bir ıhlamur ağacının korunmasını sağlayan referanduma katıldı.

Sanatçı 1980'de aynı zamanda Viyana Şehir Meclisi'nce kendisine getirilen teklif üzerine Löwengasse/Kegelgasse köşesinde bulunan, daha sonra Hundertwasser Haus olarak tanınacak yapı üzerine beş model hazırladı ve sundu. Seyahatlerine de devam eden sanatçı 1980'de Katar, Sri Lanka, Maldivler ve Yeni Zelanda'ya gitti.

1981 yılında arkadaşı Rene Bro ile seyahatler yapan sanatçı Hindistan, Nepal ve Yeni Zelanda'ya gitti. 15 Şubat 1981'de Büyük Avusturya Devlet Ödülü'nü alması vesilesiyle, daha önce Yeni Zelanda'da Kaurini vadisinde yazmış olduğu "Die falsche Kunst" (Yanlış Sanat) konuşmasını okudu. Sanatçı bu konuşmada tüm gücüyle "dejenere" diye tanımladığı modern sanata karşı bir atağa girişmişti. Yazar Pierre Restany'ye göre eleştirilerinin radikalliği kulağa çirkin geliyor olabilirdi fakat yazarının aklından geçenleri iyi ifade ediyordu.<sup>74</sup> Devlet ödülünün ardından Avusturya doğa koruma ödülünü aldı. Aynı yıl çevre, mimari ve sanat üzerine Köln, Münih, Frankfurt, Graz, Viyana, Doğu Berlin, Hamburg gibi çeşitli kentlerde konuşmalar yaptı. Aralık 1981'de Zell am See'de yapılacak bir mimari kongresi için "Mimaride Renk" isimli bir konuşma metni hazırladı fakat konuşma gerçekleşmedi. Söz konusu metinde: "Doğa temel olarak iki renkten oluşur; bitkilerin yeşili, toprak ve gölgenin siyahı ya da koyu kahvesi. Bu iki renk hiç bir çabaya gerek olmaksızın hemen göze çarpar. Ağaçlarda yeşil ve onların altında siyah veya koyu kahve." diyordu. Metni "eğer doğanın duvarlarımızı boyamasına izin verirsek, duvarlar daha doğal daha insani olacaktır ve sonra yeniden yaşayabiliriz... Bitkilerin kendiliğinden

<sup>74</sup> Bkz. (38), RESTANY, 83.

yetişmesi, kendiliğinden iklimlenme eski haklarına kavuşmalıdır, özellikle de duvarlarımızda.” diyerek sonlandırıyordu.<sup>75</sup>

Hundertwasser 1981’de Viyana Güzeli Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü’nün başına atandı. Bu sırada Hundertwasser Haus üzerine çalışmalarını da sürdürmekteydi.

1982’nin bir kısmını Yeni Zelanda’da geçiren sanatçı, Yeni Zelanda ve Venedik’te 16 resim yaptı. Fakat mimarlık çalışmaları onu Avrupa’ya geri dönmek zorunda bıraktı. 1982 yılında “yapı doktoru” (Bkz. Blm. 5.1.) olarak üç proje üstlendi. Bunlardan biri Almanya Selb’de bulunan Rosenthal porselen fabrikasının, diğeri Salzburg’da bulunan Rupertinum Modern Sanat Galerisi’nin dış cephesinin yeniden tasarımıydı. Bunların yanı sıra Vestphalia Hamm’da bir kömür yıkama tesisinin yeniden tasarımı ile ilgili bir model hazırladı. Aynı yıl “Künstler für den Frieden” (Barış İçin Sanatçılar) isimli afiş çalışmasını Krefeld İniyatifi’ne bağışladı. Sanatçı mimari ve resim çalışmalarını sürdürürken, diğeri yandan Sydney, Manila, Sieattle, San Francisco, Washington D.C. gibi çeşitli kentlerde çevre üzerine konuşmalar yaptı. 1982’de Hundertwasser’in “Save The Whales” (Balinaları Koru) ve “Save The Seas” (Denizleri Koru) isimli afişlerini Greenpeace ve Jacques Cousteau Derneği’ne bağışlaması vesilesiyle, San Francisco’da Belediye Başkanı Dianne Feinstein tarafından 5-12 Aralık “Hundertwasser Haftası” ilan edildi. Bunun yanı sıra “You Are a Guest Of Nature” (Doğanın Misafirisin) isimli afiş çalışması da Washington’da Çevresel Eğitim Merkezi’ne sunuldu.

Dünya seyahatlerine devam eden sanatçı, 1982’de Chiang Mai, Sardinya, Tahiti ve Yeni Zelanda’ya gitti. Dünyanın çeşitli kentlerinde devam eden sergisi 1982’de Sofya’da, Albertina sergisi ise Fransa, Batı Almanya, Kuzey Afrika, ABD ve Avustralya’da sürdü. Bu sırada sanatçı, Pierre Restany’nin ifadesiyle “spiralin başlangıç noktasına dönerek”<sup>76</sup> Art Curial’da 20 eski 20 yeni çalışmasından oluşan

<sup>75</sup> Bkz. (46), 62-66.

<sup>76</sup> Bkz. (38), RESTANY, 86.

bir sergi düzenledi. Sergi katalogunun metni Pieyre de Mandiargues ve Alain Jouffroy tarafından yazıldı.

1983 yılında Hundertwasser'in hazırlamış olduğu üç posta pulu Birleşmiş Milletler için basıldı. Sanatçı sık sık gittiği Yeni Zelanda'da bulunan eski Kawakawa Postanesi'ni korumak için halk hareketi komitesi kurma çalışmalarına katıldı. Bunun yanı sıra 1983'de Norveç Çevre Bakanı, Norveç Doğa Derneği ile birlikte asit yağmuru ve onun orman ve balıklar üzerine bir kampanya düzenledi. Hundertwasser kampanyaya "Save The Rain-Each Raindrop is a Kiss From heaven" (Yağmuru Koru-Her Bir Yağmur Tanesi Cennetten Bir Öpücüktür) isimli afiş çalışmasıyla katıldı. Afişin sunumu 13 Ekim 1983'de Norveç Televizyonu'nda gerçekleştirildi. Kampanyaya katılımı ve birkaç gün sonra basın toplantısı sırasında Oslo'nun merkezindeki Akershus Kalesi'nin önüne ağaç dikmesi Norveç halkı tarafından coşkuyla alkışlanarak büyük bir destek kazandı.<sup>77</sup>

1983'de yaşanan önemli bir gelişme de Hundertwasser Haus'un temel taşının koyulmuş olmasıydı. Mimarlık çalışmalarını sürdürmekte olan sanatçı 1983'de Krems Limanı'nda bir ambarın cephe tasarımı üzerine çalıştı, Münih IGA'da "Hochwiesenhaus"un (Çok Katlı Çayır Ev) modelini hazırladı. Aynı yıl Yeni Zelanda için bir bayrak tasarlayan sanatçı; Kenya, Seychelles ve Yeni Zelanda'da seyahatlerini sürdürdü. Dünyayı dolaşmakta olan sergisi 1983'de İngiltere ve İskoçya'ya gitti.

1984 yılında zamanının büyük kısmını Yeni Zelanda, Tahiti, Venedik ve Normandiya'da geçiren Hundertwasser, Münih'de Arik Brauer Ernst Fuchs ve Alfred Hrdlicka ile birlikte "Avangardın Düşüşü" konulu bir televizyon programına katıldı. Yine Almanya'da Goslar Şehri Çevre Koruma Ödülü'nü aldı. Aynı yıl bu kez Avusturya Graz'da düzenlenen "Jedar Baum Mehr-Eine Cance Mehr" (Her Yeni Ağaç-Yeni Bir Değişim) isimli çevre kampanyası kapsamında Jakomini-platz'a ağaçlar dikti ve 15 Kasım'da bir forumda yer aldı. Fakat 1984'de enerjisinin büyük

---

<sup>77</sup> A.g.k., 87.



kısmını harcadığı kampanya, Viyana'nın doğusunda bulunan Hainburg'un orman ve bataklıklarının Tuna Nehri'ne yapılması planlanan bir barajla tehlikeye girmesi üzerinedir. Çalışma kısa zamanda ulusal ölçekte başladı. Hundertwasser kampanyaya karlar altında bir hafta orada kalıp "Free Nature is Our Freedom" (Özgür Doğa Bizim Özgürlüğümüzdür) isimli afiş çalışmasını hazırlayarak katıldı. Kampanyada karşıt görüşlülerle kararlılıkta yüzleşildi ve sonuç olarak projenin yarıda kalması sağlandı.<sup>78</sup>

Hundertwasser kampanya çalışmalarının yanı sıra yine 1984'de İtalya Başbakanı Sandro Pertini'den en iyi posta pulu ödülü olarak altın madalya aldı. Bunun yanı sıra aynı yıl İsviçre'de bir sergisi oldu. Diğer yandan çalışmalarını sürdürmekte inşasının tamamlanması vesilesiyle bir tören yapıldı.

Sanatçı 1985 yılının büyük kısmını, Mimar Peter Pelikan'la Hundertwasser Haus üzerine çalışarak geçirdi. Yılın sonlarında Yeni Zelanda'ya giden sanatçının grafik çalışmaları Tahiti'de Musee Gaugin'de sergilendi.

1986 yılı Hundertwasser'in kariyerinde önemli bir yıl oldu; yıllardır üzerinde çalışmakta olduğu ve bugün de en tanınmış projesi olan Hundertwasser Haus'un açılışı 17 Şubat'ta gerçekleşti. Açılışa 70 bin ziyaretçi katıldı. Aynı yıl Avustralya için "Uluru" isimli bir bayrak tasarımı yaptı ve Yeni Zelanda'dan Avustralya, Hindistan ve Nepal üzerinden geri döndü. Bu çalışmaların yanı sıra 1986'da Brockhaus Ansiklopedisi için bir sonraki yıl da devam edecek olan tasarım çalışmalarına başladı. Ayrıca Çekoslovakya, İsveç, Avusturya, Batı Almanya, İsviçre ve Leichtenstein'da sergileri oldu.

Hundertwasser 1987'de Hundertwasser Haus'u betimlediği "Cept Europalia 1987" isimli bir pul tasarladı. Söz konusu çalışması Avusturya'da sergilendi. Bunun yanı sıra Andre Heller için "Luna Luna" afişinin tasarımını yaptı. Yine Europalia için Brüksel'de Palais des Beaux-Arts için geçici bir tasarım yaptı ve afiş hazırladı. Diğer

---

<sup>78</sup> A.g.k., 86.

yandan mimari çalışmalarını da sürdüren sanatçı Barnbach'ta bulunan Saint Barbara Kilisesi'nin ve Frankfurt Hedderheim'de bulunan çocuk yuvasının yeniden tasarımı için taslaklar hazırladı.

1988'de mimarlık çalışmalarına ağırlık veren sanatçı Viyana Belediye Başkanı Helmut Zilk'in davetiyle Viyana'nın Spittelau District Heating Plant'in yeniden tasarım görevini üzerine aldı. Çalışmaları sürmekteyken Yeni Zelanda'ya giden Hundertwasser, döndüğünde Barnbach Cemaatinin (Barnbach Demotion) yenileştirme için yüksek bağışlarda bulunduğu Saint Barbara Kilisesi çalışmalarına devam etti. Aynı yıl Romanya Transilvanya'da köylerin tahribi ve sürgününe karşı kültürel Avusturya konulu bir kitapçık hazırladı. Bu çalışmaların yanı sıra Frankfurt Hilder Galeri'de bir mimari sergisi oldu ve Efthymios Warlamis ve Irenaus Eibl-Eibesfeldt ile birlikte International Summer Academy'de doğa ve insana uyumlu mimari üzerine ders verdi. 1988'in Eylül ayında St. Barbara Kilisesi kutsandı; 20 Aralık'ta ise Frankfurt Hedderheim'daki çocuk yuvasının temel taşı koyuldu. Yine 1988 yılı içerisinde biri Viyana diğeri Styra şehirleri onur ödülleri olarak iki altın madalya aldı.

1989 Kasımında Hundertwasser'in son birkaç yıldır kapak tasarımı üzerine çalışmakta olduğu Brockhaus Ansiklopedisi yayınlandı. Aynı yıl Japonya'da bir müze sergisi için Semi Dako'nun (Flying Kites) tasarımı yapıldı.<sup>79</sup> Mimarlık çalışmalarını da sürdüren sanatçı Hügelwiesenland (Yuvarlanan Tepeler) isimli modelini tamamladı. Bunun ardından İsviçre Baden'de "Yeşil Şehir" üzerine bir konuşma yaptıktan sonra Yeni Zelanda'ya gitti. 1989 yılında ABD, Fransa, Batı Almanya, İsviçre, Avusturya ve Japonya'da sergileri oldu.

Hundertwasser 1990 yılında daha çok mimarlık çalışmalarına zaman ayırdı ve Viyana'da KunstHausWien, Bad Fischau'da Otoyol Restoranı, Bad Soden'de "In den Wiesen"; yine Viyana'da Village Alışveriş Merkezi; Kaliforniya'da Napa Valley Şarap fabrikası ve Vorarlberg'de Muntlix tekstil fabrikası gibi yapılar üzerine çalıştı.

<sup>79</sup> Herhangi bir kaynakta, bu tasarımla ilgili bilgiye ulaşılamamıştır.

Hundertwasser yoğun çalışmalarının arasında 1990 yılında da Wellington, Dunedin, Auckland gibi yerlerde konuşma yapmayı ve televizyon programlarına katılmayı sürdürdü. Fransa, Avusturya, Almanya, İsviçre ve İsveç'te sergileri oldu.

Hundertwasser'in çalışmaları arasında en tanınanlardan biri olan KunstHausWien 1991'de tamamlandı ve 9 Nisan günü açılışı yapıldı. Sanatçı yine 1991'de, Hundertwasser Haus'un yakınında bulunan Kalke Garajını bir "köye" dönüştürdü: Kalke Village. Burası buluşma yeri, kafesi, kitapçısı, alışveriş pasajı bulunan bir köydü. Pierre Restany'nin deyiimiyle orada yaşayanlar komşularından farklı, daha iyi yaşıyorlardı; yaşam kalitelerine etkide bulunmaktan gururluydular ve çocukları da onların arasında uyumlu ve kompleksiz bir şekilde büyüyordu.<sup>80</sup> Diğer yanda resim çalışmalarını sürdüren sanatçı Lichtenstein Prensliği için "Hommage au Lichtenstein" pul seti çalışması kapsamında bir pul tasarladı.

Hundertwasser posta pulu tasarımlarının yanı sıra telefon kartları için de tasarımlar gerçekleştiriyordu; 1992 yılında Avusturya Posta Servisi için dört telefon kartı tasarımı yaptı. Bunun yanı sıra 1993'de Viyana'da gerçekleşecek olan Avrupa Konseyi Zirvesi ile ilgili bir posta pulu tasarımı gerçekleştirdi. Aynı yıl "Creative Architecture-Image of Creation" isimli sergisi Almanya'nın çeşitli alışveriş merkezlerinde 12 yapı modeliyle birlikte dolaştı; Tokyo'da ise "Hundertwasser-Sanatı-Ekolojisi-Mimarisi" isimli sergi açıldı. Bunun yanında, Griffen Şehir Planlaması modelini tanıtan sanatçı, "Griffen'in Yeniden Doğuşu-Carinthia'nın Bir Hundertwasser Projesine mi İhtiyacı Var?" tartışmasına katıldı. Diğer yanda Almanya Bad Soden'de "In den Wiesen" yapı kompleksinin inşasının tamamlanması vesilesiyle bir tören yapıldı; Styria Blumau Termal Otel projesinin modelini tamamladı; Spittelau Isıtma Tesisi'nin tamamlanmasıyla ilgili bir basın toplantısına katıldı ve Tokyo'da Hundertwasser'in hazırladığı "Countdown 21<sup>st</sup> Century Clock" (21. yy. İçin Geri Sayım Anıtı) anıtı yerleştirildi. Aynı yıl yine Tokyo'da Hundertwasser'in mimarlığı ve ekolojik ilgilerine dair bir televizyon belgeseli

---

<sup>80</sup> Bkz. (38), RESTANY, 46.

hazırlandı. Bunun ardından Hundertwasser Japonya Takasaki Sanat Merkezi Koleji'nde bir konuşma yaptıktan sonra Yeni Zelanda'ya döndü.

Hundertwasser 1993 yılında resim çalışmalarının yanında 1995 yılında Augsburg'da Pattloch Verlag tarafından basılacak olan "Hundertwasser İncili" projesi üzerine çalıştı. Bunun ardından 1884'de Josef Maria Stowasser tarafından hazırlanan Stowasser Latince Sözlüğü'nün kapak tasarımını yaptı; diğer yandan 1993'te Plochingen şehri için "Wohnen Unterm Regenturm" (Yağmur Kulesinde Yaşam) isimli çalışmasının inşası da tamamlandı. Aynı yıl Graz Üniversite Hastanesi'nin onkoloji bölümünün yeniden tasarımı, Linz ve Zwettl'da çeşme projeleri üzerine çalıştı. Aynı zamanda Avusturya'nın AB'ye katılımına karşı olan sanatçı AB karşıtı kampanyalara katıldı.

1994'te Viyana'da, Budapeşte Tarih Müzesi'nde ve Hannover'de Hundertwasser'in mimari çalışmalarını içeren ve Kanada Montreal'de Landau Fine Art'da yeni resim çalışmalarından oluşan sergiler düzenlendi. 1994'te de AB karşıtı kampanyalara katılan sanatçı Linz'de Drinking Fontain, Zwettl'da çeşme ve Plochingen'de "Wohnen Unterm Regenturm" (Yağmur Kulesinde Yaşam) yapı kompleksinin açılışı gerçekleştirdi.

Hundertwasser 1995'te Blumau Termal Otelinin ve Wittenberg'te Martin Luther Gymnasium'unun yeniden tasarımıyla ilgili çalıştı; Rotterdam ve Nuremberg'de mimari modellerini içeren bir sergi düzenlendi. Aynı yıl üçü Lüksemburg, üçü de Kopenhag'da düzenlenen Birleşmiş Milletler Sosyal Gelişme Dünya Zirvesi için olmak üzere altı posta pulu tasarımı yaptı. Yine 1995'te farklı bir proje gerçekleştiren sanatçı Alman Connod Havayolları için bir Boeing 757'nin dış kısmı için bir tasarım gerçekleştirdi. Bunun yanında Japonya Osaka'da bir çocuk müzesi olan "Çocuk Müzesi"nin tasarımını yaptı.

Hundertwasser'in 1996 yılında Braunschweig ve Schwerin'de sergileri oldu. Bunun yanında Tuna Nehri'nde MS Vindobana isimli geminin yeniden tasarımını gerçekleştirdi. Avusturya'da 1996 yılının turizm ödülünü aldı.

1997 yılında Darmstadt’da “Die Wald-Spirale von Darmstadt” (Darmstadt Orman Spirali), Japonya Osaka’da bir çöp yakma tesisi, İsviçre’de Altenrhein’da Çiftçi Marketi projeleri üzerine çalışan Hundertwasser’in Köln’de yapı modelleri, grafik çalışmaları ve pul tasarımlarından oluşan bir sergisi oldu. Bunun ardından Almanya Pulculuk Grand Prix ödülünü aldı. 1997’de Bertlsmann Kulübü için “Daily Chronicles” kitap kapağı üzerine çalışan Hundertwasser, diğer yanda gezilerini de sürdürüyordu; “La Giudecca” isimli küçük bir tekne ile Venedik’ten Yeni Zelanda’ya seyahat etti; aynı yıl Singapur, Napa Vadisi, San Francisco ve New York’a gitti. Yine 1997’de Styria Blumau’da Rogner Termal Tesisi’nin açılışı yapıldı.

1998 yılında Almanya Darmstadt’da Institute Mathildehöhe’de ve Japonya’da bir retrospektif müze sergisi gerçekleşti. Aynı yıl Osaka’da Sakishima Adası’nda bir Pumping Station ve “La Giudecca Colorata” albümü projeleri üzerine çalıştı.

1999 yılını Yeni Zelanda’da geçiren Hundertwasser, Osaka’da Çöp yakma Tesisine bağlı bir çamur tesisinin; The Green Citadel of Magdeburg (Magdeburg’da Yeşil Kale) ve Almanya’da Uelzen Tren İstasyonu projeleri üzerine çalıştı. Aynı zamanda Yeni Zelanda’da yeni Kawakawa tuvaletinin rekonstrüksiyon çalışmasını gerçekleştirdi. Diğer yandan gemisi Regentag’ın bakım çalışmalarını sürdürüyor ve oeuvre raisonne kitapları üzerine çalışıyordu.

2000 yılında Almanya’da Teneriffa ve Dillingen/Saar için mimari projelerde çalıştı. 19 Şubat 2000 Cumartesi günü Pasifik’te Kraliçe Elizabeth II gemisinde kalp krizi sonucu hayatını kaybetti. Kendi vasiyetine uygun olarak doğayla uyum içerisinde Yeni Zelanda Mutlu Ölümler Bahçesi’nde bir laleağacının altına gömüldü.

#### 4. MİMAR HUNDERTWASSER

Sanat yaşamının ilk yıllarında ressamlığıyla tanınan ve 1980'e kadar hiçbir mimari çalışması olmayan Friedensreich Hundertwasser, henüz 1950'li yıllardan itibaren mimariye ve sorunlarına yakın ilgi duymaya başlamıştı. 1980'de Löwengasse/Kegelgasse köşesinde bulunan ve ilk mimari çalışması olan Hundertwasser Haus projesini üzerine alan sanatçı, aslında 1950'li yılların başından beri gerek resimlerinde gerekse konuşmalarında mimari ve onun sorunları üzerinde durmaya başlamıştı. Bir röportajda mimarlığın kendisi için önemini “benim için amaç her zaman mimarlık olmuştur. Mimarlık yapmama izin verilmediği zamanlar resim yaptım. Böylece küçük ölçekli hayaller kurdum çünkü büyük ölçekli hayaller kurmama izin verilmiyordu”<sup>81</sup> diyerek ifade ediyordu. Wieland Schmied'in ifadesiyle Hundertwasser'in yaşamının hayali inşa etmekte ve bu hayal, ressamlık hayali kadar eskiydi.<sup>82</sup>

Ona göre insanın beş teni vardı: İlki epidermis, ikincisi kıyafetleri, üçüncüsü evi, dördüncüsü kişisel çevresi ve beşincisi dünya. Hundertwasser, bu teorisiyle aynı zamanda mimarinin insan üzerindeki mutlak etkisini vurgulamaktaydı. Konuşmalarında sık sık insanın üçüncü ten hakkının çeşitli şekillerde ihlal edildiğini vurguluyor ve bununla savaşmak gerektiğinin üzerinde duruyordu.

Friedensreich Hundertwasser Mimarlığı Boykot Manifestosu'nun başında ressam olarak mimarlıkla bu kadar yakından ilgilenmesinin nedenini şöyle ifade etmişti: “Arkadaşlar, insanlar bana bir ressam olarak mimariye neden burnumu soktuğumu soruyorlar. Fakat ben ressam olduğum kadar insanım da. Bir yere oturmadan önce eğer kirliyse sandalyeyi temizlersiniz. Ben de çirkin bir yapıya girdiğimde önce onu temizlemeliyim.”<sup>83</sup> Hundertwasser'in kirli diye nitelendirerek şiddetle eleştirdiği mimari, içinde yaşayacak olan insandan ve onu inşa edecek duvarcı ustasından uzak, masa başında cetvelle çizilmiş düz çizgilere dayanan

<sup>81</sup> Bkz. (44), AKTAŞ, 104.

<sup>82</sup> Bkz. (46), 6.

<sup>83</sup> A.g.k., 58.

mimariydi. Birbirine eşit ebatlarda, düz pencere dizileri, düz ufuk çizgisi, düz zemin, düz yüzeyler saldırgan ve bunaltıcıydı. Ona göre bunu uygulayan mimarlar korkakça davranıyorlardı ve bir savaş suçlusı gibi değerlendirilmeliydiler; çünkü bu mimarlar insanın yüreğini, yaşamını, doğayı tahrip ederek toplama kampları inşa ediyorlardı.<sup>84</sup>

Modern mimarların ve şehir planlamacılarının insanı; kendi absürd, eğitime dayalı, dogmatik mimari deneylerinin kobayı olarak kullandığını öne süren Hundertwasser, kafasında hala güzel düşleri olan genç mimarların düşlerinin ise zorla ellerinden alındığını ya da diploma alamadıklarını vurguluyordu. Böylece sadece düz çizgiler çizen mimarlar diploma alabiliyor ve inşa etme hakkına sahip oluyordu: “Devlet görmelidir ki mimarların amacı insanı ve doğayı korumaktır; tersi değil.”<sup>85</sup> Ona göre mimarlar yapmakta oldukları veya yapmış oldukları tüm evlerin sakinleri için, yapı değişiklikleriyle ilgili tüm kişisel hakları talep etmek ve sağlamakla yükümlüydü, aksi halde vicdanları onları rahat bırakmayacaktı.<sup>86</sup>

Mimaride Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu’nda cetvelin, yeni cehaletin ve yozlaşmanın bir belirtisi olduğunu söyleyen Hundertwasser, düz çizgilerin yasaklanması gerektiğini savunuyordu. Ona göre düz çizgilerle oluşturulmuş yapılar bir hapisane gibiydi ve yapılarında -düşüncede bile olsa- cetvel ya da pergelin rol oynadığı bir modern mimar reddedilmeliydi. Hundertwasser’in bu şekilde gerçekleştirilmiş yapılardan ve işlevci mimarlıktan kurtulmak için savunduğu çözüm ise yaratıcı küflenmeydi. Burada küf kavramıyla doğanın önüne geçilemez yaratıcılığını vurguluyordu. Duvar yüzeylerindeki küflenme, yosunlanma düz çizgilerin kaybolmasını sağlayacak ve geometrik açılar yuvarlanmaya başlayacak, mikroplar ve mantarlarla birlikte eve yaşam girecekti. Bu konuda “işlevsel mimarlığı ahlak çöküntüsünden kurtarmak için, temiz cam duvarlara ve beton yüzeylere çözümlü bir karışım dökülmeli ki böylece üzerlerine küf yerleşbilsin”<sup>87</sup> diyecek kadar radikal konuşan sanatçı, yapıdaki küflenme, yosunlanma gibi aktiviteleri bir çocuğun büyüme sürecine benzetiyor ve bunun insanların etrafındaki bir kabuğun

<sup>84</sup> Bkz. (46), 68.

<sup>85</sup> A.g.k., 72-73.

<sup>86</sup> A.g.k., 76.

<sup>87</sup> Ulrich CONRADS, 20. yy. Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çev. Sevinç Yavuz, 137-138.

organik gelişimi olduğunu ifade ediyordu.<sup>88</sup> Ona göre ancak yapılarımıza küf girdikten sonra yeni ve olağanüstü bir mimarlık ortaya çıkabilirdi. Bunun için sanatçının çözüm önerisi ise endüstriyel olarak küf üretimiydi.<sup>89</sup>

Küflenme, yosunlanma gibi hava ve iklim yoluyla meydana gelen doğal faaliyetleri yapının doğal gelişimi içinde gerekli gören Hundertwasser'e göre, kişi içine girmeden önce doğal olmayan yollardan duran yapı faaliyeti, suç teşkil eden bir sterilizasyon sayılmalıydı: "Sadece kişi içine taşındıktan sonra organik bir şekilde gelişen ve kişinin kalıcı değişiklikleri arasında sürekli değişen yapı, içinde yaşadığımız toplama kamplarına, önceden yığılmış ve hiçbir şeyini değiştirmeye, üzerinde söz söylemeye hakkımız olmayan, birbirine bitişik hücrelere alternatif olabilir."<sup>90</sup>

Hundertwasser, Adolf Loos ve onun mimari mirasını eleştirdiği Mimarlığı Boykot Manifestosunda, bu "zararlı" mimariye karşı Viyana'da harekete geçme nedeni olarak Adolf Loos'u gösteriyordu. Ona göre bu zararlı mimari dünyaya Avusturya'dan Adolf Loos'un "Süsleme ve Suç" manifestosuyla birlikte yayılmıştı ve telafisi de Avusturya'dan gelmeliydi. Hundertwasser'e göre "insanlığı lüzumsuz süslemelerden kurtarıyorum"<sup>91</sup> diyen Adolf Loos elli yıl sonrasını görememişti ve dünya onun neden olduğu bu kötülükten asla arınamayacaktı: "Tabii ki kısır süslemeler yalandı fakat suç değillerdi. Evlerimizden süslerin kaldırılması da onları daha soylu kılmadı. Loos kısır süslemeleri canlı örnekleriyle değiştirmeliydi. Fakat yapmadı. Düz çizgiye, birbirinin aynı olana, pürüzsüz olana değer verdi. Şimdi pürüzsüzümüz var. Her şey bu pürüzsüzlükten kayıp düşüyor. Tanrı bile düşüyor. Çünkü düz çizgi tanrısızdır. Düz çizgi yaratıcı olmayan tek çizgidir. Tanrının imgesi olarak insana yakışmayan tek çizgidir."<sup>92</sup> Sanatçı bu manifestoda insanlara iki seçenek gösteriyordu; köleliği kabul ya da bireysel özgürlüğün kısıtlanmasına karşı

<sup>88</sup> Bkz. (46), 49.

<sup>89</sup> Bkz. (86), CONRADS, 138.

<sup>90</sup> Bkz. (46), 69.

<sup>91</sup> Werner OECHSLIN, Otto wagner, Adolf Loos and the Road to Modern Architecture, Çev. Lynette Widder, 247.

<sup>92</sup> Bkz. (46), 58.



ayaklanma. Bunun için de herkesi bu sorumlulukla hareket etmeye ve bu düz çizgilere dayanan steril mimarlığı boykot etmeye çağırıyordu.

Yine bir röportajında düz çizgi konusuna değinen Hundertwasser, düz çizginin ‘insan yaratımı’ bir tehlike olduğundan söz ediyordu. Ona göre bize bir aslan ya da köpek balığı saldırdığında bu, gerçekten hayati bir tehlikeydi. Fakat insanın kendi elleriyle yarattığı düz çizgi de bir tehlikeydi. “Örneğin düz çizginin tehlikesi asla yılanın çizdiği organik bir çizgiyle bir tutulamaz. Düz çizgi insana, yaşama, tüm yaratımlara tamamen yabancısıdır”<sup>93</sup> diyen sanatçı, düz çizginin insanın insana ve doğaya yaptığı bir kötülük olduğunun altını çizmişti.

Hundertwasser, Bauhaus kökenli mimariyi de aynı nedenlerle eleştiriyordu. Ona göre Bauhaus zihniyetindeki mimarlar, üzerinde yaşadığımız dünyayı tahrip ediyorlardı. “Bauhaus zihniyeti şöyle bazı şeylerle tanımlanabilir; histen ve duygudan yoksun, diktatörce, kalpsiz, agresif, düz, steril, süssüz, soğuk ve romantizmden yoksun, isimsiz ve dipsiz bir boşluk. Bir fonksiyonellik yanılması.”<sup>94</sup> Bauhaus kökenli mimarlar ve Adolf Loos’un yanısıra aynı şekilde tüm işlevci mimarları da düz çizgilerden oluşan, planları cetvelle çizilmiş binalar tasarladıkları için eleştiren Hundertwasser, onları ‘sorumusuzca yıkma düşkünü’ olarak tanımlıyordu; 1890’ların ve Art Nouveau’nun stuko bezemeli güzel binalarının yerine kendi anlamsız binalarını dikmek istiyorlardı. Ona göre Paris’i yıkarak yerine düz çizgilerden oluşan -Hundertwasser’in ifadesiyle canavar gibi- yapılar dikmek isteyen Le Corbusier’in, Mies van der Rohe’un, Neutra’nın, Gropius’un, Johnson’ın yapıları ahlaki açıdan katlanılmaz hale gelmişlerdi ve yıkılmaları gerekirdi.<sup>95</sup>

Buna karşın sanatçı, sağlıklı modern mimari üzerine fikir vermesi için de bir liste hazırlayarak 1959’da bu listenin de içinde yer aldığı metni Küf Manifestosu’na ekledi. Bir röportajında bu yapıları neden sağlıklı olarak değerlendirdiği sorusunu

<sup>93</sup> Bkz. (33), RAND, 37-41.

<sup>94</sup> Bkz. (46), 69.

<sup>95</sup> Bkz. (86), CONRADS, 137.

“çünkü bu, doğayla uyumlu mimaridir ve insanın kişisel yaratıcılığıdır. Çirkin, düz çizgili, kalpsiz mimari bizi hasta eder”<sup>96</sup> diyerek cevaplamıştı. Hundertwasser’in kısa olmasının utanç verici olduğunu belirttiği bu liste aşağıdaki on yapıdan oluşuyordu:

1. Barselona’daki A. Gaudi yapıları.
2. Art Nouveau yapılar.
3. Los Angeles’ın bir yerleşim bölgesinde bulunan Simon Rodia tarafından yapılmış olan Watts Towers.
4. Fransa’da Department de la Drome’da Le Palais du Facteur Cheval.
5. Söзде “kirlilik” olan, şehirlerin gecekondü mahalleleri.
6. Hala önceden olduğu gibi el yapımı olan, köylülerin ve ilkelerin evleri.
7. Eski Avusturyalı ve Alman “schrebergarten” (işçi konutları, bahçeli evler).
8. Yasadışı bir şekilde inşa edilen Amerikan el yapımı evler.
9. Hollandalı yüznevler.
10. Christian Hunziker, Lucien Kroll ve benzer birkaç mimar tarafından yapılmış yapılar.<sup>97</sup>

Mimarlıkta her zaman doğa ve kişisel yaratıcılığı ön plana koyan Hundertwasser, bir mimarlık diploması şartı koşulmaksızın herkesin kafasındaki yapıyı tasarlayıp gerçekleştirebilmesi gerekliliğini savunuyordu. Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu’nda “kişinin bina yapma arzusunun önüne hiçbir engel konulmamalı! Herkes bina yapabilmeli, bina yapmaya zorlanmalı ki içinde yaşadığı dört duvar için gerçekten sorumluluk duyabilsin. ... İçinde oturanların yaptığı bu derme çatma yapılardan biri çökecek olsa, önce genellikle çatlamlar başlar. Bundan sonra da insan içinde oturduğu konuta karşı daha eleştirici ve daha yaratıcı bir tutumla yaklaşacak ve eğer çok zayıf görünüyorsa duvarlarını kendi elleriyle sağlamlaştıracaktır”<sup>98</sup> diyor ve mimar-duvarcı ustası-binada oturacak kişiyi Baba-Oğul-Kutsal Ruh üçlemesine benzetiyordu. Kutsal üçlemenin Tanrı’yı ifade

<sup>96</sup> Bkz. (31), 2.

<sup>97</sup> Bkz. (46), 49.

<sup>98</sup> Bkz. (86), CONRADS, 135.

etmesi ve birbirinden ayrı düşünülememesi gibi; mimar, duvarcı ustası ve içinde oturacak olan aynı kişi olmalıydı ki ortaya çıkan şey mimari olsun. Ona göre bir yapı, içinde yaşayacak kişinin kendi yaratıcılığını, kişisel gereksinimlerini ve zevklerini taşımalıydı. Oysa kişi, yapıyı mimar ve duvarcı ustasına talimatlar vererek yaptırmış olsa dahi, yalnızca bittikten sonra içine taşınmışsa kişisel gereksinimlerine ve zevklerine cevap verecek bir yapıya sahip olamazdı. Ne mimar, ne duvarcı ustası içinde yaşayacak kişinin ihtiyaçlarını bilemezdi, dolayısıyla ortaya çıkan şey mimarlık olmaktan çok uzak olacaktı. Hundertwasser’e göre böyle bir çalışmanın ürünü olsa olsa suç teşkil eden bir eylemin fiziksel olarak şekil bulması olabilirdi.<sup>99</sup>

Herkesin kendi evlerini kendisinin inşa etmesi ve kendi ihtiyaçlarına, zevklerine göre şekillendirmesi ortaya birbirinden farklı, bireyin kendi yaratıcılığını yansıttığı yapılar ortaya çıkaracaktı. Ona göre bugün bildiğimiz anlamda mimar, yalnızca içinde yaşanmayan binaları yapma hakkına sahipti –eğer gerçekten yapabilirse-, içinde yaşanacak yapı onun sorumluluğu değildi.<sup>100</sup> Kişinin kendi evini inşa edebilme özgürlüğü Hundertwasser’in ısrarla üzerinde durduğu bir gereklilikti ve insanın kişisel onurunu koruyacaktı. Bu konuyu bir röportajında “gerçek cehalet okuyup yazamamak değil, yaratıcılık konusunda güçsüzlüktür. Sıra dışı tipler ve farklı düşünüp farklı giyinen insanlar kıymetli birer kazanımdır. Farklılık tüm alanlarda zenginliktir. Söz konusu olan her bireyin öz saygısını korumaktır: onun insanlık onurunu. ... Kitsch yokluğu hayatımızı katlanılmaz yapar” diyerek ifade ediyordu.<sup>101</sup> Kişinin bina yapabilme özgürlüğünü ve içinde yaşadığı yapıya müdahale edebilmesinin gerekliliğini, gerek yazı, gerek konuşma ve gerekse resimlerinde sıklıkla dile getiren sanatçı yalnızca mimarlara değil tüm insanlara sesleniyordu. 1968’de yazdığı bir yazıda da evlerde yaşayan tüm sakinlere bir çağrı yaptı:

“Zaman geliyor  
Gözaltı zamanı geçti  
Cenneti bekleme zamanı geçti

<sup>99</sup> A.g.k., 136.

<sup>100</sup> Bkz (46), 49.

<sup>101</sup> A.g.k., 72.

Verimsiz konuşma zamanı geçti  
Hareket zamanı geliyor

İnsanlara evlerini geri veriyorum  
Sadece biçimsel olarak değil, gerçekten.  
Şu dakikadan sonra  
Dümdüz hapisane gibi kutuların sakinleri için  
Onları kendi elleriyle biçimlendirmek  
Hak ve görevdir.  
İçinde ve dışarıda, yaşadıkları her yerde  
Eğitim olmaksızın.  
Koridordaki beyaz giriş kapısını  
Ve beyaz, tek tip pencere çerçevelerini  
Kırmızı veya yeşil  
Canları nasıl istiyorsa  
Boyamakla başlayacaklar.

Vah otoritelere!  
Vah kanunlara!  
Ve böyle apaçık, böyle doğal bir hakkı yasaklayanlara  
Vah mimarlara! ...<sup>102</sup>

Hundertwasser için sağlıklı bir mimarinin gerçekleştirilmesi, kişilerin bireysel farklılıklarına saygı duyma ve kira sözleşmesi, çevre düzenlemeleriyle ilgili kanunlar vb. ile kısıtlanmadan bireysel zevklerin yansıtılmasına izin verme, kişiye yapıya müdahale etme ve söz söyleme özgürlüğü tanımakla mümkün olabilirdi. Fakat tüm bu süreçte doğa ile uyum içinde olunması gerektiğini savunuyordu; eğer bunun tersi olursa gün gelecek ve doğa öcünü alacak, kendisinin olanları geriye alacaktır.<sup>103</sup> “İyi bir yapı, içinde iki şeyi gerçekleştirmiş ve birleştirmiş olmalıdır: doğayla uyum ve insanın kişisel yaratıcılığıyla uyum” diyen sanatçı, sağlıklı bir mimari için bu iki

<sup>102</sup> Bkz. (46), 76.

<sup>103</sup> A.g.k, 45.

yaratıcılığın birleştirilmesin gerektiğini savunuyordu. Ona göre doğa-sanat-yaratma aynı şeylerdi, onları ayıran yalnızca insandı. Eğer insan doğanın yaratımına engel olursa, içinizdeki yaratıcılığı tahrip ederse, aynı zamanda kendi kendine zarar vermiş olacaktı.<sup>104</sup>

Hundertwasser, mimari teorilerini, 1980’de Hundertwasser Haus projesini üzerine aldıktan sonara uygulamaya koyabilme fırsatı buldu. Neredeyse sanatsal yaşamının başladığı yıllardan itibaren düz çizgiye olan nefretini dile getiren sanatçı, yapılarında her zaman düz çizgilerden, düz olan her şeyden kaçındı. Yapılarının vazgeçilmez öğelerinden olan dalgalı zeminlerin kaynağında yatan fikir de buydu. “Dalgalı zeminde yürümek ayaklar için bir melodi gibidir”<sup>105</sup> diyen sanatçı, 1985’te yazdığı bir yazıda düz zeminlerin insanlar için gerçek bir tehlikeye dönüştüğünü ifade ediyordu.<sup>106</sup> Dolayısıyla henüz ilk mimari projesini gerçekleştirdiği 1980’den itibaren Hundertwasser mimarisinde düz olmayan zeminler dikkat çekici bir öğe oldu. “Düz çizgilerden oluşan yapılar, ne kadar kırılıp bükülseler, çıkmalar yapsalar, delikler oluştursalar da savunulamazlar. Bunlar korkudan doğan bir bağlılığın ürünüdürler”<sup>107</sup> diyen sanatçı, zeminlerin yanısıra dış cephe tasarımlarında, duvarlar ve pencere hizalarında da düz çizgiden kaçınıyordu.

Bunun yanısıra Hundertwasser yapılarında neredeyse bir imza niteliği taşıyan başka bir özellik de sanatçının vazgeçemediği soğan kubbelerdi. “Zengin, güçlü ve zevkli insanların daima kubbeleri vardır” diyen Hundertwasser’e göre evin üzerine oturtulmuş bir altın renkli kubbe, orada yaşayan insanı kral statüsüne yükseltebilirdi. Sanatçı, Türkler’in Viyana kuşatmasından sonra, soğan kubbenin kullanım alanının Bavyera’dan Rusya’ya, Bizans’a, Hindistan’a kadar genişlediğini belirtiyor ve Viyana’nın da “soğan kubbelerin büyük krallığına” ait olduğunu vurguluyordu.<sup>108</sup> Hundertwasser mimarisinde, altın renkli soğan kubbeler, rengi ve formuyla dikkat çekici bir görsel unsur olmasının yanında, aynı zamanda Hundertwasser’in sağlıklı

<sup>104</sup> Bkz. (46), 68-69.

<sup>105</sup> <http://csmonitor.com/cgi-bin/durableRedirect.pl?durable/2000/05/10/pl4s1.htm>

<sup>106</sup> Bkz. (46), 282

<sup>107</sup> Bkz. (86), CONRADS, 137.

<sup>108</sup> Bkz. (46), 266.

yapı tanımlamasına uygun olarak ufuk çizgisine hareket katıyordu. Sanatçı, dünyanın çeşitli ülkelerinde gerçekleştirdiği hemen her mimari projede imza atar gibi, bu altın renkli soğan kubbeleri kullanıyordu.

Hundertwasser mimarisinde yine neredeyse imza niteliği taşıyan başka bir uygulama da, hem cephelerde hem de iç alanlarda mozaik yöntemle uygulanan seramik malzemelerdi. Estetik bir unsur olması ve renklerinin uzun süre dayanması nedeniyle tercih ettiği seramik malzemeyle oluşturduğu mozaik alanlar, yapılarında daha çok lekesele etkiler veriyordu. Mimaride renk isteniyorsa bunu elde etmenin yolu olarak seramik malzemeyi gösteriyordu. Seramikler binlerce yıl dayanabilirdi; tıpkı Babil'den günümüze kalmış eserler gibi. Dış etkilerden renklerin zarar görmemesi için tercih edilen bu malzemenin değerini kaybetmesinin tek yolu ise bütün yapıyı seramikle kaplamaktı; böyle bir uygulama yapılmadığı sürece şaşırtıcı ve etkileyici olabilirdi.<sup>109</sup>

Seramik malzemeyle oluşturduğu dış cephe tasarımlarında yukarıdaki ifadesinde de belirttiği gibi tüm yüzeyi kaplamaktan kaçınan sanatçı, özellikle pencere çevrelerinde veya alt kısımlarında seramik malzemeyle, amorf şekillerden oluşan “tongue beard” olarak tanımladığı uygulamalar gerçekleştiriyordu. Pencereden sarkmış diller gibi görünen ya da cephenin değişik yerlerine düzensiz şekiller olarak yayılan bu uygulamalar onun, evlerimizde doğanın yaratıcı gücünün bir simgesi olarak gördüğü küfü, seramiğin parlak renkleriyle yapının cephelerine taşıdığını düşündürüyor. (Bkz. Resim 5.1.)

Hayatı boyunca düz olan her şeye nefretini dile getiren Hundertwasser, bu yüzden yapılarında pencereleri bir hizada yapmaktan büyük bir hassasiyetle kaçınıyordu. Ona göre yan yana dizilmiş, düz ya da birbirinin aynı pencereler toplama kamplarının karakteristiği idi ve dayanılmaz bir uygulamaydı.<sup>110</sup> Her bağımsız pencerenin kendi yaşam hakkı olmalıydı.<sup>111</sup> Kendisi de tasarımlarında bu

<sup>109</sup> Bkz. (44), AKTAŞ, 109.

<sup>110</sup> Bkz. (29), ÖZER, 75.

<sup>111</sup> Bkz. (46), 271.

öncelikten vazgeçmeyerek tüm yapılarında “pencerelerin dans etmesine” izin veriyordu.<sup>112</sup> Pencereleri bir hizada yapmaktan kaçınmasının yanısıra her birine ayrı bir hayat veriyor, hiçbirini aynı biçim ve renkte yapmıyor; benzer şekilde kapı vb. yapı elemanlarında da aynı malzeme ve formları kullanmıyordu. Yakın arkadaşı ve Hundertwasser projelerini yakından takip eden yazar Harry Rand, Hundertwasser’ın bu uygulamalarını şöyle ifade ediyordu: “O, bir kapı kasasına uygun her kapıyı satın alıyor, uygun olan her kapı kilidini, tokmağı alıyor ve müteahhide ‘karıştır ve birleştir’ diyor.”<sup>113</sup>

İnsan ve mimari arasında bir tampon görevi görerek, yapının sert ve karmaşık biçimlerini yumuşatan bitkisel elemanlar<sup>114</sup> Hundertwasser mimarisinin vazgeçilmez unsurlarındandı. Dikey olanın insana, yatay olanın ise doğaya ait olduğunu savunan Hundertwasser: “İstediğin kadar yüksek inşa edebilirsin, fakat yaparsan, çatıyı yeşillendirmen gerekir. Böylece helikopterle şehrin etrafında uçtuğunda şehri göremezsin, bir orman ya da çayır gibi görünecektir”<sup>115</sup> diyordu. Sanatçı, yapıda kullandığı ağaçları estetik yanının yanısıra doğal döngünün bir halkası olarak değerlendiriyordu.

Hundertwasser binaların çatılarının yanı sıra, pencerelere de dışarıya doğru büyüyen ağaçlar da ekiyordu. Çok büyümeyen cinslerden seçtiği bu özel ağaçlar için tek gereksinimi az miktarda toprak ve pencere önünde ağaç dikmek için yeterli küçük bir alandı. Pencereden dışarıya doğru büyüyen bu ağaçlar için “ağaç kiracılar” ifadesini kullanan Hundertwasser, onları şöyle tanımlıyordu; “Ağaç kiracı ... evde doğanın bir parçası olmalıdır. Şehrin isimsiz, steril çölünde bir parça doğal bitkilenme. Gelişmesi insan ve onun teknolojisi tarafından kontrol edilemez bir doğa parçası. Sayısız yaprak nem, gölge, oksijen ve güzellik sağlayacaktır.”<sup>116</sup> Ona göre ağaç kiracı şehirde, binaların arasında doğanın bir temsilcisi olacaktı, kirasını ise oksijen ve çöp arıtılma kapasitesiyle, toksinleri yok ederek, yağmur suyunu

<sup>112</sup> Bkz. (46), 69.

<sup>113</sup> Bkz. (104).

<sup>114</sup> Yıldız AKSOY, “Kentsel mekan Tasarımında Bitkisel Elemanların Kullanılması”, 85

<sup>115</sup> Bkz. (104)

<sup>116</sup> Bkz. (46), 84.

aratarak, bir mutluluk ve sağlık üreticisi olarak, bir ‘kelebek taşıyıcısı’ olarak ve tüm diğer getirileri ile, sessizce ortaya çıkan ve sessiz çalışan bir makine olarak ödeyecekti.<sup>117</sup>

Wieland Schmied, çatıları ve pencerelerinde “ağaç kiracılar” kullanmaktan asla vazgeçmeyen Hundertwasser için bunun bir tür kaçış olduğunu savunuyordu. “Tüm Mimarların Atası: Köstebek/ Hundertwasser’in Mimarlığa Dair Fikirlerinin Kökeni Üzerine” başlıklı yazısında Hundertwasser için inşa etmenin korunma, sığınma ihtiyacından doğduğunu ifade ediyordu. Bu iddiasını sanatçının çocukluk yıllarına dayandırır: “Çocukluk deneyimleri olasılıkla çok karmaşıktı, zil çaldığında kapıdaki S.A. ya da Gestapo olabilir, annesiyle ilgili sorular sorabilirdi: 13-14 yaşlarında Fritz Stowasser onları başından savmak için gitgide daha çok bahane öne sürüyordu. Öyle ki yer yarılıysaydı da içine girseydi.” Bu nedenle Schmied, Hundertwasser’in mimarisinin cesur bir mimari olmadığını vurgular. Ona göre kullandığı çimen çatılar barınağını gizleme fikrinden kaynaklanır: Sığınmak çimenlerin altındadır, dolayısıyla doğa onu içine alarak korur; tehlikeleri savuşturur. Çimen çatıların altında güvendedir.<sup>118</sup>

Hundertwasser de 1964’te yaptığı “Köstebegin Başarılı Yedi Yılı” isimli resimle ilgili açıklamasında Wieland Schmied’le benzer ifadeleri kullanmıştı: “Bir köstebegin, resimde pencereleri ve bacalarıyla görülen yeraltı odalarında olduğu gibi, mutlu ve başarılı yedi yılını düşündüm. Bir köstebek olmak ... yeraltında yaşamının tadını çıkarmak isterdim. ... Böylece tanklar yeniden geldiğinde ben sığınağımda korunuyor olurdum.”<sup>119</sup> Yine aynı resimle ilgili başka bir açıklamasında Hundertwasser; toprak pencerelerden söz ediyordu; onlar dış dünyaya bağlantıyı vurguluyordu. Schmied’e göre Hundertwasser’in köstebegi özel bir tür köstebekti: “Görebilen Köstebek”. Kör değildi çünkü Hundertwasser için görme duyusu

<sup>117</sup> Bkz. (46), 80.

<sup>118</sup> A.g.k., 6

<sup>119</sup> A.g.k., 6



vazgeçilmezdi. Bundan dolayı onun köstebek tepelerine benzeyen evleri dahi dış dünyayla bağlantıyı sağlayan çok sayıda pencere ve bacalarıyla dikkat çekiyor.<sup>120</sup>

Her ne kadar Wieland Schimied, Hundertwasser yapılarındaki bitkisel elemanları, saklanma güdüsüyle ilişkilendirse de onlar Hundertwasser'in doğacı teorisinin mimarideki somut yansımalarıydı ve sanatçının doğal geriye dönüşüm prensibinin vazgeçilmez bir ögesi olarak neredeyse tüm yapılarında yer alıyordu.

### 5.1. Yapı Doktorluğu<sup>121</sup>

Hundertwasser önceki bölümlerde de ayrıntılı olarak bahsedildiği gibi günümüz yapılarını fazlasıyla düz, pürüzsüz ve steril buluyor ve bu yapıların insan ruhunu zedeleyeceğini savunuyordu. Ona göre bu yapıların insan sağlığını, psikolojisini olumsuz etkilemesinin nedeni, yapıların kendisinin 'hasta' olmasıydı. "Evlerimiz, onları şehir planlamacıları dayattıkça ve mimarlar planladıkça hasta olacaklar"<sup>122</sup> diyordu ve ona göre modern, rasyonalist, fonksiyonalist, Bauhaus kökenli tüm yapılar, 'hasta' olarak nitelendirilebilirdi. Dolayısıyla yapıların 'hastalığı' içinde yaşayanları ve hatta yoldan geçen binlerce insanı hasta edecek kadar etkiliydi. Bu hastalık insanların hastaneye gitmesiyle dahi çözülebilecek bir sorun değildi; çünkü hastaneler kendileri de 'hastaydılar'. Bu 'hastalığın tedavisi' ancak yeni bir uzmanlık olabilirdi; yapı doktorluğu. Hundertwasser'in ortaya attığı bu yeni kavram, mimarlıktan farklı bir içeriğe sahipti; onlar inşa etmeyecek, yalnızca inşa edilmiş 'hasta' ve 'tedavi' gerektiren yapıları iyileştirmekten sorumlu olacaktı: "Yapı doktorunun tek görevi insan saygınlığını, doğayla uyumlu insan yaratıcılığını yeniden kurmaktır."<sup>123</sup>

Hundertwasser, bir mimarın yıkıcı değil, iyileştirici olması gerektiğini düşünüyordu. Ona göre doktorların Hipokrat yemini gibi, mimarların da bir yemini

<sup>120</sup> A.g.k., 6.

<sup>121</sup> Architekturdoktor

<sup>122</sup> Bkz. (33), RAND, 147.

<sup>123</sup> A.g.k., 147.

olmalıydı. Yapılarının insanlık ya da doğa için zararlı olmayacağına söz vermeliydiler. Fakat böyle bir yemin olmadığı gibi, mimarların aktiviteleri genellikle felaketti. Bu yüzden bu mesleğe sahip olanlar, yapı doktorları, diğer mimarlar tarafından yapılan yanlışları düzeltmeliydi.<sup>124</sup>

Ona göre üzerinde söz söylemeye ya da değişiklik yapmaya hakkımızın olmadığı, toplama kampı gibi birbirine bitişik hücrelerden oluşan yapılar –özellikle de savaştan sonra Bauhaus zihniyetiyle yapılmış olanlar- hasta olarak değerlendirilmeliydi ve bizi de hasta ettikleri, çirkinliğiyle insanları öldürdüğü için, en zararlı çevresel zehir olarak ‘tedavi’ edilmeliydi. Hundertwasser, bugün inşa edilen sayısız hastanenin, insan ruhuna zarar veren bu binaların sonuçlarını olduğunu savunuyordu. Los von Loos manifestosunda: “Düz çizgi şeytanın gerçek aracıdır, her kim onu kullanırsa insanlığın düşüşüne yardım eder. ... New York’da her apartman bloğunda 10-20 psikiyatrist var. ... kliniklerde akıl hastaları iyileşemiyor çünkü onlar Loos sitilinde inşa edilmiş”<sup>125</sup> diyen sanatçı, hastalığın kökeninde düz çizginin büyük önemi olduğunu altını bir kez daha çiziyordu.

Ona göre bu sorunun tek bir kaynağı vardı: çirkinlik. Hundertwasser, çirkinliği bir karakersizlik, tek tiplilik, monotonluk, ızgara sisteme düşüncesizce bağlılık olarak tanımlıyordu. Kısacası her şey, fonksiyonel ve rasyonel düşüncenin, gelişen yapı metotlarının bir kombinasyonunun sonucu.<sup>126</sup>

Hundertwasser’e göre, yapıların iyileştirilmesi, daha az hastaneye ihtiyaç duyulmasını sağlayacaktı. Dolayısıyla sanatçının görüşüne göre insan sağlığı için yapı doktorluğu kanunlaştırılmalıydı. Sanatçının yapıların insanlar üzerindeki olumsuz psikolojik etkilerini gidermek için bir reçetesi de mevcuttu: Çimen çatılar yapmak; çatılara ağaçlar, duvar diplerine sarmaşıklar, pencerelere ağaç kiracılar dikmek, evde yaşayanlar için pencere hakları, düz çizgilerden uzak durmak, düz olmayan zeminler yapmak, pencereleri hizasız yerleştirmek –onların dansına izin

<sup>124</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 355.

<sup>125</sup> Bkz (46), 59.

<sup>126</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 355.

vermek-, cumbalar ve kuleler yapmak, renkleri kullanmak vb.<sup>127</sup> Sanatçı yapı doktorlarının yanısıra insanlara da sesleniyor ve kendi çözümlerini kendileri yaratabileceklerini şu sözlerle ifade ediyordu: “Eğer farklı tasarımlarla pencerelerin dans etmesine izin verirseniz ve eğer her evde cephelerin ve iç kısımların mümkün olduğunca düzensiz gibi görünmelerine ya da öyle olmalarına izin verirseniz, evleriniz iyileşecek. Evler yaşamaya başlayacak. Böylece hasta ve çirkin olan her ev iyileştirilebilecek.”<sup>128</sup>

Hastalık “çirkinlik” olarak teşhis edilirse, tek terapi “güzellik” reçetesi yazmaktı. Hundertwasser güzelliği, sadece mimaride değil her alanda; farklılık, çeşitlilik, düzensizlik, organik elementler ve basit metaforlar kullanmak olarak tanımlıyordu. O -belki de büyük bir iyi niyetle- bu terapinin her zaman etkili olacağına inanıyordu; hasta her ev iyileştirilebilirdi.<sup>129</sup> Bir röportajında “her yapı iyileştirilebilir mi” sorusuna: “görsel olarak hiçbir istisna yok. Sadece statik kuralları, malzeme, taşıma kapasitesi, ön cephe-çevre koşulları, finansal fizibilite vb önemli. Genellikle yayaların görebileceği yüzeyler, görüş mesafesindeki –pencereler gibi- stratejik noktaların yeniden düzenlenmesi gerekir. ... Seramik taşlarla, ağaçla, betonla harikalar yaratabilirsin” diyerek cevap vermişti. Devamında sorulan bir soruyla ilgili olarak yapı iyileştirmenin maliyetinden söz ediyordu; bir yapının iyileştirilmesinin yapı maliyetinin %5’i ile % 30’u arasında değiştiğini belirten sanatçı, geleneksel tek katlı evlerin daha ucuza mal olacağını, daha maliyetli bir yapıda ise daha çok masraf gerektiğini ifade ediyordu. Bununla birlikte maliyet tartışmalarını anlamsız bulan Hundertwasser kısa vadede ucuz gibi duran prefabrikasyon, tek tip yapıların uzun vadede daha pahalıya patladığını, oysa doğayla uyumlu yaratıcı bir yapının uzun vadede daha ucuz olduğunu belirtiyordu. İnsanları hasta eden ve onlara yollarını kaybettiren sözde “etkili” yapıların aslında hiç de etkili olmadığını ifade eden Hundertwasser, bu yapıların yalnızca “etkiliymiş gibi görüldüğünü” savunuyordu: “etkili olan, oldukça anarşist görünen ve düzensiz bir ormandır.”<sup>130</sup>

<sup>127</sup> Bkz. (46), 69.

<sup>128</sup> Bkz. (33), RAND, 147.

<sup>129</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 355.

<sup>130</sup> Bkz. (46), 74.

Hundertwasser güzelleştirme tedavisine cephelerden başlıyordu. Ona göre, bu işleme dışarıdan içeriye doğru başlamak gerekirdi, çünkü diğer yol uzun zamandır kapalıydı. Bu konuyla ilgili şöyle söylüyordu: “ ‘canınız sıkkinken bile başınızı dik tutabilirsiniz’ diye bir atasözü vardır. Ağlayacak bir haldeyken bile gülebilirsiniz. Ve bunu yaptığınızda durumunuzu değiştirmiş olursunuz. Bunu yaparken kaderinizi dışarıdan başlayarak yönlendirirsiniz. Bunun anlamı güzelleştirilmiş bir cephenin içeriye de etkisi olduğudur. Rasyonalist bir içeriden dışarıya doğru çalışma yöntemi işe yaramaz. Bunun kanıtı Art Nouveau’dan beri modern mimarinin fiyaskosudur.”<sup>131</sup>

Bununla birlikte sanatçı yalnızca bir cephe güzelleştirmesi yapmadığını özellikle vurguluyordu. Selb’de bulunan Rosenthal Fabrikası, bir yapı doktoru olarak cephelerini tedavi etmesini istediklerinde “ben bir cephe tasarımcısı değilim, sebebini tam olarak açıklıyorum; ben daha fazlasıyla ilgileniyorum, yapıları insancillaştırmakla ilgileniyorum, bunu cepheyi boyayarak başaramazsınız. Cepheyi boyamakla tatmin olamam”<sup>132</sup> diye cevap vermişti.

Sanatçı, sağlıksız mimari konusunda kısmen günümüz toplumunu da sorumlu tutuyordu. Ona göre, modern insan, yapıları yenilemek yerine yenisini inşa etme üzerine kurulu “kaldır at” mantığını sürdürdükçe bundan sorumlu olmaya devam edecekti: eski olan hiçbir şeye saygı duyulmuyordu. Toplumdaki sürekli olarak yenisini isteme eğilimini sağlıksız bulan Hundertwasser, bunun yerine eskiyen yapıda yeni bir düzenlemenin yeterli olacağını savunuyordu. Bununla birlikte yeniden düzenleme kavramında kastettiği şey, genel olarak uygulananndan çok farklıydı. Günümüzde bir yapıda yeniden düzenleme sırasında yapının yüzeyindeki tüm düzensizliklerin giderilmesi, lekelerin çıkarılması ve yeni malzemelerle yapıya daha yeni bir görünüm verilmesi söz konusuysen Hundertwasser’in yapmaya çalıştığı şey bunun tam tersiydi. O, bir yapıda bulunan düzensizliklerin, pürüzlerin, lekelerin, aşınmaların o yapının organik gelişiminin bir parçası olduğunu ve böylece yapının yaşayan bir maddeye dönüştüğünü savunuyordu. Sağlıklı bir mimari için

<sup>131</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 357.

<sup>132</sup> A.g.k., 358.

bunun önüne geçilmemeliydi. Dolayısıyla gerek yeni inşa ettiği yapılarda, gerekse ‘yapı doktoru’ olarak gerçekleştirdiği çalışmalarında, bu etkileri koruyor, hatta kendisi oluşturuyordu. Örneğin, Hundertwasser Haus’da da olduğu gibi, banyolarda karoları sanki biri tarafından yere düşürülmüşler gibi çekiçle kırıyordu, böylece yapıya bir yaşanmışlık kattığını düşünüyordu. (Bkz. Resim 5. 17) Cepheye pürüzler katıyor, eski malzemeler kullanarak günümüz yapılarına eski binaların ışıltısını ve görünümünü veriyor, onları bir daha asla olmayacak geçmiş izleriyle damgalıyor ve düşlerle donatıyordu.<sup>133</sup>

Sanatçı, ilk mimari projesi Hundertwasser Haus’u yapması için teklif aldıktan sonra, söz konusu yapının inşası süresince ve daha sonraki yıllarda bir ‘yapı doktoru’ olarak gerek Avusturya’dan gerekse başka ülkelerden çok sayıda teklif aldı ve farklı yapılarda onları ‘iyileştirmek’ için tasarımlar gerçekleştirdi. İnsanların ruhunun daha renkli, yaşayan ve doğaya yakın yapılara ihtiyaç duyduğu tezi, gerek kendi yapıları gerekse yalnızca cephe düzenlemesi gerçekleştirdiği yapılarla, bugün dünyanın dört bir yanından insanların odak noktası olması ve buldukları yerlerin –yapı bir müze de olsa, bir çöp yakma tesisi de- birer turizm mekanı haline gelmesi ile destek bulmakta.

## 5.2. Ekoloji ve Mimari

Her zaman insanın yaratıcılığı ile doğanın yaratıcılığının birleştirilmesini savunan Hundertwasser, mimariyi de hiçbir zaman doğadan ayrı düşünmedi. Mimaride kişisel yaratımın ön planda olması gerektiğini savunuyor ve ancak kişisel yaratıcılık ile doğanın yaratıcılığı birleştirilirse ortaya çıkan şeyin “mimarlık” olacağını savunuyordu. Üzerine aldığı mimari projelerde de bu ilkeleri gözetten Hundertwasser, insanlığın sürekli olarak birbirinin aynı beton binalara boğduğu, her geçen gün daha çok doğadan uzaklaştırdığı dünyada, şehirlerimize –hatta evlerimize-

<sup>133</sup> A.g.k., 357.

doğanın birer parçası olarak yeniden ağaçları ve çimenleri getirmeye, insanlığı doğaya yaklaştırmaya çalışıyordu.

Doğayla her zaman yakından ilgilenen sanatçı, özellikle ekolojik problemler ve insanın doğaya verdiği zarar üzerinde duruyordu. Hundertwasser'e göre insan, ölümcül özellikleri, çevreyi ve kardeşlerini vicdan azabı duymaksızın kullanması ve vahşice savurganlık yaparak onları tahrip etmesiyle dünyada doğaya en çok zarar veren yaratıktı.<sup>134</sup> Ona göre insanın doğayla ilgili en büyük hatası, ona müdahale edebileceğini düşünmesiydi. Bu yolla doğaya, geri dönüşü insanlığa çok daha pahalıya mal olacak zararlar veriliyordu. Örneğin bir fırtınayı kontrol altına almanın yalnızca kötü etkileri olabilirdi: Su tabanında alçalma, ormanların tahribi, geniş alanların steplere dönüşümü, hızla akan suyun yenilenmemesi, nehir kenarlarında bulunan milli birikimlerin süngerimsi fonksiyonlarını yerine getirememeleri vb. Benzer şekilde derelerin kontrol altına alınmalarının da dereleri lağımaya dönüştüreceğini savunan Hundertwasser, Mayıs 1990'da yazdığı bir yazıda, ıslahın olası kötü sonuçlarını şöyle sıralıyordu: “ ... balıklar ölür ve dereye balık kalmaz, çünkü kontrol altına alınmış bir kanalda yüzemezler. Tüm yıkıcı sonuçlarıyla su taşkınları, ıslahtan sonra artacaktır. Çünkü çok fazla su çok kısa zamanda akar; toprak ve bitkiler tarafından emilen miktarda değişme olmaksızın bir noktada büyük miktarda su birleşir.”<sup>135</sup>

Hundertwasser, insanların doğaya müdahale etmekten gurur duyduklarını düşünüyordu, oysa tam aksine her toplum için gurur duyulması gereken şey mümkün olduğunca bitkilerin doğal gelişimini korumak olmalıydı. Ona göre doğa, Tanrının yaratımının bir parçasıydı ve dereler, nehirler, bataklıklar vb. Tanrının yaratımları olarak insanlık için kutsal ve dokunulmaz olmalıydı.<sup>136</sup>

Hundertwasser'in, doğaya karşı bu özel ilgisi yalnızca sanatına yansımadi, yaşamı boyunca konuşmalarında ve yazılarında sık sık ekolojik problemlere eğildi,

<sup>134</sup> Bkz. (46), 70.

<sup>135</sup> A.g.k., 70.

<sup>136</sup> A.g.k., 70.

doğa koruma kampanyalarına katıldı ve tasarımlarıyla destek verdi. Doğaya verilecek zararın insanın kendine vereceği zarar anlamına geldiğini savunan Hundertwasser, yeniden çöpsüz bir toplum meydana getirilmesi gerektiğini düşünüyordu: “İnsan temiz bir vicdana sahip olmak istiyorsa, çöpsüz bir toplum için çalışmalıdır. ... İnsan ekolojik bariyerlerin gerisine çekilmelidir: böylece dünya yeniden canlanabilir. Doğanın balçığı ve toksik maddeyi torak tabakasıyla, bitki ve oksijen tabakasıyla kaplamak için milyonlarca yıla ihtiyacı var ve bu nankör insan çok fazla balçık ve toksik madde üretiyor...”<sup>137</sup> Hepimizin çöplerinden sorumlu olduğunu sık sık vurgulayan Hundertwasser’e göre yaşam döngüsünü tamamlayabilmek ve devamını sağlamak için insanlığın, atıklar konusunda çok daha tedbirli davranması gerekiyordu; çöplerine “saygı duymak”, geri dönüşümü sağlamakla, insan doğaya gereken saygıyı göstermiş olacak ve ancak o zaman doğada yeniden yaşayabilmeye hakkı olacaktı.

Çöpsüz bir toplum meydana getirmek için çalışılması gerektiğini savunan sanatçı, bir röportajında, “ ‘ilerlemiş’ bir ulus olarak bizlerin görevi, 3. Dünya ülkeleri için örnek olmaktır, özellikle tüm yönleriyle çevresel korumada” diyordu. Söz konusu koruma bilincinin oluşması ve yeniden doğayla aynı dili konuşmaya başlamak için çözüm önerisi ise aşağıdaki maddeleri içeren “Doğayla Barış Antlaşması”nın imzalanmasıydı:

1. Onunla iletişim kurabilmek için doğanın dilini öğrenmeliyiz.
2. Doğaya ait olan, zimmetimize geçirip mahvettiğimiz toprakları ona geri vermeliyiz.
3. Kendiliğinden bitkilenmeye (spontaneous vegetation) göz yummalıyız.
4. Doğanın ve insanın yaratıcılığı tekrar birleştirilmelidir. Bu iki yaratıcılığın bölünmesinin, insan ve doğa için çok kötü sonuçları vardır.

---

<sup>137</sup> A.g.k., 184

5. Doğa kanunlarıyla uyumlu bir yaşam.
6. Bizler yalnızca doğanın misafirleriyiz ve ona göre davranmalıyız. İnsan doğayı mahveden en tehlikeli asalaktır. İnsan kendisini ekolojik bariyerlerin arkasına koymalıdır ki doğa yeniden doğabilsin.
7. İnsan topluluğu yeniden çöpsüz bir topluluk olmalıdır. Sadece çöpüne saygı duyan ve onu çöpsüz bir toplum içinde yeniden kullanan kişi, ölümü yaşama çevirebilir ve sadece onun bu dünyada yaşamaya hakkı vardır. Çünkü döngüye saygılıdır ve yaşamı meydan getiren yeniden doğumu mümkün kılar.<sup>138</sup>

Hundertwasser'in çevreci teorisinde temel yaklaşım, insanı doğayı kirleten ve savurganca tüketen konumundan çıkarıp, onu doğanın doğal döngüsü içerisinde yeniden konumlandırmaktır. Bu, ancak insanların atıkların dönüşümünde daha duyarlı olması ve bu dönüşümü doğal yöntemlerle gerçekleştirmesiyle mümkün olabilirdi. Bu çevreci teori 1958'de Seckau Manastırı'nda yaptığı "Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu"nda ilk kez kendisini gösterdi. Bu manifestoda yapıların da canlı birer organizma gibi, kendi içerisinde bir gelişmesi olması gerektiği üzerinde duran Hundertwasser, bu organizmanın gelişimi içerisinde önemli bir yere koyduğu küf kavramı üzerinde duruyordu. Evlerde oluşan küfleri engellemeye çalışmak doğallıktan uzaklaşarak yapının organik gelişiminin önüne geçilmesi anlamına geliyordu; oysa insanlar evde küf ve benzeri oluşumlar meydana geldiğinde eve yaşam giriyor diye sevinmeliydiler. Bu fikrini evlerde kullanılmak üzere yetiştirilecek endüstriyel küf üretimi yapılması gerektiğini savunacak kadar ileri götüren sanatçı; bu üretimin endüstrinin temel görevi olduğunu savunuyordu: "Ancak küf içinde yaşayabilen ve yaratıcılıkla küf üretebilen teknisyenler ve bilim adaları yarına egemen olacaktır."<sup>139</sup> Pierre Restany'e göre Hundertwasser'in için küf, doğanın yaratım gücünü simgeleyen bir metaforu.<sup>140</sup>

<sup>138</sup> A.g.k, 68.

<sup>139</sup> Bkz. (86), CONRADS, 138.

<sup>140</sup> Bkz. (38), RESTANY, 10.



Hundertwasser'in doğayı temel alan teorisi, Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu'ndan sonra 1972'de yaptığı "Pencere Hakları-Ağaç Vergisi", 1975'de yaptığı "Humus Tuvaletler", 1979'da yaptığı "Kutsal Dışkı" gibi bir dizi konuşmada şekil buldu. Pierre Restany'e göre bu teori, 1982'de bu programa yapılan ek "water plant purification system" ile tamamlandı. Bu sistem Dr. Kathe Seidel'in tekniğinden esinleniyordu ve suyu suda yetişen bitkilerle arındırıyordu. Hundertwasser'in eko-natürist (eco-naturist) ev modelinde, tuvalette kullanılan humusun<sup>141</sup> çatıdaki çimenleri ve pencerelerdeki ağaçları beslemesi ve bu bitkilerin yağmur suyunu çekip yeniden evin doğal döngüsüne katması planlanıyordu. Lağım suyu ise daha sonradan suda yetişen bitkilerce arındırılacaktı.<sup>142</sup>

Evlerimizde her türlü organik atığı değerlendirip doğal döngüye katma fikri, Hundertwasser mimarisinin temel taşlarından birini oluşturuyordu. Mimari projelerinde organik tuvalet fikri gerçekleştirilmemiş olsa da, çatıda ağaç veya çimenlerden oluşan yeşil alanlar ve pencerelerden dışarıya doğru yetişen "ağaç kiracılar" Hundertwasser'in mimari çalışmalarındaki vazgeçilmezleri oldu. Kuşkusuz yapılarında kullandığı ağaçlar evin doğal döngüsünün, geri dönüşümün bir parçası olacaktı fakat Hundertwasser, onların yalnızca bu yönü üzerinde değil, aynı zamanda insan psikolojisine etkileri üzerinde de duruyordu. Onun "hasta yapılar" olarak değerlendirdiği ve insan psikolojisi üzerinde olumsuz etkiler bıraktığını savunduğu doğadan, renkten, kişisel yaratımdan uzak, bürolarda tasarlanmış yapıları "iyileştirecek" ve dolayısıyla insanların daha az hastalanmasını sağlayabilecek "ilaçlar" arasında çatılarda ve pencerelerde kullanılacak ağaçlar ve çimenler de yer alıyordu.<sup>143</sup>

Sanatçı 1980'de Viyana Alserbachstrasse'de bulunan bir binanın sakinlerine yazdığı bir mektupta yapılarda ağaç kullanmanın bazı avantajlarını şöyle sıralıyordu:

<sup>141</sup> Burada sözü edilen humus, bir tür killi toprağı ifade etmektedir. Hundertwasser'in Humus Tuvalet kavramının bir parçasını oluşturur.

<sup>142</sup> Bkz. (38), RESTANY, 79.

<sup>143</sup> Bkz. (46), 69.

- 1 Ağaç kiracılar, pencereden dışarıya doğru büyüyen ağaçlar, çok uzaktan görülebilir ve çoğu insanın yararınadır.
- 2 Ağaç kiracılar oksijen üretir.
- 3 Ağaç kiracılar, şehirde evlerde nemi azaltarak iklimi düzenler. ... Baş ağrılarını azaltır, daha fazla huzur getirir.
- 4 Ağaç kiracılar, mükemmel bir çöp arıtma ve çöp süzme sistemidir. Özellikle, elektrikli süpürgelerle bile emilemeyen toksik atıklar, ağaç kiracıların bulunduğu alanda geniş bir şekilde etkisiz hale getirilir ve uzaklaştırılır. Ev kadınlarının dairelerinde daha az atıkları olacaktır.
- 5 Caddenin gürültüsü önemli ölçüde azalacak ve yatay binalar arasında bir eko etkisi yaratarak sesi boğacaktır.
- 6 Ağaç kiracılar kısmi bir perde görevi yapar ve güvenlik hissi verir.
- 7 Ağaç kiracılardan sonra birkaç metre küp toprak gerekecektir. Büyük ağaçlar olamayacaklardır, gölge sağlama kapasiteleri sınırlı olacağından güneş ve ışık eve rahatça girebilecektir, özellikle de kışın yaprakları döküldüğünde. Örümcekler ve karıncalar konusunda endişeye gerek yok, onlar ağaçlarda yaşamazlar. Fakat ne güzel bir durum ki kelebekler ve kuşlar gelecek.
- 8 Bu anlamda güzellik ve keyifli bir yaşamın kaynağı, insanın kendi evinde bir parça doğayla bir arada olacaktır.<sup>144</sup>

Hundertwasser'e göre hem geri dönüşüm, hem de insan psikolojisine katkısı açısından önemli bir yerde olan bitkisel elemanlar, sanatçının mimari projelerinin büyük çoğunluğunda karşımıza çıkan ayırt edici özellikler oldu. Daha sonraki bölümlerde ayrıntılarıyla değinilecek Rosenthal Porselen Fabrikası (Almanya-Selb, 1980-1982), Otoyol Restoranı (Avusturya-Bad Fischau, 1989-1990), KunstHausWien (Avusturya-Viyana, 1989-1991), Spittelau Katı Atık Yakma Tesisi,

---

<sup>144</sup> A.g.k., 82.

‘In den Wiesen’ Ev kompleksi (Taunus-Bad Soden, 1990-1993), Wohnen Unterm Regenturm (Almanya-Plochingen, 1990-1994), Hedderheim Çocuk Yuvası (Frankfurt-Hedderheim, 1987-1995), Bad Blumau Termal Oteli (Styria-Blumau, 1990-1997), Martin Luther Gymnasium (Almanya-Wittenberg, 1994) ve Hundertwasser Haus (Avusturya-Viyana, 1977-1986) çeşitli şekillerde bitkisel elemanlardan yararlandığı projeleriydi.

### 5.3. Hundertwasser Mimarisinde Pencereleler

Hundertwasser insanın içinde yaşadığı evin, onun üçüncü teni olduğunu savunuyordu. Bundan dolayı ona göre içinde yaşadığımız yapılar epidermis kadar önemli ve vazgeçilmezdi. Belki de bunu daha iyi ifade edebilmek için çoğu zaman yapıları kişileştirerek karşımıza çıkan Hundertwasser, yapıyı kafaya benzetiyordu. Bu durumda gözlerin yerini de pencereler tutmaktaydı. Hundertwasser için görme duyusunun ne kadar önemli olduğu düşünüldüğünde, yapının gözü olarak nitelendirdiği pencerelere verdiği önemi de anlamak mümkün oluyor.

Sanatçı, daima içinde yaşayanın zevklerini dışa yansıtan bir evi savundu; bu bağlamda pencereler de evin dışa açılan “gözleri” olarak önemli bir noktada durmaktaydı. Henüz 1958’de Seckau Manastırı’nda yapığı konuşmada “pencere haklarından” söz eden Hundertwasser, her insanın evinin dış cephesinde değişiklik yapabilmesi hakkını savunuyordu; bu değişiklik için en uygun yer ise pencerelerdi, çünkü oradan elimizde bir fırçayla asılıp duvarları dilediğimiz gibi boyayabilmek mümkündü. Konuşmada şöyle söylüyordu: “Bir binanın sakini, camdan sarkıp pencerenin dışında kolunun eriştiği yere kadar her şeyi, kendine uygun şekilde değiştirmelidir. Böylece çok uzaklardan, caddeden herkes orada kümeslere tıklımış kölelerden kendini ayırmış birinin yaşadığını görebilir.”<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> A.g.k., 76.

Bu noktada Wieland Schimied'in yorumu ise; bir yanı içe dönük, kendini çimen çatıların, ağaçların altına saklama eğiliminde olan Hundertwasser'in, dışa dönük yanının da bu sığınaktayken dışarıdan fark edilme güdüsüyle çok sayıda ve dikkat çekici pencereler yaptığı doğrultusunda. Schimied, bu pencerelerin hem içeriye sığınan kişinin dış dünyayı takip etmesini, hem de bir yanıyla dış dünyanın onu fark etmesini sağladığını savunuyordu. Ona göre pencere haklarını talep etmesinin arkasında yatan gerçek de buydu. Pencere hakları gerçekleştiğinde, kişi güvenli sığınağında yaşarken, duvarları istediği gibi şekillendirecek ve diğerlerinden farklı olduğunu bu yolla tüm yoldan geçenlere duyurmuş olacaktı.<sup>146</sup>

Hundertwasser, bu konuda ikinci yazısını “Your Window Right-Your Tree Duty” (Pencere Hakların-Ağaç Görevin) ismiyle 1972’de bastı. Bu yazıda doğrudan yaratıcı kadın ve erkeğe sesleniyor; kollarının uzanabildiği yere kadar pencere veya dış cephelerde kendi zevklerini yansıtabilme hakları olduğunu söylüyordu. Pierre Restany'nin ifadesiyle, buradaressam, teorisyene dönüşmeye başlamıştı.<sup>147</sup>

Sanatçı, bu konuda başka bir önemli yazısını da 22 Ocak 1990’da yazdı. “Pencere Hakları, Pencere Diktatörlüğü” isimli yazıya “insanlar evlerin duvarlardan oluştuğunu söyler; ben evlerin pencerelerden oluştuğunu söylüyorum” sözüyle pencerelerin önemini vurgulayarak başlıyordu. Yapılarında hiçbir pencereyi diğeriyle aynı renkte ve biçimde yapmayan Hundertwasser, bu yazısında bir sokaktaki farklı evlerin farklı tarzda pencereleri normal karşılandığı kadar, bir evde bulunan pencerelerin farklı tarzlarda olmasının da normal karşılanması gerektiğini savunuyor ve soruyordu: “.. Üç evin pencere tipi bir eve ait olsa, pencerelerin ırk ayrımına tecavüz gibi görünür. Neden? Her bağımsız pencerenin kendi yaşam hakkı vardır.” Hundertwasser bir yapıda farklı pencerelerin yapılmasını engellemeyi “pencere ırkçılığı” olarak niteliyordu. Aynı pencerenin sürekli olarak tekrarlanması toplama kamplarında görülen bir uygulamaydı ve ona göre günümüzde tüm resmi binalarda uygulanan bu dörtgen, düz pencereler dayanılmazdı. Alkol veya uyuşturucu bağımlılığı, intihar, alerji, depresyon, saldırganlık, vandalizm gibi sorunlara neden

<sup>146</sup> A.g.k., 7.

<sup>147</sup> Bkz. (38), RESTANY, 27.

oluyorlardı ve bunu engellemenin yolu, insanın –özellikle de kiracıların- yapıya müdahalesini kısıtlayan yasaların, kira kontratlarının vb. kaldırılmasıydı.<sup>148</sup>

Sanatçı, yapılarında bir hizada yapmadığı pencere dizilerinde asla aynı formu ya da rengi kullanmıyor, hepsinin birbirinden farklı olmasına özellikle dikkat ediyordu. Yapıya bakıldığında Hundertwasser’in yapısı olduğunu anlama imkanı veren bu uygulamalar, sanatçının vazgeçilmeziydi. Hepsi birbirinden farklı olsa da, bir ortak noktaları bulunuyordu: kilit taşları. Pencerenin tarzı, biçimi ne olursa olsun genellikle kilit taşı kullanan Hundertwasser, üzerindeki kilit taşıyla su torbasına benzeyen bu pencere formunun Viyana’nın tipik pencereleri olduğunu vurguluyordu.<sup>149</sup> Yapılarında pencerelere kilit taşları ve seramikle imzasını atan Hundertwasser, bir ressam ve mimar olarak rahatlıkla pencerelerde değişiklik yapabilmesine ya da farklı uygulamalar gerçekleştirilebilmesine rağmen, yaşamı boyunca gerek konuşmalarında, gerek resimlerinde bu haklara herkesin sahip olması gerektiğini savundu.

#### 5. 4. Hundertwasser Mimarisinde Renk

Hundertwasser hem bir ressam hem de bir mimar olarak renk ve rengin insanlar üzerindeki etkisiyle yakından ilgilendi. Resimlerinde kırmızı, sarı, yeşil gibi canlı renkler kullanan sanatçı, mimari çalışmalarında da aynı şekilde renkçi tutumuyla dikkat çekiyordu. Yapılarında dış cephede ve iç düzenlemelerde dikkat çekici renkler kullanması ile tanınan sanatçı, renk uygulamalarında alışlagelenin dışında yöntemleri tercih etmekteydi. Her duvarı, her katı, yapının farklı bölümlerini farklı renklerde tasarlayan Hundertwasser, düz olmayan duvar yüzeyinde ışık ve gölgenin etkisiyle rengi daha canlı kılmak, rengin doğayla uyumunu gözeterek doğayı ve yapıyı birbirini tamamlar hale getirmek ve duvarlardaki rengin yanısıra gerek içeride gerekse dışarıda seramik malzemeyle oluşturulmuş mozaiklerle yapının

<sup>148</sup> Bkz. (29), ÖZER, 75.

<sup>149</sup> Bkz. (46), 33.

renk yelpazesini genişletmek gibi kendi özgün yöntemleriyle, yapılarını dışarıdan bakanlar için oldukça dikkat çekici kılıyordu.

1981’de Zel Am See’de bir mimarlık kongresinde okunmak üzere “Mimaride Renk” isimli uzun bir konuşma hazırlayan sanatçı, bu metin ile mimaride renk konusuna yaklaşımını ayrıntılı bir şekilde anlatıyordu. Sanatçının renk konusuyla ilgili tüm teorilerini içeren bu metin, öngörüldüğü gibi kongrede okunmamış olmakla birlikte, bu konuda Hundertwasser’in yaklaşımını anlayabilmek için önemli bir noktada duruyor.

Sözkonusu metinde Hundertwasser, mimaride en önemli noktalardan biri olan rengin, tıpkı çıkmaz sokağa benzeyen medeniyetimizde, en basit şeylerin en karmaşık şeylere dönüşmesi gibi karmaşıklaştırıldığını söylüyordu: “bizler mimaride renk konusunu karmaşıklaştırıyoruz, o kadar ki renk, mimarlık tarihi içinde önceden olmadığı kadar doğallıktan uzak ve karmaşık hale geliyor.” Günümüz mimarisinde, özellikle de “hasta” ya da “sağlıksız” mimari olarak nitelendirdiği yapılarda, renk konusunda bir çok hata yapılmakta olduğunu savunan sanatçı, boya kullanımının yanlış olduğuna dikkat çekiyor; “mimarların renk kullanmaya cesareti yok. ... onlar saf maviden, saf kırmızıdan, saf sarıdan tutun da şeker renklerine kadar uzanan tüm tonlarından korkuyorlar” diyordu.<sup>150</sup> Ona göre yapılarda renkten korkulmamalı; özellikle de evler, içinde yaşayan nasıl istiyorsa öyle boyanmalıydı.

Birinin yaşadığı evin rengine bir başkasının karar verip boyamasını “katlanılmaz” olarak nitelendiren Hundertwasser’e göre, kendi evini boyama hakkı da, daha önce sözü geçen pencere haklarına dahil edilmeliydi; bu, kişinin en doğal haklarından biriydi. Sanatçı, bunu söylerken aslında herkesin kendi evini boyayabilmeye başlamasının kolay olmadığını da farkındaydı. Bu yüzden bir geçiş dönemi önerisi vardı, ona göre eğer bir yapıyı boyayan kişi onu düzensiz, alışılmıştın dışında boyarsa, orada yaşayan kişi daha sonra kendi evini boyama konusunda kendine daha çok güvenebilirdi. Bunu tıpkı henüz şarkı söylenmeyen bir ortamda

---

<sup>150</sup> A.g.k., 63.

“haydi şarkı söyleyin” dendiğinde kimsenin ilk olarak şarkı söylemeye cesaret edememesine benzetiyordu; oysa biri söylemeye başlasa ve şarkıyı notalarına uygun olmadan, kendince söylese, diğerleri de şarkı söylemeye başlardı. Çünkü kendisinin ondan daha iyi söyleyebileceğine ikna olur ve kendine güveni gelirdi.<sup>151</sup>

Ona göre mimaride renk konusunda yapılan başka bir hata ise bütün bir yapıya da duvarı aynı renkte boyamaktı. Bunu, geçmişten bugüne kullanılagelen bir işkence türüne benzetiyordu ve bu şekilde boyanmış bir yapıyı, birini delirtmek için tamamı tek bir renge boyanmış, içinde yatak, dolap, resim olmayan, penceresi bulunmayan özel bir işkence odasıyla bir tutuyordu. Ona göre böyle bir yerde kalan insan eğer duvara kanıyla, tırnağıyla veya kalemle tek bir farklı nokta koymazsa delirirdi; bu nokta, bu küçük, ince farklılık onun hayatta kalmasını sağlayacaktı.<sup>152</sup>

Hundertwasser mimaride renkten korkmamak gerektiğini vurgularken, bir evin rasgele ve alabildiğine renklendirilmesini değil, bunun doğadan kopmadan, onunla uyumlu bir şekilde ve özellikle de tekdüzelikten uzak bir şekilde yapılmasını savunuyordu. “İnsanın bir renk duygusu vardır. Renkleri üst üste bindirip, yan yana getirerek renk duygunuzun ne kadar gelişip gelişmediğini gösterirsiniz. Bana göre renkleri ölçülü kullanan biri sanatını zenginleştirir. Tersine durumda, sanat yoksullaşır”<sup>153</sup> diyen Hundertwasser’e göre bir yapıda boya ve renkleri seçerken üzerinde durulması gereken en önemli nokta rengin doğal olması, doğaya uygun olması veya onunla bir zıtlık oluşturmasıydı. Fakat bu, ‘iyi bir zıtlık’ olmalıydı; mimari ve doğa yan yana durduklarında birbirlerini tamamlamalı veya güzel bir ışıkta birbirlerini vurgulamalıydılar. Örneğin eğer çatı malzemesi çimense, çatıda ağaçlar varsa ya da yapı konum olarak doğayla iç içeyse, koyu renk boyanmalıydı. Böyle bir kullanım boyanın yapı üzerinde yabancı bir cisim gibi görünmesini engelleyecek; doğa ve mimarinin altını çizecekti: “Bu mimari ve doğanın birbirini

<sup>151</sup> A.g.k., 65.

<sup>152</sup> A.g.k., 65.

<sup>153</sup> Harry RAND, Hundertwasser (1992), 93.

tamamlaması ve güzel bir ışıktaki yan yana durarak birbirlerini vurgulamaları gerektiği anlamına gelir.”<sup>154</sup>

Hundertwasser’e göre bir yapı boyanırken doğayla uyum veya birbirini tamamlama dikkate alınmadığı takdirde ortaya çıkacak olan uyumsuzluk insanlarda huzursuzluğa neden olabilirdi. Sanatçı, “Mimaride Renk” isimli yazısında bu huzursuzluğu ayrıntılı bir şekilde tanımlıyor: doğada olmayan düz çizgi ve birbiriyle çatışan renkler, optik sınırlarla zıtlık içindeyse beyin hücrelerine bir uyumsuzluk sinyali gönderecek, beyin hücreleri bu sinyale negatif tepki verecek ve vücutta optik sınırları kullanan her nokta bu uyumsuzluktan etkilenecekti. Bu, beyin hücreleriyle çatışmasına rağmen tam olarak tespit edilemez bir uyumsuzluktu ve bu karmaşa insan tarafından da tanımlanamayan bir depresyona önayak olabilirdi. Öte yandan aynı hücreler “iyi olma” hissiyle doğayla uyumu algılayacak ve bu, onun kendini daha iyi hissetmesine neden olacaktı.<sup>155</sup>

Sanatçının “ikinci önemli nokta” olarak vurguladığı uygulama ise duvarları düz yapmama esasına dayanıyordu. Zemindeki düzensizlik o duvarı canlı kılacak ve dolayısıyla üzerine uygulanacak olan boya da canlı olacaktı, zeminin düz ve steril olması ise üzerindeki boyayı da düz ve steril yapardı ve bu da yaşamayan, kendi hayatı olmayan bir duvar anlamına gelecekti. Hundertwasser, bu noktada elle şekillendirildikten sonra doğal malzemelerle boyanan eski çiftlikleri örnek gösteriyordu.<sup>156</sup>

Sanatçı, her zaman üzerinde durduğu doğayla uyum konusunu kullanılacak boyanın seçiminde de vurguluyordu. Fabrikasyon boyaları karakersiz bulan sanatçı, hazır materyallerle iyi bir iş çıkarmanın imkansız olduğunu vurguluyor ve nereden geldiğini bilmediğimiz fabrikasyon renkleri sokakta dağıtılan ve insanların zehirlenmesine neden olan şekerlemelere benzetiyordu: “Ben sanatımda kullandığım renklerin yaratılış sürecinin tamamına katılıyorum. İnsan 25 yaşında birini evlat

<sup>154</sup> Bkz. (46), 64.

<sup>155</sup> A.g.k., 64.

<sup>156</sup> A.g.k., 64.



edinemez, evlat edindiğiniz biriyle ortak bir anı oluşturabilmek için onu daha bebekken tanımalısınız. Aynı şekilde hazır renklerle de ortak sanatsal anılarınız olamaz. Bir rengin hazırlanmasına ne kadar çok emek sarf ederseniz o da sizin sanatınıza o kadar katkıda bulunur.”<sup>157</sup>

Sanatçı, evimiz için doğal bir renk seçip, buna karşılık doğal olmayan, fabrikasyon bir boya alırsak, ortaya çıkacak şeyin asla doğal bir renk olmayacağını “... bu garip bir gelişme. Her rengi aradığımız tona varana kadar karıştırabilirsiniz ve sonra o ton olmaz, hiç mi hiç olmaz. Örneğin yeşili karabiliriz; yaprak yeşili, çimen yeşili, çayır yeşili...kimyasal boyalarla, sonucu bulana kadar. Ya da toprağın kahverengini. Fakat sonra o, bu yeşil veya kahverengi olmaz, hiç. Yeni suni kimyasal boyaların dokusu kalbi, yaşamı yoktur. Onlar aldatıcı görünüşlerdir. Kimyasal boyalardan oluşmuş bir yeşil, doğanın kendi ürettiği yeşille aynı renk olmaz” sözleriyle vurguluyordu. Ona göre sürekli birbirini tekrar eden mimari uygulamaların arasında hiç değilse renklerle onları canlandırmalıydı insanlar. Bunu yapacak kişiler de kuşkusuz orada yaşayacak olan insanlardı, fakat Hundertwasser’e göre bunlar yapılmamışsa bile yapılabilecek bir şey vardı: her şeyi doğaya bırakmak. Bu işi en iyi yapacak olan doğanın kendisiydi; hava şartları bir yapının rengini, insanın yapamadığı kadar güzel ve mükemmel yapabiliirdi.<sup>158</sup>

Bununla birlikte Hundertwasser mimaride renk kullanımını boyayla sınırlı tutmuyor, özellikle seramik malzemedeki sıklıkla yararlanıyordu. Duvarların her birini, her katı ya da yapının farklı bölümlerini birbirinden farklı boyamasıyla, yapının görenler tarafından ayırt edilip, tanımlanabilmesine olanak tanıyan Hundertwasser’in; cephede ve iç mekânlarda seramik malzemeyle renkli mozaik alanlar kullanması da yapılarını ayırt edici kılan unsurlar arasındaydı. Sanatçı bu mozaik alanlarda da renk seçiminde daha önce sözü geçen kriterleri göz önünde bulundurmakta, bu bölümleri de yapının rengiyle ve bitkisel elemanlarıyla uyum içinde tasarlamaktaydı.

<sup>157</sup> Bkz. (152), 89.

<sup>158</sup> Bkz. (46), 66.

Seramik malzemeleri parlak renkleri için ve rengi çok uzun zaman dayandığı için tercih ettiğini belirten Hundertwasser'e göre bir rengin temiz, aydınlık kalması için, dış etkenlerden korunması için tek yol seramik malzemelerdi. Lekesel etki veren bu seramik mozaik uygulaması da gerek dış cephede, gerekse iç düzenlemelerde parlak renkleriyle yapıyı canlandıran bir unsur olarak yer alıyordu.<sup>159</sup>

### 5.5. Gerçekleştirilmemiş Mimari Modeller

Hundertwasser, mimariye yakın ilgi duyduğu ve yeni yaklaşımlar ürettiği fakat mimarlık yapamadığı dönemlerde; mimari teorilerini somutlaştırıp daha rahat ifade edebilmek için çeşitli modeller tasarlamış ve mümkün olduğunca kendisini ifade etmeye çalışmıştı. Sanatçının doğayla iç içe bir yaşam sürme ilkesine dayanan bu modeller; çoğunlukla gerçekleştirme fırsatı bulamadığı çalışmalar olarak kalmıştır.

#### 4.5.1. Hochwiesenhause/Çok Katlı Çayır Ev

Hundertwasser 1972'de "Bir Dilek Dile" isimli televizyon programı için, yeşil bir alanı ve ev mekanını aynı yapıda bütünleştirmeyi öngören "Hochwiesenhause"u (Çok Katlı Çayır Ev) (Bkz. Resim 5.2) tasarladı. Program için Ingolf Schaufler tarafından hazırlanan bu modelde, çok katlı bir yapının mutlaka doğadan uzak olmasının gerekmediği fikrinden yola çıkılmıştı. Hazırlanan modelde dört katlı bir yapı söz konusuydu. Her zaman şehirde yaşamının, doğadan uzak durmayı gerektirmediği fikrini savunan Hundertwasser için bu model, henüz mimariyle ilgili fikirlerini uygulamaya koymadığı yıllarda belki de fikrini somut olarak ifade edebilmek için en rahat yollardan biri oldu.

Modelde her katın üstü çimen, ağaçlar ve diğer yeşilliklerle kaplıydı ve bir sonraki kat –alttakinden daha küçük olmak şartıyla- bu yeşillik alanın üzerinde

<sup>159</sup> Bkz. (44), AKTAŞ, 109.

konumlandırılmıştı. Böylece her kat, alt katının çatısına konumlandırılmış birer bahçeye sahip olacaktı. Dolayısıyla yukarıya doğru gitgide küçülen katlardan ve onların üzerinde bulunan ağaçlardan oluşan yapı, herkesin penceresinden baktığında yeşillik bir alan görmesi ilkesine dayanıyordu. Bu yolla şehirde, birkaç katlı bir binada yaşamak zorunda olan herkes, kendisine ait bir bahçeye de sahip olabilecekti.

Hundertwasser, büyük yeşillik alanları, gittikçe küçülen katlarıyla bu modeli, Babil'in Asma Bahçeleri'ne benzetiyordu. Sanatçı, hazırladığı modele uygun yapılacak bir evin aslında uzun vadede daha ucuza mal olacağını özellikle vurguluyordu; çatı masrafları daha az olacaktı, ısınmak çok daha kolay olacaktı, vb. Bunun gibi maddi kazançlar sağlayabilecek olmasının yanısıra, bu yeşillik alanlarda sebze yetiştirebilmek mümkündü ve bu, satın alınacak olanlardan çok daha yararlı olacaktı. Hundertwasser, böyle bir yapıda istenirse yukarıya otlayan hayvanlar bile çıkarılabileceğini düşünüyordu. Bunun yanında evlerin önündeki alanlarda bulunan yeşillik alanlar çok fazla oksijen üretecekti. Böyle bir yapıda daha önce sözü edilen, sanatçının "humus tuvalet" olarak adlandırdığı bir sistem de kurulması halinde bir geri dönüşüm döngüsü kurmak da mümkün olacaktı. Bu sistem, humus tuvaletler kullanılması, humus tuvaletlerden elde edilecek toprağın çatıda kullanılması, lağım suyunun yukarı pompalanarak çimenler tarafından arındırılıp spiral bir formda yeniden aşağı indirilmesi ve arıtılmış su olarak yeniden kullanılması esasına dayanıyordu. Hundertwasser'e göre böyle bir yapı, insanın doğayla barışında bir dönüm noktası olabilirdi.<sup>160</sup> Sanatçının 1974'te tasarladığı Spiral Ev modeli de çok katlı çayır ev mantığında olan benzer bir çalışmaydı. Yine evi dairesel fakat bu kez spiral şeklinde dolanan çayırılık bir alan çevreliyordu. (Bkz. Resim 5.6.)

### 5.5.2. Eye Slit House/Kısık Gözlü Ev

1974'te modeli Peter Manhardt tarafından hazırlanan "Kısık Gözlü Ev" (Bkz. Resim 5.3.) isimli bu tasarımında Hundertwasser, yine doğayla bütünleşme fikrinden

<sup>160</sup> <http://members.lycos.co.uk/akarl/essays/hundert.html>

yola çıkıyor. Onun için çok önemli olan insan-doğa ilişkisi bu konut tasarımı için de ana temayı oluşturuyor. Hundertwasser genellikle modern şehirlerimize doğayı taşıma fikri üzerine kurulu projeler ve modeller tasarlamakla birlikte bu modelde, günümüz şehirlerinde olamayacak kadar doğayla iç içe inşa edilecek bir yapı görülüyor.

Bir köyde ya da benzeri bir doğal ortamda bulunması öngörülen model, bulunduğu ortamın topografyasından kopuk değil; zaten orada olduğu varsayılan bir tepenin içine yerleştirilmiş. Yukarıdan bakıldığında görülmeyecek kadar doğayla iç içe geçmiş, adeta doğanın içinde kamufle olmuş bu yapı modeli, tek bir ailenin kullanımına yönelik tasarlanmış. Yapının ön cephesinde büyük pencereler ve çatısında güneş ışığından sonuna kadar yararlanmayı mümkün kılan kubbe şeklinde pencereler bulunuyor. Hundertwasser'e göre bu ev normal bir evden daha çok ışık ve güneş alabilecek şekilde tasarlanmıştı. Işığın evin tamamına dolmasını sağlayacak olan "çatıda" bulunan kubbe şeklindeki iki pencereydi. Yapının ön cephesinde bulunan büyük pencere, havalandırmayı sağlayacaktı. Yalıtımın da uygulanmasından sonra diğer evlerden daha kuru –ve sağlıklı- olabilirdi. "kendi çatısında yürüyüş yapmak kadar güzel hiçbir şeyin olamayacağını" da vurgulayan Hundertwasser, aynı zamanda çatıyı oluşturan çimenliklerin ise evi kötülöklere karşı koruyacağını söylüyordu.<sup>161</sup>

Gerçekten de orada yürüyen biri için bile fark edilmesi zor olan böyle bir ev için insanları "koruduğu" veya korunma, sığınma ihtiyacını giderdiği söylenebilirdi. Burası orada yaşayacak insanlar için doğanın güvenli ortamında ailece yaşanabilecek güvenli bir sığınacağı andırıyordu.

### 5.5.3. Terraced House/Teras Ev

High-Rise Meadow House'da olduğu gibi, Teras Ev de çok katlı yapılarda, doğayla iç içe olabilme kurgusundan yola çıkıyordu. (Bkz. Resim 5.4.) Modeli Peter

---

<sup>161</sup> A.g.m.

Manhardt tarafından 1974'te yapılan bu modelde de yine Hochwiesenhauş'da (Çok Katlı Çayı Ev) duğu gibi katlar yukarıya doğru küçülüyor. Pagodaları andıran bu projede, pagodalardaki gibi her katın aşağıya doğru hafif eğimli bir çatısı bulunuyor fakat çatı malzemesi olarak yeşil alanlar kullanılmış; çimenle kaplı bu alanlarda yer yer bodur ağaçlar da bulunuyor. Sanatçı, böyle bu tasarımda yine pencerelerinden bakan insanların yeşillik bir alan görerek kendilerini mutlu hissedecekleri ve doğayla iç içe olarak daha sağlıklı yaşayacakları fikrinden yola çıkmış.

Modelde zeminle birlikte dört kat bulunuyor. Üst katlara çıktıkça katlar küçüldüğü için, fazla kat çıkmaya elverirse de doğadan kısmen kopuk alanlarda, - betonlaşan şehirlerimizde veya kasabalarımızda- hem çok katlı bir yapıda oturmayı hem de doğayla iç içe olmayı mümkün kılıyor.

#### 5.5.4. Pit House/Çukur Ev

Hundertwasser tarafından tasarlanan Çukur Ev'in (Bkz. Resim 5. 5.) modeli 1974 yılında Peter Manhard tarafından yapıldı. Aslında tek bir yapıyı değil bir çok kişinin oturacağı bir yapılar kompleksi olan, doğal topografyada hiçbir değişiklik yapılmadan gerçekleştirilmesi öngörülen bu modelde yapılar, alışılmışın aksine zeminin üzerinde yükselmiyor. Zeminin altına yerleştirilen yapılar, üzeri açık olan - sanatçının "çukur" diye tanımladığı- açık alanın etrafında konumlandırılıyor. Bir avlu olarak düşünülen bu alanın tüm çevresi yapılarla kaplı. Bu alan dışında, yapıların çatılarının oluşturduğu, ya da yapıların çatılarının olması beklenen alan ise o çevrenin doğal topografyasından oluşuyor. Üzerindeki bu çimenlik alanda yollar, ağaçlar, kısacası oradaki bu doğal çevrede ne varsa onu bulmak mümkün. Yine sanatçının bir çok modelinde olduğu gibi evlerin çatılarını oluşturan kısımda gezinti yapmak mümkün, evler tamamen doğaya entegre olmuş durumdalar. O kadar ki, orada yürüyen biri orada bir yapı ya da yapılar olduğunu fark etmeyebilir; bunu anlaması için ancak yapıların üstüne kadar gitmesi ve aşağıya bakması gerekiyor.

Hundertwasser bu modeli hazırlarken Çin'in bazı bölgelerinde ve Tunus'un güneyinde bulunan benzer biçimde inşa edilmiş köylerden esinlendiğini söylüyor ve böyle inşa edilmiş bir yapının her zaman kuru ve aydınlık olacağına dikkat çekiyor. Ona göre bu şekilde inşa edilmiş bir yapıda başlıca avantaj iklimlenme. Örneğin Afrika'da çölde böyle bir yapı inşa edilirse, bunun o sığağa dayanmak için iyi bir yol olacağını, yapının içeride süveter giymeyi gerektirecek kadar serin olacağını vurguluyor: "Bu çukur evlerin avantajı kesinlikle mükemmel bir iklimlenme; En sıcak Afrika yazında bile soğuk. Aydınlık. Kış ayları boyunca ise ılık."<sup>162</sup>

## 5.6. Hundertwasser Yapıları

Bu bölümde Hundertwasser Haus'la başlayan ve dünyanın çeşitli yerlerinde, Hundertwasser tarafından gerçekleştirilmiş mimari projelerin yanısıra, yalnızca 'Yapı Doktoru' olarak tasarımını üstlendiği yapılar da yapılaş yıllarına göre ele alındı.

### 5.6.1. Hundertwasser Haus

Hundertwasser'in hayali her zaman inşa etmeyi, ürettiği herşeyin amacı buydu: resimleri, yazıları, Küf manifestosu, konuşmaları vb. sanatçı, 1972'de "Bir Dilek Tut" isimli televizyon programına katılıp mimariye teorilerini ifade ettiğinde, bu hayal herkes tarafından bilinir hale gelmişti. Wieland Scmied'e göre, belki de dönemin Viyana Belediye Başkanı Leopold Gratz 'Neden olmasın? Bazı sıradışı fikirleri olan bir adam var, fakat onlara son derece inanıyor ve ne zaman bize onları sunsa tam olarak ikna ediyor. Neden ona bir şans vermeyelim? Neden onu bir teste tabi tutup neler olacağına bakmayalım?' diyerek risk alıp, Hundertwasser'e Viyana'da bir sosyal konut yapmasını önermeseydi, Hundertwasser'in mimarlığı hayalde kalabilirdi.<sup>163</sup>

<sup>162</sup> Bkz. (46), 100.

<sup>163</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 303.

Belediye Başkanı Leopold Gratz bu fikirden yola çıkarak 5 Aralık 1977'de Hundertwasser'e bir mektup yazarak, Viyana'da bir yapı inşa etmesi için öneride bulunarak, sanatçıyı ofisine davet etti. Hundertwasser, bu davet üzerine 16 Aralık 1977'de Belediye Başkanının ofisine giderek Başkan Gratz ve Başkan yardımcısı ve Kent Meclisi Üyesi Pfoch'un da katıldığı bir toplantıda konuyu görüştü. Burada Hundertwasser'in kendisinin geliştirdiği -pencere hakları- gibi mimari fikirlerini de gerçekleştirebileceği bir yapı inşa etmesi konusunda karara varıldı.<sup>164</sup>

1978 Martında, projede Hundertwasser'le birlikte çalışmak ve onun fikirlerini hayata geçirmek üzere mimar Josef Krawina görevlendirildi. Projeye başlama sırasında en büyük güçlük, yer bulma konusunda oldu. Nisan 1978'de Viyana Yönetimi tarafından, proje için Viyana'nın birinci bölgesinde, Rauhensteingasse numara 6'da, bir yer önerildi ve Hundertwasser tarafından kabul edilerek planlar görüşülmeye başlandı. Mimar Josef Krawina ve Hundertwasser bazı planlar çizdiler ve 4 Haziran 1978'de Joram Harel'in ofisi Kent Meclisinden Pfoch ve Wurzer'i arayarak harekete geçmeyi ve binayı inşa etmek üzere son halinin verilmesini istedi. 5 Haziran'da Mr. Pfoch Joram Harel'i arayarak belirlenen yerin Viyana Yönetimine ait olmadığını fakat Viyana Yönetimine ait yerlere bakarak kendilerinin seçebileceğini söyledi. Uzun görüşmeler ve incelemeler sonucunda, Viyana'nın üçüncü bölgesinde, Kegalgasse-Löwengasse caddelerinin köşesinde bulunan parselde karar kılındı. Hundertwasser bu yeri kabul etmişti fakat yine de yapı için bir süre harekete geçilemedi. 7 ve 13 Haziran'da Mimar Krawina ve Meclis Üyesi Pfoch ile görüşmeler yapılmasına rağmen sonuç alınamadı. Bu görüşmelerin sürdüğü ve henüz yapıyı gerçekleştirmek üzere harekete geçilmediği sırada; 14 Temmuz'da Hundertwasser, Mimar Krawina ile görüşerek bu projeyi ücretsiz yapacağını açıkladı.<sup>165</sup>

Hundertwasser üzerine düşen her konuyu tamamlamış olmasına rağmen projede yine de aylarca hiçbir gelişme olmadı; teklifi getiren Viyana Yönetimi proje konusunda Hundertwasser kadar titiz çalışmıyordu. Çeşitli kereler gerek

<sup>164</sup> Bkz. (46), 250

<sup>165</sup> A.g.k., 250.

Hundertwasser ve Belediye Başkanı, gerekse başka kanallarla yapılan görüşmeler projenin hayata geçmesini hızlandıramadı. Her şeyin belirlenmiş, Mimar Krawina ve Hundertwasser'in çalışmaları tamamlanmış, yer belirlenmiş olsa da harekete geçilemeyen bu süreci fazla uzun bulan Hundertwasser, kendisine teklif geldikten iki yıl sonra 26 Nisan 1979'da Belediye başkanına bir mektup yazdı.

Hundertwasser, mektupta kendisinin hiç kimseyi bir şeye zorlamadığını, aksine proje teklifinin karşı taraftan geldiğini belirterek, kendisinin bu proje için – verilen yanlış sözler yüzünden- haftalarını harcadığını ifade ediyor ve bir açıklama yapılmasına hakkı olduğunu ifade ediyor ve;

“- Enayi yerine mi koyuluyorum?

- Boş vaatler mi?

- Avusturya adeti mi?

- Zamanım ve sorumluluğum küçük düşürülmeye, aşağılanmaya mı çalışılıyor?

- Halka mı hizmet ediliyor?

- Bürokrasi tarafından önemli bir nokta mı atlanıyor?”<sup>166</sup>

sorularıyla mektubunun sonuna geliyordu.

4 Nisan 1979'da Venedik'teyken Belediye Meclis Üyesi Zilk, Hundertwasser'e Viyana Şehri Ödülünü kabul edip etmeyeceğini soran bir mektup yazdığı anda ise Hundertwasser'in cevabı şöyleydi: “eğer beni onurlandırmak istiyorlarsa, en sonunda tekrarladıkları sözlerini tutmalı ve evimi inşa etmeliler. Pencere Haklarını uygulamalıdır. ... Benim için en büyük onur, Viyana'nın yararına çalışmama izin verilmesidir ...”<sup>167</sup> Sürecin uzaması ve sanatçının yazdığı bu mektuplara karşılık, 20 Ağustos 1979'da sorunlar çözüldü ve Hundertwasser ile Josef Krawina'dan yapının taslakları istendi. Fakat bazı yeni problemler ortaya çıktı. Hundertwasser ilk tasarımını Eylül ayında bitirmişti fakat Krawina'nın kağıda döktüğü bu tasarımın Hundertwasser'inkiyle hiçbir ilgisi yoktu; geleneksel ızgara

<sup>166</sup> A.g.k., 250

<sup>167</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 303.



sisteminde bir yapıydı. (Bkz. Resim 5.7.) Hundertwasser'in tasarladığı yeşil çatılı evden çok uzaklaşmış; ortaya on yıllardır Viyana'da yapılagelen soğuk binalara benzeyen bir yapı çıkmıştı. Hundertwasser, plan çizimlerine müdahale etmeye çalışsa da çabaları boşa çıktı. Bunun üzerine sanatçı elli adet kibrit kutusu alarak, kabataslak bir ev modeli oluşturdu, Hundertwasser, bununla sadece cephe dekorasyonu ve çatıya birkaç ağaç dikmekten fazlasını yapacağını gösteriyordu.<sup>168</sup> Sanatçının hazırladığı kibrit kutularından oluşan bu model, yapının bu günkü haline oldukça yakındı. Teraslı ev, 50 kibrit kutusundan oluşuyordu. Modelde caddeye doğru kademeli bir şekilde alçalarak sanatçı tarafından 'yedi notadan oluşan bir melodiye' benzeten, yedi adet teras bulunuyordu. Bir çok dairede teraslarla mümkün olduğunca doğrudan ilişki kurularak, geçiş olarak diyagonal merdivenler kullanılması öngörülmüştü.<sup>169</sup> (Bkz. Resim 5.8.)

Bunun yanında Hundertwasser 1980'de biri amatör Heinrich Vetter, diğeri profesyonel Alfred Schmid olmak üzere iki kişiyi aklındaki yapının mukavvadan bir modelini hazırlamakla görevlendirmişti. Cepheye düzensizce dağıtılmış sekiz farklı tipte penceresiyle, iki soğan kubbesi, çatıya ve pencerelere ekili ağaçları ve terasları ile bu model, bugün inşa edilmiş olan yapının aynısıydı. Aynı yıl yine Alfred Schmid tarafından yapının, pleksiglass bir modeli de hazırlandı.<sup>170</sup> Sanatçının mimarın hazırladığı planları kabul etmeyerek kendisinin de çalışmaya başlamasının üzerine mimar Krawina, Şubat 1980'de Hundertwasser'in düzeltmelerini ve kendi önerilerini içeren planları hazırladı. Fakat çalışmanın ilerleyen süreçlerinde Hundertwasser ile Mimar Josef Krawina arasında anlaşmazlıklar sürdü; 1981 Ağustosunda 'ilişkilerinin yanlış anlamaya dayalı olduğuna karar vererek' birlikteliklerine son verdiler. Hundertwasser, mimar Krawina ile yollarını ayırdıktan sonra yerine başka birini bulmakta güçlük çekti; çünkü mimar lobileriyle problemleri vardı, bunun üzerine Viyana Yönetimi yardım ederek, serbest çalışan bir mimar olan Peter Pelikan'ı önerdi. Birlikte çalışmaya başlayan Hundertwasser ve Pelikan başarılı bir işbirliği yürütüyorlardı. Bu çalışmada tüm Belediye onları destekliyordu; kent gelişimi ve

<sup>168</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 303.

<sup>169</sup> Bkz. (46), 252.

<sup>170</sup> A.g.k., 254-255.

yenilenmesinden sorumlu Kent Meclisi Üyesi Fritz Hoffmann, projenin istenildiği gibi tamamlanması için elinden geleni yapıyordu. Mart 1983’de Yapı için ruhsat verildi; 16 Ağustos 1983’te inşa çalışmaları başladı, 17 Ağustos 1984’te yapı tamamlandı, 5 Eylül’de projeyi Hundertwasser’e getiren Leopold Gratz’ın yerine başkan olan Helmut Zilk ve Fritz Hoffmann basın açıklaması yaparak, inşanın tamamlandığını açıkladılar ve 6 Eylül 1984’de yapının resmi açılışı gerçekleştirildi. Açılışa katılan insan sayısı 70.000’i geçmişti.<sup>171</sup>

Yapının teknik özellikleri şöyle sıralanıyordu:

Arsa alanı	: 1.273 m2
Yapı alanı	: 1.092 m2
Toplam kullanım alanı	: 3.556 m2
Ek kullanılabilir alanlar	: 1.673 m2
Dükkan alanı	: 292 m2
Toplam ağırlık	: 12.400 ton
Tuğlalar	: 2.800 ton
Beton (çeşme, garaj ve tavanlar)	: 5.200 ton
Zemin malzemeleri (ahşap ve karma malzemeler)	: 1.000 ton
Toprak ve bitkiler	: 1000 ton. <sup>172</sup>

Hundertwasser, inşa sürecine yalnızca tasarımcı olarak katılmadı, her gün inşaat alanına gidiyor ve tüm gününü işçilerle birlikte inşaatta çalışarak geçiriyordu. Bir yapının inşa sürecinde işçileri çok önemseyen Hundertwasser, “inşaat işçilerinin, her şeyin standardize edildiği, prefabrike ve steril normal yapılardan farklı olan bu yapıda çalışırken motivasyonlarının daha yüksek olması harikaydı” diyordu. Ona göre yapının inşa sürecine katılan herkes; inşaat işçileri, tuğlacılar, belediye çalışanları bu işten çok zevk alıyorlardı. Hundertwasser, yapıda her ince ayrıntıyla yakından ilgileniyordu. İnşa sırasında Hundertwasser’in fikirlerine tek muhalefet, düz olmayan zeminler konusundan oldu. İnşaat şirketinin, plandaki zemini uygulama konusunda büyük kaygıları vardı, bunu tehlikeli buluyorlardı ve olabilecek her türlü

<sup>171</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 304.

<sup>172</sup> A.g.k., 312.

kazadan kendilerini muaf tutmak istiyorlardı. Zeminlerin eğiminin korunmasına rağmen, kazaya sebep olmayacak şekilde dikkatle hazırlandı.<sup>173</sup>

Yapı tamamlandığında sonuç; her dairesi birbirinden farklı, odaların köşeleri olmayan, enerjiyi korumak ve gürültü geçirmemesi için pencerelerde özel yalıtımın yapıldığı, kapılarının tokmakları, musluklar ve diğer tertibatın için büyük titizlikle çalışıldığı, içinde iki tane aynı lamba bile bulunmayan bir konut olmuştur. Konutta bir doktor muayenehanesi, bir teras kafe, merkezinde bir kış bahçesi, çocuklar için bir oyun odası ve tüm kiracılar için ‘yeşil bir akciğer’ olan bir avlu bulunuyordu. Bunun yanında üç tane ortak kullanıma yönelik teras, bir çamaşırhane, satış bölümleri ve bir garaj vardı. Temel olarak beton ve tuğladan inşa edilen yapı, yeşil çatı teraslarıyla caddeden izole edildi. Hundertwasser’in ‘ormanların kentteki temsilcileri’ dediği, metal kaplar içinde evin duvarları ve pencereler arasında bulunan ağaçlar, tüm yapılarında olduğu gibi cepheyi hareketlendirmişti.<sup>174</sup>

Yapıda temel olarak kullanılan iki malzeme vardı; beton ve tuğla. Gazetelerde Hundertwasser’in beton kullanılarak ekolojik fikirlerine ters düştüğü konusunda eleştiriler yayınlansa da o, betona karşı olmadığını belirterek, bunu kullanma nedenini de parasal sorunlara dayandırıyor. Fakat Viyana yönetimi yapının, -Viyana’da az sayıda örneği olan- tuğlayla yapılmasına karar verdi. 38 cm. kalınlıkta (iç mekanlarda 25 cm.) yapılan tuğla duvarlarda üç tip tuğla kullanılmıştı: iç ve dış duvarlar için oluklu tuğla ve yeni üretilmiş tuğlalar, görülebilen alanlar için ve çatı terasları için yıkılan binalardan alınan, üzerinde imparatorluk arması bulunan eski üretim tuğlalar. (Bkz. Resim 5.9.) Beton malzeme ise çeşme, garaj, tavan, girişte bulunan kemer, 1 m. toprak kullanarak ağaçlandırılmış çatılar, sarkan bölümler ve teras kafede kullanıldı.<sup>175</sup>

Hundertwasser, yapıyı tasarladığı ve kibrit kutularıyla kabataslak bir modelini gerçekleştirdiği zamandan beri yapıda iki ayrı kule yapmayı planlıyordu.

<sup>173</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 304.

<sup>174</sup> Charles LANDRY, The creative city, A Toolkit for Urban Innovator, 30.

<sup>175</sup> Bkz. (46), 262.

Hundertwasser Haus'da gerçekleştirilmiş olan bu kuleler, merdivenler arasında birer geçiş yolu oluşturuyordu. Bunlardan biri, renkli yapıyla ve yeşilliklerle kontrast oluşturan aynalı gri camdan yapıldı. Kuzeye bakan bu kulede bulunan aynalar, ay ve güneş ışığını hem çok erken hem de çok geç saatlerde yansıtılabiliyordu.<sup>176</sup> Her iki kulenin üzerinde bir taç gibi yerleştirilen altın sarısı soğan kubbelerden biri bakır renginde diğeri altın sarısı tasarlanmıştı. Kubbeler, yapıya görkem katmasının yanında aynı zamanda Hundertwasser'in imzası niteliğindedi; soğan kubbeli evler Hundertwasser'in dünyasına aitti.<sup>177</sup> Soğan kubbeleri zengin, güçlü ve zevk sahibi insanların tercih ettiğini söyleyen Hundertwasser, Viyana'nın soğan kubbelerin büyük krallığına ait olduğunu ve özellikle altın renkli soğan kubbelerin, altın paraya eşit olduğunu savunuyordu.<sup>178</sup> (bkz. Resim 5.10)

Görsel öğelerin üzerinde titizlikle duran Hundertwasser, işlevi de asla ihmal etmiyordu. Pencereler enerjiyi korumak ve ses yalıtımı sağlamak için özel olarak tasarlanmıştı.<sup>179</sup> Yapıda sekiz farklı pencere tipi kullanıldı; söz konusu pencereler Hundertwasser tarafından farklı renkte, farklı boyutta ve farklı şekilde tasarlanmıştı. Hundertwasser'in "bazı insanlar yapıların duvarlardan oluştuğunu söyler, ben ise pencerelerden oluştuğunu söylüyorum"<sup>180</sup> diyecek kadar üzerinde titizlikle durduğu pencereler, yapının cephesine düzensiz bir şekilde dağıtıldı. Yaşlı ve genç, ince ve kalın pencerelerin cephe yüzeyinde dans ettiği izlenimi yaratılmak isteniyordu.<sup>181</sup> Tüm pencereler geleneksel çinko kaplama yerine seramikle kaplanarak, dört renkte tasarlanmıştı: Kırmızı, mavi, siyah ve doğal ahşap rengi. Bunun yanında bir çok pencere 'pencere haklarını temsilen' dış kısmında düzensiz renkli bir çerçeveye kaplandı.<sup>182</sup> ( Bkz. Resim 5.11)

Hundertwasser, bir röportajda pencereler konusunda sorulan bir soruya, pencerelerle oturma odalarını mutfaklardan daha geniş yapmayı denediğini ve daha

<sup>176</sup> Bkz. (46), 266.

<sup>177</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 310.

<sup>178</sup> Bkz. (46), 266.

<sup>179</sup> Bkz (173), LANDRY, 30.

<sup>180</sup> Hundertwasser KunstHausWien, 17.

<sup>181</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 308.

<sup>182</sup> Bkz. (46), 271.

az ışık olan yerlerde, yapının üst katlarında daha çok ışık alan kısımlardan daha büyük pencereler yaptığını söylüyordu. İşlevlerinin yanında pencerelerde görselliği de önemseyen sanatçı, aynı röportajda “sadece pencerelerin dışarıdan daha iyi görünmesini denedim. Düşündüm ki dışarıdan iyi görünürlerse içeriden de iyi görünürler.” diyordu. Geleneksel yapılarda alt katlarda kullanılan pencerelerin üst kattakiler ile aynı boyutta olmasını çok ilginç bulan Hundertwasser, bunun yüz yıl öncesine kadar böyle olmadığını, hatta dairelerin yüksekliklerinin bile üst katlara gittikçe düştüğünü hatırlatıyordu.<sup>183</sup>

Yapıdaki pencerelerin başka bir dikkat çekici özelliği ise kilit taşlarıydı. Kilit taşlarını bir tür taç gibi ya da insanın taktığı kravat gibi gören Hundertwasser, kilit taşlar olmadan, pencerede bir şeylerin eksik kaldığını düşünüyordu.<sup>184</sup> Yapının cephesine renk katan unsurlardan biri olan kilit taşları, tek parça halinde veya parça parça pişirilerek bir araya getirilen seramiklerden yapılmıştı. (Bkz. Resim 5.12)

Her pencerenin bir ağacı olması gerektiğini düşünen<sup>185</sup> sanatçı, bunu desteklercesine Hundertwasser Haus’un pencerelerinde de kendisinin ‘ağaç kiracılar’ olarak tanımladığı çok sayıda ağaç kullandı. (Bkz. Resim 5.13-5.14) O, bunları içeride yaşayanların dışarıda caddeden geçenlere bir armağanı olarak görüyordu. Ağaçlar için dış cephenin gerisinde, pencerenin iç kısmının önünde, paslanmaz çelik kaplar hazırlayarak içlerine bir metre küp toprak koyulmasıyla yapıya yerleştirilmiş durumda.<sup>186</sup>

Hundertwasser Haus’da pencerelere yerleştirilen ağaçların yanısıra, çatılarda ve teraslarda da çok sayıda ağaç bulunuyor. Çatılarda bulunan ağaçlar, 3 x 3 m. paslanmaz çelikten yapılmış, kalın ve geniş bir ızgaraya kök salıyorlar. Onların altına kaynakla yapılmış üçgen demir parmaklıklar yapılarak; ağaç ızgaranın içine kök salana kadar köşelerden destekleniyor. Bu kök destekleme sistemi bahçe mimarı

<sup>183</sup> Bkz. (33), RAND, 186.

<sup>184</sup> A.g.k., 187.

<sup>185</sup> Timothy BEATLEY, Green Urbanism, 204.

<sup>186</sup> Bkz. (46), 276.

Sepp Kratochwil tarafından geliştirilmişti. çatıda yetiştirilen çalılar, ağaçlar ve çimen 50 cm-1 m. kalınlıkları arasında değişen toprakta yetiştiriliyordu.

Hundertwasser'e göre, eğer teraslarda yeşillikler varsa ve üzerlerinde ağaç yetişiyorsa bu, üzerinde insanların yaşadığı doğal bir tepeye benzerdi. Hundertwasser Haus da üzerindeki çok sayıda ağaç ve bitkilerin getirdiği yeşilliklerle bir tepeyi andırıyordu. Yapıya bitkiler için toplam 900 ton toprak taşındı. Terasların bir bölümü ortak kullanıma, bir bölümü özel kullanıma yönelik tasarlanmıştı, üçüncü bir tür olarak da insanlar tarafından girilemeyen, doğal bitkilenmeye ayrılmış bölümler bulunmaktaydı. Teraslarla birlikte yapıdaki bu kat kat yeşil alanlar Hundertwasser'e Babil'in Asma Bahçelerini hatırlatıyor olmalıydı; "Semiramis'in Babil'deki Asma Bahçeleri de yeşillendirilmiş teraslar olmalı"<sup>187</sup> diyordu. Ayrıca yapıda bulunan çok sayıdaki bitki ve onların üzerinde bulunduğu tonlarca toprakla; binanın yapılmasıyla doğadan alınan toprağın telafi edildiğini, ona kendine ait olanın geri verildiğini düşünüyordu.<sup>188</sup>

Yapıda bulunan tüm yeşil alanlar sakinler tarafından kullanılabilir, birçoğu ortak kullanıma açık. Hundertwasser kullanım konusunda hiçbir kısıtlama koymamakla birlikte bir şart koşmuştu: Bitkilerin amatör bahçıvanlar tarafından engellenmeden, doğanın elverdiği ölçüde yabani bir şekilde büyümelerine izin verilmesini istiyordu.<sup>189</sup> Bunun yanında Hundertwasser, yapıda kullanılacak bitkileri titizlikle seçmiş ve tüm yılı kapsayacak bir flora oluşturmuştu. Bu yeşillikler renkli cephenin önemli bir parçasıydı.<sup>190</sup>

Hundertwasser Haus'u renkli cephesiyle neredeyse çocuksu bulan Paul Cooper, bu konutun aynı anda hem çok yüzeyli yabani bir bahçe, hem de bitkileriyle ve aynı yerde yaşayan insanlarıyla bir apartman bloğu olduğunu vurgularken<sup>191</sup>; Javier Senosiain ise Hundertwasser'in sadece kiracıları doğaya yaklaştırmadığını,

<sup>187</sup> A.g.k., 282.

<sup>188</sup> A.g.k., 272.

<sup>189</sup> Paul COOPER, *Interiorscapes: Gardens within Buildings*, 86.

<sup>190</sup> Javier SENOSIAIN, *Bio-Architecture*, 119.

<sup>191</sup> Bkz. (188), COOPER, 86.

binanın yaşamına bir katkı olarak ağaç yaprakları, güneşten korunmak için bir gölge, rüzgardan korunmak için bir siper ve su için bir filtre tasarladığını belirtiyordu<sup>192</sup>.

Şüphesiz ki Hundertwasser Haus'un en dikkat çekici özelliği renkli cephesiydi. Hundertwasser günümüz yapılarının cephelerini kişiliksiz, duygusuz, agresif, kalpsiz, soğuk ve boş buluyor ve onları hapisane duvarlarına, toplama kamplarına benzetiyordu. Daha önce de belirtildiği gibi insanların yaşadıkları evlerin dış cephesinde de değişiklik yapabilmesinin gerekliliğini savunan Hundertwasser, yapının dış kısmındaki tüm uygulamalar kiracılara değil kendisine ait de olsa, bir anlamda insanların bu haklarını desteklemeyi amaçlıyordu. Yapıdaki her daire gerek pencereleri, gerekse dış boyasıyla, cepheye yansiyordu. “benim düzensiz dış cephem, bir tarihi anıt gibi korunmayacak fakat her bireyin pencere hakları için bir öncü olarak görülecek”<sup>193</sup> sözüyle Hundertwasser de bu görüşü destekliyordu.

Cephenin renklerini iklim şartlarına dayanıklı kılmak için son sıvaya küçük bir miktarda boya katan Hundertwasser, her daireyi dıştan kırmızı, mavi, sarı ve beyaz renklerde tasarlamıştı. Böylece orada yaşayan biri ‘şu kırmızı daire benim yaşadığım yer’ diyebilecekti.<sup>194</sup> Bunun yanında ortak kullanım alanları gri renkte boyanmıştı; merdiven boşlukları, asansörün bulunduğu kısım, koridorlar, kış bahçesi, çocuk oyun odası, teras kafe ve dükkanlar. Katları birbirinden koyu gri bir bordür ise, daireler ve katlar arasında aşamalı bir geçiş sağlıyordu. Yine katları ve daireleri birbirinden ayıran seramik çizgiler bu bordürü takip etmekteydi. (Bkz. Resim, 5.12)

Cephedeki dalgalanma ve düzensizlikler iç mekanda da tekrarlanıyordu; yapının içindeki tüm zeminler inşaat firmasının tüm ısrarlarına rağmen dalgalandırılmış, içeride yaşayanlar için kazalara sebebiyet vermemesi de gözetilerek belli bir eğimle tasarlanmıştı. Tuğlacılar ve iç zeminleri döşeyenler de,

<sup>192</sup> Bkz. (189), SENOSIAN, 119.

<sup>193</sup> Bkz. (46), 268.

<sup>194</sup> Bkz. (33), RAND, 183.

Hundertwasser'in tercihiyle döşemelerde kendi inisiyatif ve yaratıcılıklarını kullanmışlardı.<sup>195</sup>

“İnanıyorum ki, dalgalı zeminleriyle bu model insani mimariye büyük bir katkı olarak uzmanlar, bilim adamları, şehir planlamacılar ve mimarlar tarafından incelenecek ve örnek alınacak; Viyana'nın ününe ün katacaktır” diyen Hundertwasser, gerek dairelerin içinde, gerekse binanın genel kullanım alanlarında dalgalı zeminlerle, doğaya ve insana uygun bir yapı tasarlamaya çalışmıştı. Özellikle yapı içi geçişlerinde kullandığı dalgalı zeminli geçit yolları, bu işlevinin yanında aynı zamanda bir yürüyüş yolu gibi değerlendirilmiş; koridorlar güzel bir patika gibi tasarlanmıştı.<sup>196</sup>

Binanın iç kısmındaki en hareketli zemin ise çocuklar için ayrılmış olan oyun bölümlerinden birinde bulunuyordu. Girişteki geniş kemerin üzerinde bulunan ve küçük pencerelerle caddeye bakan bu alan, kemerin eğimini içeride de göstererek, çocuklar için oldukça hareketli ve eğlenceli bir alan oluşturuyordu. Geniş bir dalgalanma göstermesi ise çocukların oynarken zarar görmesini engelleyen bir unsurdu. (Bkz. Resim 5.15)

Yapı içindeki yürüyüş yollarının duvarlarında, merdivenlerin zemininde ve koridorlarında bulunan ağaç, çiçek ve hayvan betimlemeleri ile oluşturulmuş mozaik süslemelerle zenginleştirilmişti. Söz konusu formlar inşaat işçileri tarafından tasarlanmıştı; aynı parçaları bitiştirip birbirinin aynı formları kopya etmektense, daha özgür formlar yaratmışlardı, Hundertwasser ise yapılaşma aşamasında onlara iştirak etmişti.<sup>197</sup> Yürüyüş yollarının başka bir özelliği ise çocukların ve isteyen yetişkinlerin özgürce duvarlara çizim yapabilmeleri için, duvarların omuz yüksekliğinde yenilenebilir sıva ile -yine dalgalı biçimde- kaplanmış olmasıydı.<sup>198</sup> (Bkz. Resim 5.16.)

<sup>195</sup> Bkz. (38), RESTANY, 47.

<sup>196</sup> Bkz. (46), 282.

<sup>197</sup> A.g.k., 287.

<sup>198</sup> Bkz. (33), RAND, 182.



Sanatçı, Hundertwasser Haus'da iç ve dış mekanlarda, kendisine özgü seramik kolonlardan çok sayıda kullanmıştı. (Bkz. Resim 5.17) Balkonları, yapının dışarı sarkma yapan bölümlerini ve diğer ünitelerini desteklemek için tek çözümün çok sayıda kolon kullanmak olduğunu düşünüyordu.<sup>199</sup> Fakat yapıdaki kolonlar iki amaçla kullanılmıştı: yapıyı desteklemenin yanında aynı zamanda dekoratif olması. Yapıda destek amaçlı yapılan kolonların yanında, hiçbir destek işlevi yapmayan kolonlar da mevcuttu. Tamamı seramik kaplı kolonlar, birbirinden farklı formlarda tasarlanmıştı ve asimetrik bir şekilde yerleştirilmişlerdi.<sup>200</sup>

Hundertwasser, yapıda birbirinden farklı beş ayrı özellikte, toplam elli daire tasarlamıştı. Yapıdaki dairelerin sekiz tanesi 40.7 metrekarelik (toplam içindeki oranı %16), on dört tanesi 60.36 metrekarelik (toplam içindeki oranı % 28), yirmi beş tanesi 80.17 metrekarelik (toplam içindeki oranı % 50), iki tanesi 117.37 metrekarelik (toplam içindeki oranı % 2), bir tanesi de 148.59 metrekarelik (toplam içindeki oranı % 2) yapılmıştı. Dolayısıyla daireler büyük-küçük, ucuz-pahalı, bahçeli-bahçesiz, güneş alan-güneş almayan, cadde gürültüsünü alan-sessiz olan, güzel manzaralı-yalnızca avluya bakan, iki katlı-tek katlı olarak, kişilere seçme şansı tanıyan farklı özelliklere sahipti.<sup>201</sup>

Bunun yanında tüm dairelerde, duvarların kesişme noktaları düzensizce birleştirilmişti veya köşelere kertikler açılmıştı. Yine tüm dairelerde yer döşeme malzemesi olarak ahşap ve balmumu, tüm duvarlarında tuğla, farklı renklerde ahşap pencereler kullanılmıştı. Tuvalet duvarlarında düzensizce yerleştirilmiş cam tuğlalar, içeriye ışık sızmasına olanak tanıyordu. Banyo ve hollerde ise ışık almaları için cam kapılar kullanılmıştı. Mutfaklarda da yapının bir çok kısmında olduğu gibi zemin ve duvarlar karoların düzensiz yerleştirilmesiyle hareketlendirildi. Yapıda tüm kapılar ahşap rölyef malzemedен hazırlanarak, farklı renklerle çeşitlendirildi. Her evin ve her odanın kapı baskıları ve muslukları birbirinden farklıydı. Yapının yedi dairesinin dövme demir balkonları ve iki katlı dairelerin merdivenlerinin tümünün duvarlarının

<sup>199</sup> Bkz. (46), 289.

<sup>200</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 308.

<sup>201</sup> Bkz. (46), 290.

engebeleri bulunuyordu. Söz konusu iç merdivenler çeşitli renklerde boyanmış, ahşap malzemeden yapılmıştı ve trabzanlarının üzerinde renkli ahşap küreler bulunuyordu. Ayrıca Kegelgasse Caddesi'ne açılan iki dairenin, terasa geçiş sağlayan, geçit merdivenleri tasarlanmıştı. Bir çok dairenin ise dışarı açılan yeşillikleri olan ya da olmayan balkonları, kameriyesi veya sundurması bulunuyordu. Üç evin ise oturma odalarından dışarı doğru büyüyen 'gerçek' ağaç kiracıları vardı.

202

“Medeniyetten yorulmuş, akılcılıktan içi kararmış biri, banyoda kıyafetlerini çıkarır. Düz çizginin ve düz açının günlük rahatsızlığını unutmak ister”<sup>203</sup> diyen Hundertwasser, günümüz yapılarında, askerler gibi dümdüz dizilen karolarla bunun yapılamayacağını biliyordu. Bu yüzden Hundertwasser Haus'da banyo karolarının düzensiz yerleştirilmesine önem verilmişti. Tüm banyolarda, karoların bir kısmı çekiçle vurularak kırılmış, özel desenler yaratılmaya çalışılmıştı. (Bkz. Resim 5.18) Kırılan her parça ise orada yaşayanların ellerine zarar vermemek amacıyla tekrar sırlanarak güvenli hale getirilmişti. Düz renkli karoların yanı sıra, iki ya da daha çok renkli ya da dekoratif olan karolar da kullanılmış; her üç ya da beş yatay sırada bir karoların düzeni değiştirilerek düzenlenmişti. Hiçbir sıra ya da kolon belli bir düzene göre ilerlemiyordu. Tüm dairelerin banyoları farklı şekil ve boyutlarda tasarlanmış, pembe, açık mavi ve sarımsı kahverengi tonlarında boyanmıştı. Bunun yanında tüm banyolarda şeffaf örgü malzemesi kullanılarak banyoya ışık girmesi sağlanmıştı; banyodan dışarıya, dışarıdan ise banyo görülebiliyordu. Burada kiracılara üç seçenek sunuluyordu:

1. şeffaf duvar malzemelerini olduğu gibi bırakmak.
2. şeffaf duvar malzemelerini, yarı saydam milk foil veya perdeyle kaplamak; böylece görüntüyü engellemek.
3. şeffaf duvar malzemelerini duvarla kapamak veya önüne bir kabin koymak.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> A.g.k., 290.

<sup>203</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 310.

<sup>204</sup> Bkz. (46), 292.

Hundertwasser Haus'un, tasarımıyla alışlagelen yapılardan çok farklı olmasının yanında, yapılış süreci de sıra dışı oldu. Yapıya katkıda bulunan herkes; duvar işçileri, döşemeciler, sıvacılar kendi yaratıcılıklarıyla, işleri onların inisiyatifine de bırakan Hundertwasser kadar katkıda bulundular. Hundertwasser'e göre, eğer işçiler yaratıcı olmakta özgür olurlarsa, yaptığı işi kendi işi gibi görürdü, mesaisinin bitip bitmediğini kontrol etmek için saatine bakmaz; alacağı parayı düşünmezdi, çünkü yaptığı işten aynı zamanda zevk de alırdı. "Bu, işçilerin gerçek özgürlüğü. Bu, emeğin gerçek özgürlüğü"<sup>205</sup> diyen sanatçı, inşa süreci boyunca işçilere yaratıcılık imkanı vererek, onların kendi işlerinde çalışıyor gibi severek iş yapmasını sağlamıştı.

Hundertwasser Haus'a gelen olumsuz tepkiler de hiç az değildi; örneğin medyanın tepkisi oldukça sert olmuştu. Eğer medyanın gerçek bir yıkıcı gücü olsaydı, Hundertwasser Haus diye bir şey kalmazdı. Wieland Schmied, bu tepkileri Gaudi'nin Casa Mila'sına ya da Sagrada Familia'sına benzetiyordu. Bunun yanında Viyanalılar'ın aşağılayıcı başlıklar bulmak konusundaki yeteneklerinin Katalanlardan çok daha büyük olduğunu söylüyor ve Hundertwasser Haus için atılan başlıkları sıralıyordu;

- Potemkin Stil Bio-kale
- Kitsch Kale
- Viyana'nın havada kalesi
- Serap
- Dünyanın Sekizinci Harikası
- Sosyal Konut Kiracıları için bir Neuschwanstein (19. yy. kalesi, Almanya)
- Gingerbread (bu terim gereğinden fazla süslü yapılar için kullanılıyor)
- Peri masalı şatosu
- Bio-saray
- Lüks Getto
- Küçük Schönbrunn

---

<sup>205</sup> A.g.k., 294.

- Şövalye şatosunun ön bahçesi
- Şaka gibi mimari
- Kakania için Kanarya Adaları (Robert Musil'in düşen Avusturya imparatorluğu için The Man Without Qualities isimli kitabında kullandığı isim)
- Löwengasse'de bir korku tüneli
- Eğlence parkı mimarisi
- Oyuncak şato
- Köpek Kulübesi
- Kent Skandalı
- Grotesk sosyal konut projesi
- Papağan evi
- Yarı korku şatosu, yarı bahçe<sup>206</sup>

Örneğin yapıyı “kitsch Hundertwasser Sarayı” diye tanımlayan Inge Santner, şöyle bir yazı yazmıştı: “Viyana’da vergi verenlerin kendilerini öncü hissetme hakları var. Soğan kubbeli veya soğan kubbesiz, eko-evleri bir şekilde çevreye dost bir hac mekanı olmayı, tüm dünya için bir postmodernizm örneği olmayı vaat etti. Fakat maalesef, bir çok devrimde olduğu gibi, daha sonra açıklamalar tamamen bastırıldı.” Başka bir örnek de, üçüncü bölgede çıkan bir yerel gazetede; Hundertwasser’in halk fonundan, halkın izni olmadan ‘çalışmaları’ için yeterince para aldığını, halkın parasıyla yaşamayı ve onların kısıtlı kaynaklarını saçıp savurmayı planladığını, fakat bunun üçüncü bölgede ve onların vergileriyle olmayacağını söyleyen Karl Kraft idi. Yine ilginç başka bir eleştiri yazısı da Pia Maria Plechl tarafından 1982’de yazılmıştı, ona göre beşinci katta ‘ağaç kiracıların’ yetiştirilmesine izin verilmesi, banyosunda timsah besleyen zihniyete çok yakındı. Bu gibi keskin sözler eden yazarların yanı sıra Erik G. Wickenburg’un ‘bu garip yapıyla’ ilgili sözü zamanın söyleyeceği yorumu gibi daha sağduyulu yazılar da yazılmaktaydı.<sup>207</sup>

<sup>206</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 316.

<sup>207</sup> A.g.k., 317.

Yukarıda birkaç örneği bulunan bir çok gazeteci yapıyla ilgili eleştirilerini dile getirmiş ve kimi zaman da eleştiri sınırlarını aşarak Hundertwasser Haus’u yerden yere vurmuşlardı. Eleştiriler temel olarak iki noktada odaklanıyordu; bir grup onu gigantizm ve ılımlılıktan yoksun, ileri giden, çılgın ve aptalca şeyler deneyen biri olarak tanımlıyordu. diğ er bir grup ise daha çok Hundertwasser Haus’da yer konusunda savurganlık yapıldığını, aslında aynı yere daha az teras yaparak, daha fazla daire elde edilebileceğini savunuyordu. Medyada oluşu gibi, mimar birlikleri de Hundertwasser Haus’a oldukça eleştirel yaklaşıyordu. 1988’de mimarlar tarafından Hundertwasser Haus ile ilgili hazırlanan bir broşürde: “Asıl eleştiri son derece basit, mimari açıdan yetersiz yapı, gizleniyor haddinden fazla dekorasyon ve gösterişle kapatılmış. Hundertwasser’in temel kaygısı cephe dekorasyonuydu çünkü dairelere daha az yaratıcılık ve para yatırmıştı, kaliteleri düşük. Sonuç olarak oturma odaları ve çocuk odalarının pencereleri genellikle kuzeye bakıyor? Terasların kademeli formu, değ eri düşürüyor. Pencereler, arkalarındaki oda düşünülmeden yapılmış. Bir köşe evi özelliğ i doğ ru değ erlendirilmemiş, çünkü iki yöne bakan köşe sadece tek bir daire içeriyor” diyerek eleştirilerini dile getiriyorlardı.<sup>208</sup>

Hundertwasser ise bu yapının diğ er sosyal konutlardan daha iyi olduğunu savunuyordu. ona göre Hundertwasser Haus’da oturma odaları ve mutfaklardaki yaşam kalitesi bir sosyal konuta göre yüksekti. Bunun yanında bazı sorunlar yaşadığını kendisi de ifade ediyordu. Örneğ in Kegelgasse –mimarların broşüründe de belirtildiğ i gibi- kuzeye bakıyordu, Löwengasse’de ise konumundan dolayı daha çok cadde gürültüsü oluyordu fakat sanatçı bunun kendi hatası olmadığını, kendisine verilen yerin olanaklarının bu kadarla sınırlı olduğ unun altını çiziyordu. Bunun yanında terasın kademeli formu, komşuluğ u koruyordu. Aynı zamanda cadde gürültüsü engellenmiş oluyor ve eko olmuyordu.<sup>209</sup>

Medyada ve mimar lobilerinde genel görüşler olumsuz olmakla birlikte, kiracıların tepkileri bunun tam tersiydi. Onu kabul etmiş ve sevmişlerdi. Fakat onlar da bir takım sıkıntılar yaşıyorlardı; örneğ in ailesi orada yaşayan Kristina hametner ve

<sup>208</sup> A.g.k., 318.

<sup>209</sup> A.g.k., 318-319.

arkadaşı orada yaşayan Wilhelm Metzer, verdikleri bir röportajda, orada yaşayanların kendilerini gerçekten kendi evlerindeymiş gibi bir yuva sıcaklığında hissettiklerini, hatta Hundertwasser'in felsefesinin bir parçası gibi hissettiklerini belirtiyor fakat içeriye girmek için her yolu deneyen, kendilerine 'hayvanat bahçesindeki bir hayvan gibi bakan' turistler ve meraklı gazeteciler yüzünden önemli sıkıntılar yaşadıklarını ve evlerini bir kale gibi korumak zorunda kaldıklarını belirtiyorlardı.<sup>210</sup>

Yaşayacaklarını bildikleri ve önüne geçemeyecekleri bu gibi sıkıntılara rağmen kiracı adayları, yapıya büyük bir ilgi gösteriyorlardı. Burası bir sosyal konut olarak inşa edildiği için, üst gelir seviyesinden kimsenin başvurusu kabul edilmese de başvuran insan sayısının, kapasitesinden altı kat fazla olması, kiracılardan birinin evini boşaltması halinde sırada bekleyen altı kişinin olması da bu ilgiyi kanıtlar nitelikteydi.<sup>211</sup>

Gerçekten de Hundertwasser Haus, inşa edildiği yıllarda fazlasıyla olumsuz eleştiri almış olsa da bugün yalnızca sıradışı olmasıyla değil, estetiği ve teorisiyle de Viyana'nın en çok turist çeken mekanlarından biri olma özelliğini koruyor. Hundertwasser insanların ilgisini "İnsanlar benim evimin önünde ağzı açık kalıyorlar ve bir düşün gerçekleştirilebildiğine inanamıyorlar. İki kez bakıyorlar çünkü bu kesinlikle düşledikleri şey. ... Bu ev, insanları derinlerdeki gerçek arzularını tatmin ediyor." diyerek açıklıyor.<sup>212</sup>

Başta Viyana'da insanların kabullenmekte zorlandığı Hundertwasser Haus, sonradan benimsenmeye ve sahiplenilmeye başladı; geleneksel olarak tasarlanmış, normal bir sosyal konuttan yalnızca % 15 oranında daha masraflı, kirada ise % 10 civarında diğerlerinden daha pahalı olan bu yapı, ticari amaçla yapılmış konutlardan daha önemli bir yatırım olarak görülmeye başlandı; Viyanalılar turizme önemli bir

<sup>210</sup> A.g.k., 319.

<sup>211</sup> Bkz. (38), RESTANY, 46.

<sup>212</sup> Bkz. (33), RAND, 183.

katkı sağlayan Hundertwasser Haus'u ücretli bir yatırımdan fazlası olarak görmeye başladı.<sup>213</sup>

Gerçekten de şehrin ağırbaşlı, anıtsal yapıları içinde yeşillikleri ve masal evini andıran cephesiyle bir vahayı andıran bu yapı, büyük tartışmalar yaratmış olsa da bugün ezici bir çoğunluk tarafından kabul görüyor, destekleniyor ve Viyana'nın vazgeçilmez turizm mekanlarından biri haline gelmiş durumda. Eski bir mimari geleneğe sahip olan Avusturya'da Hundertwasser'inkiler gibi tamamen sıradışı mimari fikirlerle; ekoloji, sanat-yaratım ve mimari üzerine kurulu bir felsefeyle, üstelik bir ressam olarak ortaya çıkmak bile tartışmalı bir durumken, hiçbir mimari tecrübesi olmayan Hundertwasser'in sosyal-konut projesine böyle büyük bir rahatlıkla başlaması elbette ki yankı uyandıracaktı ve öyle de oldu. Fakat bu durum Hundertwasser'in cesaretinde hiçbir kırılma yaratmamıştı.

Yapıyı tasarlayan ve Mimar Peter Pelikan ile birlikte hayata geçiren Hundertwasser için bu sosyal konutun önemi çok büyüktü. Yıllardır kurduğu inşa etme hayalinin gerçekleşmesinin yanında, tüm radikal mimari fikirlerini de uygulamasına izin verilmişti. Bu konut, onun yıllardır kurduğu hayalin somut şekliydi ve onun tarafından şöyle tanımlanıyordu:

“Akademik mimarinin  
klişe ve alışılmış normlarına uymayan  
sıradışı bir ev.  
Modern zamanda bir macera.  
Bilinmeyen diyarlara yolculuk.  
Pencere hakları, ağaç kiracıları,  
Kontrol edilemez düzensizlikleri,  
Dalgalı zeminleri, çatı ormanları,  
Doğal bitkilenmesi ve güzellik bariyerleri ile  
Bir yaratıcı mimari diyarına yolculuk.

<sup>213</sup> Bkz. (173), LANDRY, 30.

Doğa ve insanın yaratıcılıkla buluştuğu diyarda yolculuk  
 İlk özgür ev hakkında bir bildiri.  
 Bir ressam düşü.  
 Evlerle ve insanın özgür olduğu güzel bir mimariyle  
 Ve bu düşün gerçekleştiğiyle ilgili  
 Bir ressam düşü.<sup>214</sup>

#### 5.6.2. St. Barbara Kilisesi

St. Barbara Kilisesi, Avusturya'nın eski yerleşimlerinden biri olan Styria'nın Voitsberg bölgesinde küçük bir kasaba olan Barnbach'da bulunuyor. Çok eski zamanlardan beri tarımcılık ve madencilikle geçinen Barnbach Kasabası, 19. yy'da bir cam fabrikası inşa edilmesinin ve daha sonra tuğla üretim endüstrisinin kurulmasının ardından gelişmeye başladı. Fakat bu tarihlerde kasabada kilise bulunmuyordu. Bunun yerine Barnbach halkı, tarihi romanesk döneme kadar uzanan, aynı zamanda Avusturya'nın en eski kır kiliselerinden biri olan Piber'deki bölge kilisesinden yararlanıyordu. (Bkz. Resim 5. 19)

II. Dünya Savaşını takip eden yıllarda Barnbach halkı, kasabaya bir kilise yapılmasına karar verdi. 1948-1950 yılları arasında Barnbach'ta küçük bir kasaba kilisesi yapmak için harekete geçildi. Ne var ki fonları yetersizdi, bu yüzden kasaba halkı büyük özverilerle, maliyetlerini kendileri karşılamak suretiyle ve mümkün olabilecek en ucuz yöntemle, Graz'dan gelen mimar Karl Leibold'un çizdiği planlarla küçük bir kilise projesine başladı. Kilise inşasının bitiminin ardından, madencilikle geçinen kasaba halkının verdiği kararla kilise, madenlerin koruyucusu olarak bilinen Azize Barbara'ya adandı. Barnbach halkı, 1953 yılında çabalarının meyvesini aldı; kiliselerine bir peder verildi ve cemaat olma hakkı kazandılar.

Linz Üniversitesinde Profesör ve kiliselerde modern sanat konusunda uzman olan Günter Rombold, Barnbach'a geldiğinde yaptığı konuşmada kilisenin, cemaat

<sup>214</sup> <http://www1.kunsthawien.com/english/hwh.htm>



için uzun vadede gereksiz ve mantıksız olduğunu ifade etmişti.<sup>215</sup> Cemaat de 1970'lerde kiliseyi estetik açıdan kötü bulmaya başlamıştı, genel kanı kilisenin elden geçirilmesi ve yeniden düzenlenmesi yönündeydi. 1979'da Bölge Cemaat Meclisi, kiliseyi elden geçirip, yeniden düzenlemek üzere karar aldı. Bununla birlikte kısıtlı bir bütçeleri olması hemen harekete geçmelerini engelliyordu. 1981 yılının haziran ayında Graz'da otto Breicha tarafından düzenlenen bir Hundertwasser sergisinde, kilisenin pederi Friedrich Zeck'in katılması süreci hızlandıran olaylardan biri oldu. Peder Zeck, Hundertwasser'in resimlerinden, özellikle de 1950'de Paris'te Rene Bro ile Hundertwasser'in gerçekleştirdiği bir duvar resminden çok etkilenmişti. Wieland Schimed'in ifadesiyle Peder Zeck; bu çocuksu ve saf dünya görüntüsünü, etkileyici ve ifadeci parlak renklerle birleştirebilen sanatçının, bu işi gönülden ve sevgiyle yapabilecek doğru insan olduğuna karar vermişti. Bununla birlikte sanatçıyla iletişim kurup kuramayacağını bilmiyordu ve bu kararsızlık üç yıl sürdü. Barnbach'ta yaşayan Avusturya'nın en bilinen posta pulu oymacısı Wolfgang Seidel'in Hundertwasser'le Avusturya ve diğer ülkeler için, -bazıları da ödül alan- 25 posta pulunu hazırlarken birlikte çalışmış olması ve 1984 Ağustosunda, Hundertwasser'in Seidel'i yeniden ziyaret etmesi Peder Zeck'in yeniden harekete geçmesine neden oldu. Peder Zeck'in, Wolfgang Seidel'e planlarından bahsetmesin ardından Seidel, Hundertwasser ile pederi tanıştırdı; ikili birlikte kiliseyi ziyaret etti. Hundertwasser projeyi üstlenmeye gönüllü oldu. Peder 'korkusuzca neşeli ve Assisili Francesco'nun kendini evinde hissedeceği bir kilise' amaçlıyordu.<sup>216</sup>

Kilisenin yeniden inşası sırasında temel iskeletin korunmasında karar verilmişti ve yapının iskeletinde etkili bir değişiklik yapılmadı. Hundertwasser'le iletişim 1987 baharında yoğunlaştı. Hundertwasser 1987'de Nisan ayının başında, Viyana'da Barnbach delegelerine projesini açıkladı. Sanatçının kilise için tasarladığı model, delegeler arasında büyük bir ilgiyle karşılanarak kabul gördü. Kendisi de bu projeden büyük heyecan duyan Hundertwasser Mayıs 1987'de, bu projesiyle ilgili şöyle söylüyordu:

<sup>215</sup> Bkz. (46), 136

<sup>216</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 349

“Bir kilise güzel olmalıdır; içine girmeli ve orada kendinizi korunaklı hissetmelisiniz. İnsanlar orada kendileriyle Tanrı arasında, doğa ve yaratım arasında bir köprü bulmalıdır. Tanrı, insanların Tanrıyla buluşmak için gittiği Tanrı Evine girmelidir.

Tanrı yaratıcıdır; eğer insan kendini Tanrının bir imgesi olarak konumlandırmak istiyorsa, mutlaka yaratıcı olmalıdır. İnsan Tanrıya yaratıcılıkla yaklaşabilir.”<sup>217</sup>

11 Haziran 1987’de Cemaat Konsili de, kilisenin yeniden düzenlenmesi konusunda, oybirliğiyle Hundertwasser’in projesine izin vermeye karar verdi. “Böylece Tanrının evinde ilk kez ressam Hundertwasser’in fikirleri tanınmış oldu.”<sup>218</sup> Çalışmalar 12 Ekim 1987’de başladı. Projede genç bir mimar olan Manfred Fuchbichler, Hundertwasser’e yardım etmekle görevlendirildi. Yapılan görüşmelerde sanatçının asıl olarak dış cephede –kule, çatı, cepheler, pencereler, giriş kapıları- ve ona bitişik peder evinde çalışılmasına karar verildi; iç kısımlar sade görünüşünü korumalıydı.<sup>219</sup>

Bununla birlikte Hundertwasser, iç kısımlarda da önemli bir takım yenilikler yaptı; piresbiteryum için neredeyse Hundertwasser’in imzası haline gelmiş olan dalgalı bir zemin tasarladı ve zemini düzensiz seramik parçalarıyla kapladı. Piresbiteryumun yanısıra kilise iç mekanında vaftiz penceresi için renkli camlardan oluşturulmuş, ortasında haç bulunan bir spiral ve kilisede bulunan 200 yıllık ahşap haçın arkasına yerleştirilecek gümüş renginde ışıklardan oluşan mozaik bir hale tasarladı.

Kilisenin iç kısmında yapılacak değişiklikler için yerel sanatçılar da çalışmaya katıldılar; çalışma Hundertwasser’in daha yaratıcı olacağı inancıyla her zaman desteklediği gibi ortaklaşa bir çalışmaya dönüşmüştü. Proje ilerlemeye devam

<sup>217</sup> Bkz. (46), 137.

<sup>218</sup> A.g.k., 136.

<sup>219</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 349.

ediyordu fakat para sıkıntısı da sürmekteydi, para toplamak amacıyla yardım konserleri, şiir dinletileri gibi yerel ölçekte çeşitli organizasyonlar düzenleniyordu. Styria gazetelerinde hesap numaraları veriliyor ve çiçek ya da çelenk göndermek yerine para bağışında bulunulması rica ediliyordu. Barnbach Halk Festivalinde ikramiye biletleri satıldı, şirketler malzeme sağlıyor, gönüllüler zamanlarını veriyorlardı. Kilisede bazı pencereleri ve çan kulesinin batı kısmındaki bazı sembolleri tasarlayan sanatçı Franz Weiss, bir dizi ahşap baskı çalışmasını; sanatçı Rudolf Pointner ise 14 ahşap panel bağışladı. Tüm bu maddi kaynak bulma çalışmalarına Hundertwasser'ın katkısı proje karşılığı hiçbir ücret almamakla kalmadı; altın kaplama soğan kubbe ve dört küre için “Devotion of Barnbach” isimli resmini ve çok sayıda afiş bağışladı ve bağış kuponu tasarladı ve “ne zaman ihtiyaç duyulursa hep el altındaydı”.<sup>220</sup>

Saint Barbara Kilisesi projesinin sürdüğü dönem, Hundertwasser için oldukça yoğun bir süreç oldu. Yeni Zelanda’da kaldığı, Tahiti’de bir oyma sergisinin olduğu, Viyana’daki çalışmalarının sürdüğü, Europalia 87 için Brüksel Beaux-Arts Sarayının transformasyonun gerçekleştirildiği, Spittelau’nun çalışmalarının başladığı, Salzburg Uluslararası Akademi’de doğacı mimari üzerine yaz kursu verdiği bir zamandı; bunun yanında Paris’te 1986’da çok sevdiği arkadaşı Bro’nun ölümü de bu sürece rastlamıştı.<sup>221</sup>

Bu şartlara karşın Hundertwasser kilise projesini yakından takip etti; her aşamada gelişmeleri kontrol ederek gerekli bulduğu her noktada müdahale etti. Yeni Zelanda’da olduğunda bile rahiple, mimarla ve inşaat denetçisiyle ayrıntılı talimat faksları vasıtasıyla sürekli iletişim halindeydi. Son aşamaya gelindiğinde ise inşaa alanından hiç ayrılmadı. Peder Zeck bir röportajda Hundertwasser’ın çalışmalarıyla ilgili şöyle söylüyordu: “Tüm gün boyunca çalıştı, yorgunluktan ölünceye kadar.”<sup>222</sup>

<sup>220</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 352-353

<sup>221</sup> Bkz. (38), RESTANY, 51.

<sup>222</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 352.

Proje 2 Temmuz 1988’de tamamlandı. Kilisede yapılan en dikkat çekici değişiklik çan kulesinde oldu. Hundertwasser çan kulesinin sağ ve sol köşelerine kuleye bitişik, gövdesi tamamen, mavi ağırlıklı seramik parçalarla kaplanmış birer sütun yerleştirdi, bu iki sütun aynı renklerde seramik parçalarla kaplanmış dekoratif kirişlerle ön cephesinde dört, yan cephelerde ise üç kez, kat çizgisi birer kat çizgisiymiş gibi birleştirildiler. (Bkz. Resim 5. 20) Sanatçı, kulenin ön cephesindeki sütunların kaideleri ise bir ağaç kökü gibi, aynı zamanda oturak görevi de görecek şekilde tasarladı.<sup>223</sup>

Bunun yanısıra kulenin üzerinde önceden bulunan piramit başlık yerine, Hundertwasser’in vazgeçilmez yapı öğelerinden biri, üzerinde siyah bir küre ve ince bir haç bulunan, gökte sonsuzluğun sembolü<sup>224</sup> altın kaplama bir soğan kubbeye değiştirildi. Oldukça küçük bu kasaba kilisesinin çan kulesine yerleştirilen bu büyük soğan kubbe onu, dikkat çekici olmanın ötesinde, daha görkemli kılan bir unsur olarak tasarımın en önemli parçalarından birini oluşturuyor. Kuleye Hundertwasser’in eklediği, seramik kaplı sütunların, her birinin tepesinde ise, rengarenk kuleden ağırbaşlı kubbeye geçişte, denge oluşturacak şekilde birer altın kaplama küre bulunuyor. (Bkz. Resim 5. 20)

Sanatçı, kule üzerinde yaptığı bu temel değişikliklerin yanında, kulenin cephesinde bulunan; haç, kuzu, güvercin, pelikan, balık, kadeh, ekmek, ağaç, gemi, İsa’nın monogramı, kalp, çapa, alfa ve omega gibi “güvenilir ve bilgili birer seyirci gibi görünen”<sup>225</sup> Hıristiyanlıkla ilgili sembolik öğeleri de, yoğunlukla seramik malzemelerden yararlanarak yeniledi; kulede bulunan saatin ve güneş saatinin kollarını yeniden tasarladı. Bunun yanında yine kulede bulunan pencereler, sütun ve kirişlerle uyumlu seramik parçalardan oluşan düzensiz çerçevelerle çevrildi.

Yapıda gerçekleştirilen yeniden düzenleme sırasında, Hundertwasser tarafından tasarlanan ve soğan kubbeden sonra gelen en çarpıcı değişiklik ise

<sup>223</sup> A.g.k., 352.

<sup>224</sup> Bkz. (46), 336.

<sup>225</sup> A.g.k., 336.

kilisenin çatısında oldu. Sanatçı, çatıyı altı değişik şekil ve açık sarı/koyu camgöbeği renklerinden, kırmızı ve kahverenginin çeşitli tonlarına kadar uzanan 12 farklı renkle yeniledi.<sup>226</sup> Kiremit rengi tonlarındaki kiremitler çatının ana zeminini oluştururken; diğerleri merkezde maviden başlayarak dışa doğru sarı renkte genişlemek suretiyle zemin üzerinde büyük daireler oluşturuyorlar. Çatıdaki bu tasarım, Hundertwasser'ın resimlerinde de çok kullandığı yağmur damlası formunu hatırlatıyor ve uzaktan bakıldığında kilisenin ilk göze çarpan özelliklerinden birini oluşturuyor. Aynı zamanda yeniden düzenleme sırasında kilisenin ve peder evinin çatısında her iki uçta, kulede kullanılan altın kaplama kürelerden daha büyük küreler yerleştirildi ve çatı, ortaya doğru alçalıp, kürelere doğru tekrar yükselerek adeta küreleri işaret edecek şekilde tasarlandı. (Bkz. Resim 5.21)

Proje kapsamında yapılan başka bir değişiklik ise, her Hundertwasser tasarımında olduğu gibi pencerelerde oldu. Her zaman birbirinden farklı şekil ve boyutlarda pencereler tasarlayan Hundertwasser, burada da aynı ilkesini uygulayarak; kilisenin tüm pencerelerini birbirinden farklı yükseklik, boyut ve şekillerde yeniden düzenledi. Sanatçı, çatı katı pencereleri birbirinden farklı yüksekliklerde; yapının diğer pencerelerini ise siyah ve düzensiz bantlarla çevirerek tasarladı. Sanatçı kimi pencerelerde ise bu siyah bantlar yerine, pencerenin altından yere doğru akıyormuş izlenimi veren ve kuledeki sütunlarla aynı mavi seramik parçalarla oluşturulmuş bölümler yaratmayı tercih etti. Wieland Schmied, pencerelerin bu farklılığını çarpıcı olarak nitelendirse de, burada gereğinden fazla kullandığını ve özellikle yaratılmış bir düzensizlik izlenimi vermek yerine kaos izlenimi uyandırarak, rasgele yapıldığını düşündürdüğünü; pencerelerin altından dışarıya doğru 'akıtılan' mavi bölümlerin ise Kutsal Ruh'un dışarıya akışının inandırıcı bir metaforu olarak çok güzel olduğunu vurguluyor.<sup>227</sup> (Bkz. Resim 5.22)

Genellikle tasarımlarında çatıda veya pencerelerde mutlaka bu mekanlarda yetişmesi kolay küçük ağaçlar ekerek, yapı içerisinde yeşil alanlar yaratan Hundertwasser, bu kez bir kilisede çalışması nedeniyle bunu yapamasa da, yapının

<sup>226</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 352.

<sup>227</sup> A.g.k., 353.

kapılarının üzerini dökme demir veya seramik kaplı kolonla desteklenen küçük tentelerle kapatarak üzerlerine çimen ekmek suretiyle küçük ölçekte yeşil alanlar yarattı.

Hundertwasser, Barnbach'ta kilisenin yalnızca dış cephelerini değil, çevresini de ele alarak bir bahçe tasarımı gerçekleştirdi ki burası, belki dünyada başka bir dini yapıda görülemeyecek bir özelliğe sahip: burada kiliseye doğru ilerleyen kemerli geçit yolları oluşturan sanatçı dünyanın tarihöncesinden bugüne uzanan başlıca dinlerinin sembollerini kemerlere seramik malzemeyle yerleştirdi. (Bkz. Resim 5.23) Japon 'Tori'lerinden oluşmuş bir parka benzeyen<sup>228</sup> bu on iki adet geçit yolu Hundertwasser'in kendine özgü stilinde oluşturulmuş renkli ve birbirinden farklı serbest sütunlar ve üzerlerindeki kemerlerden meydana geliyor. Kemerlerin üstünde bulunan kısımlarda da, kapıların üzerindeki tenteler gibi çimen çıkması öngörülen alanlar bırakılmış. Kilisenin çatısında kullanılan küreler, geçit yollarında da kemerlerin üzerindeki kısımlarda tekrar edilmiş.

Kuzeybatı geçit yolu, üç geçitten oluşuyor. Buradaki geçitlerde prehistorik dinlerin, Katolik olmayan Hıristiyan mezheplerinin simgeleri kullanılmış; Batı tarafındaki geçit yolu, iki buçuk milyar insanı temsil eden doğunun üç büyük dininin sembollerinden oluşuyor. Giriş yolunda bulunan geçitler ise Hıristiyan aleminin diğer dünya dinlerine saygısını temsilen, İslam, Hinduizm, Yahudilik, Konfüçyüsçülük, Budizm ve Şintoizm gibi Hıristiyan olmayan diğer kutsal dinlerin işaret ve sembollerini taşıyor.<sup>229</sup>

Geçitlerde bulunan ve farklı dinleri temsil eden semboller şöyle:

Yahudilik:	Yedi kollu şamdan ve Davut Yıldızı.
İslam:	Arapça Allah yazısı ve yıldızlı hilal.
Hinduizm:	Om ve Swastika (Gamalı Haç)
Şintoizm:	Japon bayrağında bulunan doğan güneş ve Torii.
Konfüçyanizm:	I-Ching ve Ying Yang

<sup>228</sup> Bkz. (38), RESTANY, 51.

<sup>229</sup> Bkz. (46), 146.

Budizm:	Buda ve Alev Çemberi
Hint Dinleri:	Hopi işareti ve Güneş Tanrısı
Afrika Dinleri:	İnsan figürü ve mask
Polinezya Dinleri:	Maori teknesi
Prehistorik Dinler:	Labirent ve sunak
Katolik olmayan mezhepler:	Protestan İncili, Koptik Haç ve Ortodoks Haçı. <sup>230</sup>

Bu dini sembollerin yanısıra Kuzeybatı geçidinde dini inancı olmayanlar insanlar için üzerinde hiçbir simge bulunmayan bir geçit de bulunuyor. Tüm bu simgelerle Hundertwasser, sadece dünyanın dört bir yanındaki başlıca dinlere inanan insanlara değil; aynı zamanda dini inancı olmayan insanları temsil eden bir geçit yaparak onlara da saygısını gösteriyor ve bir anlamda kendi dünyevi tinsellik görüşünün birleştiriciliğini ifade etmiş oluyordu.<sup>231</sup>

Kilisenin çevresindeki Hundertwasser tarafından tasarlanan tüm bu alanlar cemaat tarafından kabul görmeye kalmadı; alınan ortak bir kararla burası da kilise gibi 'kutsal bir alan' olarak açıklandı. Onlara göre burası da kilisenin önemli bir parçası sayılırdı; dolayısıyla cemaatten buraya araba park edilememesi, eklenti bina yapılamaması yönünde karar alındı.<sup>232</sup>

Hundertwasser, kilisenin dış cephesinde ve çevresinde yaptığı düzenlemelerin yanısıra, iç kısımlarında da dışarıdakiler kadar belirgin olmasa da bazı değişiklikler yaptı. Daha önce de belirtildiği gibi cemaat konsilinin iç kısımlarda, daha ciddi ve yalın bir hava olmasını tercih etmesi nedeniyle sanatçı, bu kısımlarda yaptığı tasarımlarda bu karara uygun hareket ederek daha sade ve dingin tasarımlara yöneldi. Hundertwasser'in kilisenin içi için yaptığı tasarımlardan biri, altarda bulunan çarmıhın arkasına İsa'nın çevresini saracak bir hale olarak düşündüğü gümüş rengi ışınlar oluşturan bir mozaikti. (Bkz. Resim 5. 24) Sanatçının iç mekandaki bir diğer

<sup>230</sup> A.g.k., 149.

<sup>231</sup> Bkz. (38), RESTANY, 51.

<sup>232</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 352.

tasarımı ise vaftiz penceresi oldu. Sanatçı, vaftiz kurnasının hemen arkasında bulunan bu yuvarlak formlu pencerede, renkli camlardan oluşan ve vaftizle başlayan yaşam döngüsünü temsil eden<sup>233</sup> bir spiral oluşturdu. Camlardan içeriye sızan renkli ışık, yine yuvarlak formlu vaftiz kurnasının üzerine yansıyor. (Bkz. Resim 5. 25)

Kilisenin yeniden düzenlemesi 2 Temmuz 1988’de altın kaplama soğan kubbenin kuleye takılmasıyla tamamlandı. 4 Eylül’de Graz piskoposu kiliseyi ziyaret etmesi ile kilisenin açılışı yapıldı. Hundertwasser kilisede yaptığı çalışmayla ilgili “Çok mutluyum. Şimdiye kadar bana verilmiş en güzel hediye, bu kiliseyi güzelleştirmeme izin verilmesi oldu”<sup>234</sup> diyerek kilisenin kendisi için önemini bir kez daha vurguladı.

Yeniden düzenleme sırasında kilisenin dış mekanlarındaki hareketli, renkli, çarpıcı ve sıra dışı tasarım, çalışılan mekan bir kilise olduğundan iç mekanda aynı şekilde tekrar edilemedi. Wieland Schmied de bu istisnai durumu göz önünde bulundurmakla birlikte yine de kilisenin tasarımına tamamen başarılı diyebilmek için tek engelin iç ve dış mekan arasındaki zıtlık olduğunu savunuyor. Ona göre dış cephenin büyüleyiciliği ve zenginliği insanda bir peri masalı diyarına girecekmiş izlenimi uyandırıyor; fakat içeri girildiğinde durum bunun tam tersine soğuk ve ağırbaşlı bir havayla karşımıza çıktığını belirterek şöyle söylüyor: “Vaftiz kurnasının arkasında, ışık yayan pencereye, haçın çevresindeki haleye rağmen onun yaptığı işi çok az hissediyoruz, onlara bakmak yerine örneğin, kilisenin duvarlarında asılan duvar halılarına bakmayı tercih ediyoruz.”<sup>235</sup>

Hundertwasser’in tasarımıyla dış görünümü tamamen değişen bu küçük, kasaba kilisesi alışlagelen kilise yapılarının hiçbirine benzemeyen ünik bir çalışma olarak, her ne kadar Barnbach halkından büyük bir destek görmüş olsa da büyük tartışmalara yol açabilirdi fakat bir kişinin Rahip Zeck’e negatif eleştirisini dile

<sup>233</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 352.

<sup>234</sup> Bkz. (33), RAND, 91.

<sup>235</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 353.



getirmesinin ve tasarımın tamamlanmasından sonra yayınlanan olumsuz üç yazının dışında sonuç öyle olmadı.<sup>236</sup>

### 5.6.3. KunstHausWien

Hundertwasser'in 19. yüzyılın sonlarından kalma bir yapının üzerinde uyguladığı yenileştirme çalışmalarıyla bugünkü halini alan ve çok sayıda insanın ziyaret ettiği modern sanat müzelerinden biri olan KunstHausWien, Viyana'nın üçüncü bölgesinde bulunuyor. Hundertwasser Haus'a çok yakın bir bölgede olan bu müze, seramiklerle tasarlanmış siyah beyaz damalı cephesiyle ve 'ağaç kiracılarıyla' bölgenin ağırbaşlı, anıtsal tarihi binaları arasında, oldukça dikkat çekici bir tasarıma sahip. Müze, Hundertwasser'in çocukluğundan başlayarak gerçekleştirdiği tüm çalışmalarını kapsayan bir serginin yanında, uluslararası sergilere de ev sahipliği yapıyor.

Joram Harel'in Hundertwasser'in çalışmalarının tümünü sergilemek için 10 yıl kadar uygun bir yer arama girişimlerinin sonucu bulunan yapı, 1892 tarihinde inşa edildi ve 1989'da Joram Harel bulduğunda boş olmakla birlikte, daha önceden bir aile şirketi –Thonet Kardeşler Mobilya Fabrikası- olarak hizmet veriyordu. Yapının boyutları, bir Hundertwasser müzesi kurmaya elverişliydi; aynı zamanda uluslararası alternatif sergiler için de kullanılabilircek yeterli alanı vardı. J. Harel, ilk halinde iki ayrı binadan oluşan fabrikayla ilgili satın alma ve yenileme girişimlerine hemen başladı; gerekli finansal kaynağı ise Bank for Labour and Business'i (BAWAG) ikna ederek sağlamayı başarmıştı. İki yapıyı bütünleştiren yenileme çalışmalarının, dönemin genel müdürü Walter Flöttl'ün yönetimindeki BAWAR'ın katkılarıyla yapılmasına karar verildi.<sup>237</sup>

Thonet Kardeşler'in mobilya fabrikası, giriş ve dört kattan oluşuyor. Satın alma işlemlerinden sonra, Hundertwasser yapıyı bir modern sanatlar müzesine

<sup>236</sup> A.g.k., 349.

<sup>237</sup> <http://www1.kunsthausewien.com/english/geschichte.htm>

dönüştürmek üzere yenileme çalışmalarına başladı. Çalışmalarını yapının temel iskeletine dokunmadan yapma konusunda özel bir hassasiyet gösteren Hundertwasser'in çalışması, 1989'da başlayarak 1991'de bitti. Sanatçının doğrudan yapının bünyesine yaptığı iki müdahale oldu: arka tarafta bulunan avlu kısmına, sergi alanına çıkan bir merdiven boşluğu ekledi ve yapının ön cephesine sütunlarla desteklenen bir çıkma yaptı. Ön cepheye yaptığı camlı çıkma, iç mekanı genişletmenin yanında, sergi alanına ışık sağlamayı da amaçlıyordu. Bunun dışında yapılan en temel değişiklikler, yapının –zaten buna elverişli olan- zeminini dalgalı hale getirmek, Hundertwasser mimarisinin tipik öğelerinden rengarenk sütunlar eklemek ve yapının giriş katına -dünyanın değişik yerlerinden getirilmiş taşlarla oluşturulmuş bir çeşme tasarlamak oldu.<sup>238</sup>

Müze son haliyle, toplam dört katta 4000 m<sup>2</sup>'lik bir sergi alanına sahip. Giriş katında, resepsiyon, bilet gişesi, kafe-restoran ve dükkandan oluşuyor. Girişin üzerindeki iki kat Hundertwasser'in çalışmalarının tümünü –resimler, dokumalar, modeller, kişisel belge ve fotoğraflar- kapsayan daimi bir sergi bulunuyor. Bunun üzerindeki iki kat ise uluslararası çağdaş sergilere ev sahipliği yapıyor.

KunstHausWien'in yenileştirme sonrası en dikkat çekici özelliklerinden biri cephesi. Hundertwasser yapıları 'iyileştirirken' cephelerinde çarpıcı değişiklikler yaratmayı seviyor. Bu da onun tasarımlarını Viyana gibi caddeler boyunca uzanan çoğu tarihi ve ağırbaşlı binalar arasında, -belki başka bir şehirde olacağından daha çok- dikkat çekici kılıyor. Yapının yenileştirme öncesi çekilen fotoğrafları, bu yapının da aslında ağırbaşlı, anıtsal binalar dizisinin bir parçası olduğunu gösteriyor. (Bkz. Resim 5. 26) Oysa bugün Hundertwasser'in tasarımıyla aldığı son hal, yapının geçmişiyile ilgili en ufak bir ipucu vermeyecek nitelikte. (Bkz. Resim 5. 27)

Bu tasarımında sanatçı, cepheyi –çoğu yapısında olduğu gibi- rengarenk hale getirmeyi değil; yalnızca siyah ve beyaz seramikle kaplamayı tercih etmiş. Cephe; düzensiz, kareleri bozulmuş bir satranç tahtasını andırıyor. Hundertwasser

<sup>238</sup> Bkz. (46), 164.

tasarımlarında siyah ve beyaz renkleri, Viyana Sezessiyonunun bir simgesi olmasının yanında, ışık ve karanlık gibi zıtlıkları simgelediği için de tercih ediyor.<sup>239</sup> Bu tasarımda, diğer yapılarında olduğu gibi birçok renk bir arada kullanılmamış olsa da, siyah ve beyazın zıtlığı cepheyi oldukça dikkat çekici kılıyor. Hundertwasser cepheyi şöyle tanımlıyor: “cephe tam olarak doğrusal ve düzlemsel değil, girintili çıkıntılı. Biçimler bozuldu ve mozaiklerle kesintiye uğratıldı. Siyah-beyaz, düzensiz bir dama tahtası motifi ızgara sistemin dağılışını, parçalanışını simgeler.”<sup>240</sup> Bunun yanında Hundertwasser tasarımı dendiğinde gözümüzün aradığı canlı renkler ise küçük ayrıntılarda; pencerelerin kilit taşlarında, çerçevelerinde ve girişteki sütunlarda karşımıza çıkıyor.

Bu sütunlar, “Sütun, batı mimarisinin temel bir ögesidir. Bir sütunun yanında dikilmek, insana bir ağacın yanında dikiliyormuş gibi iyi hissettirir”<sup>241</sup> diyen Hundertwasser’in hemen her çalışmasında gördüğümüz öğelerden biridir; yapıların gerek içinde gerekse dışında çarpıcı renklerde hazırlanmış yüzüklerin, farklı genişlik ve yüksekliklerde kürelerin veya oval formların üst üste getirilmesiyle meydana getirilen bu sütunlar, KunstHausWien’de de hem içeride hem de dışarıda dikkat çekici unsurlardan birini oluşturuyor. (Bkz. Resim 5. 28)

Hundertwasser’e göre bir yapıda kullanılacak sütun, güzel ve renkli olmalı; ay ışığında ve yağmurda kendi ışığını saçmalıydı. Gerçekten de sanatçının KunstHausWien’de ve daha pek çok yapısında kullandığı, canlı renklerde seramiklerle kaplanmış bu sütunlar kendi ışıklarını taşıyordu. Sütun konusunun üzerinde titizlikle duran sanatçı, onları Almanya Bad Ems’de hazırlatıp, Avusturya’ya getirtiyordu. Dört yüz yıllık bir aile şirketinde, Ebinger ailesinin atölyesinde üretilen bu sütunların tümü elle hazırlanıyordu. Hundertwasser’in sütunlar için ülke içinde bir yer değil de Almanya’yı tercih etmesinin en önemli nedenleri de elle yapılıyor olmaları, birbirinin aynı iki sütun bile üretmemeleri ve daha da önemlisi, seramik kaplı bu sütunlarda yüzey kalitesi ve sırlamada bilerek

<sup>239</sup> Bkz. (30).

<sup>240</sup> Bkz. (29), ÖZER, 71.

<sup>241</sup> Bkz. (46), 177.

yapılmış düzensizliklerdi. Ayrıca sütunları Avusturya'nın soğuk iklimine ve elektrik tesisatına uygun kılmak için inşaat seramiği kullanmak gerekiyordu; bunun için ise özel bir fırınlama teknolojisine ihtiyaç vardı ve bu teknik ihtiyaçlar Ebinger ailesinin atölyesinde rahatlıkla sağlanabiliyordu.<sup>242</sup>

KunstHausWien'de Hundertwasser'in genel yaklaşımının aksine, pencerelerde de birbirinden çok farklı formlar görülüyor; hepsi klasik dikdörtgen formda ele alınan pencereler, yapının cephesine düzensiz bir şekilde dağıtılmak yerine, aynı hizada yerleştirilmişti. Hundertwasser'in tasarımlarında, sanatçının 'pencere hakları' diye tanımladığı ayırt edici özellik olarak, pencerelerin neredeyse tamamının; boyut, şekil ve renk olarak birbirinden farklı ele alınması, KunstHausWien'de yalnızca kimi pencerelerin boyutlarının ve çerçeve renklerinin farklılığı ile karşımıza çıkıyor. Pencerelerdeki bu sadeliğe karşın, Hundertwasser, renkli kilit taşları kullanarak tekdüzeliği kırmış. (Bkz. Resim 5. 29)

Sanatçının başka bir tipik uygulaması olan kendi tanımıyla 'ağaç kiracılar' ise cephede ve yapının terasında en dikkat çekici özelliklerinden biri. (Bkz. Resim 5. 29) Pencerelerden dışarı doğru büyüyecek şekilde yerleştirilmiş ağaçlar ve yanısıra sarmaşıklar, Hundertwasser'in betonlaşmış şehirlerimizde doğaya daha yakın olmamızı sağlayacak yeşil alanlar yaratma fikrinin önemini vurgularcasına, birbirine bitişik yüksek binalar arasında tek yeşil alan olarak KunstHausWien'i daha canlı, daha doğaya yakın ve dolayısıyla daha 'yaşayan' bir bina haline getiriyor. Müze, üzerindeki bitkiler olmasaydı da farklı tasarımıyla ilgi çekecek olsa da bu haliyle, yeşille çok da yakın ilişki kurmayan bölgede bir anlamda doğayla barışı simgeliyor ve belki de yapının daha da ilgi çekici hale gelmesini sağlıyor.

Sanatçının ön cephede kullandığı siyah-beyaz damalı düzenleme arka cephede de tekrarlanıyor; avluya bakan bu cephede pencereler ve mozaikler konusunda devamlılık gözetilmiş. Hundertwasser'in yapıya siyah bir merdiven boşluğu eklemiş olduğu arka tarafta bir avlu bulunuyor. Cafe-restoran olarak

---

<sup>242</sup> A.g.k., 177.

kullanılan avlunun zemini ve yapının ön cephesindeki giriş ve avlu, yenileme sırasında granit bloklarla, Hollanda tuğlası ve Franz Josef zamanından kalma eski tuğlalarla kaplandı. Yine hem avlunun hem giriş kısmının zeminleri bozularak, dalgalar yaratıldı. Hundertwasser'e göre kullanılan farklı malzemeler ve zeminin dalgalandırılması, hem yapıda çalışan ustalara yaratıcılık fırsatı tanıyor hem de gelen ziyaretçilere keyif sunuyordu.<sup>243</sup>

KunstHausWien ile ilgili bir açıklamasında düz zeminin mimarların icadı olduğunu ve insan ruhuna uyuşmadığını söyleyen Hundertwasser, iç mekanlarda da zemini dalgalandırarak hareketlendirdi. (Bkz. Resim 5. 30) Ona göre modern insan, düz asfaltlarda ve beton zeminlerde yürümeye zorlanıyordu; bu, insan sağlığını, dengesini ve huzurunu bozmaktaydı. Düz olmayan zeminler ayaklar için bir melodiye bir senfoniye dönüşüyordu; dolayısıyla insan sağlığını, dengesini korumak için çözüm düz zeminleri bozmak, dalgalı hale getirmektir.<sup>244</sup> Ayrıca acil olarak ihtiyacımız olan şey, güzellik bariyerleriydi, bu güzellik bariyerleri düzeltilmemiş düzensizliklerden oluşuyordu.<sup>245</sup> Sanatçı, KunstHausWien'de de hem içeride hem de dışarıda ayaklar için melodiler yaratmayı, güzelliğe ulaşmayı amaçladı; sergi salonları da dahil olmak üzere düz zeminleri bozarak, dalgalı hale getirdi.

İlginç bir tesadüf olarak düz olandan daima kaçan ve zeminleri dalgalı ya da pürüzlü hale getirmeye çalışan Hundertwasser gibi, bu yapıyı daha önce kullanan Thonet kardeşlerin de eğimli yüzeyler üzerine kafa yormasıydı. Thonet Kardeşler, yaptıkları mobilya çalışmalarında eğimli hatlar kullanabilmek için kullanılan, mobilyayı ısıtarak eğim verme ilkesine dayanan bentwood tekniğini uyguluyorlardı ve aynı zamanda bu tekniğin öncüleriydiler.<sup>246</sup>

Hundertwasser müzenin yanısıra, yapının en üst katında kendisi için küçük bir daire ve bir parça huzur ve sessizlik bulabileceği bir çalışma alanı hazırladı. Sık

<sup>243</sup> A.g.k., 177.

<sup>244</sup> Bkz. (236)

<sup>245</sup> Bkz. (29), ÖZER, 71.

<sup>246</sup> <http://proquest.umi.com/pqdweb?did=62004826&sid=3&Fmt=3&clientId=48542&RQT=309&VName=PQD>

sık dünya seyahatlerine çıkan ve vaktinin büyük kısmını Yeni Zelanda’da geçiren Hundertwasser için burası, seyahatlerinden döndüğünde kalmak için kullanacağı geçici barınaktı. Burada aynı zamanda bir teras bahçesi de bulunuyordu; sanatçı verimli bir şekilde ve hızla büyümüş küçük bahçesine çıkmaktan büyük zevk alıyordu. Aynı zamanda terastan görülen kent manzarasında Viyana’nın simgesi haline gelmiş yapıları görebilmesi de mümkün oluyordu; Hundertwasser Haus’un soğan kubbesi, St. Stephan Katedrali, Spittelau Heatin Plant’ın ışıldayan altın kubbesi ve yukarıda gökyüzü.<sup>247</sup>

Wieland Schmied, müzeyle ilgili bir yazısında, yapı doktoru olarak Hundertwasser’in çalışmaları arasında, KunstHausWien farklı bir yere koyuyor ve içeri girildiğinde, sadece eski bir yapıdan uyarlandığı izlenimine edinilmediğini özellikle vurguluyor. Ona göre her şey -cephe tasarımı, genel silueti, süslenmiş pencereleri, ağaç kiracıları, dalgalı zemini, şişkin seramik sütunları ve gür bitkilerle dolu kafesi ile- başından beri bu şekilde planlanmış gibi görünüyordu.<sup>248</sup>

Bunun yanında, yapıyla ilgili olumsuz eleştiriler de yapıyordu. Müzeyi, abartılı süslemeleri ifade etmek için kullanılan *gingerbread* kelimesiyle tanımlayanlar olduğunu belirten W. Schmied: “Üçüncü Viyana’da gingerbread bir yapı. Neden olmasın?” diyordu. Viyana gibi modern bir metropolde başka bir dünyadan gelmiş gibi görünen, modern yapı yönetmeliklerinin kurallarını hiçe sayan bir yapıya ihtiyaç duyup duymadığını sorgulayan kişilere ise ikinci bir soruyla cevap veriyordu: “Bu modern metropol neye benziyor? ... Hala Barok saraylarla, Bismark döneminden kalma evlerle, Art Nouveau yapılarla, 1920’lerden kalma public-housing’lerle çevrili geniş caddeleri mi var? Ya da her şey tahrip edilmiş, baştan savma mı yapılmış ve her şey 1950’lerin 1960’ların önemsiz, ruhsuz ve en kötü cepheleriyle mi donatılmış?” cevabı ise “evet”di, Viyana’nın çeşitli bölgelerinin kasvetli monotonluğunu canlandırmak için birkaç renk atılımına ihtiyacı olduğunu belirterek KunstHausWien’i savunuyordu.<sup>249</sup>

<sup>247</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 363.

<sup>248</sup> A.g.k., 363.

<sup>249</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 360.

KunstHausWien'in sıra dışı tasarımı, Viyana'daki ağırbaşlı mimari anlayışı içinde kendisini daha çok öne çıkarıyor, dolayısıyla gelen eleştiriler genellikle bu yönde. Örneğin Hundertwasser dalgalı zemini 'ayaklar için bir melodi' olarak değerlendirse de Boston gazetesinde çıkan bir tanıtım yazısında zeminin dalgalı olduğu vurgulanarak, gidecek insanların bastıkları yerlere dikkat etmeleri gerektiğinin üzerinde durulmuş. Bunun yanında "duvarları, korkunç bir dansla meşgul gibi görünen" müzeye yapılan en iyi tanımın 'kitsch' olduğu söyleniyor.<sup>250</sup>

Çeşitli eleştirilere maruz kalan bu sıra dışı yapının en güçlü argümanını W. Schmied'e göre eski ve yeni halleri oluşturuyor. Yenilenmeden önce çekilen fotoğraflar, yapının tekdüzeliğini ve küteselliğini açıkça göstermekte. Schmied, yapının bugünkü hali ile eski hali karşılaştırıldığında, hiçbir rasyonel insanın, Hundertwasser'in -bu yapı doktorunun- gerçekleştirdiği operasyondan önceki halini daha güzel bulacağını sanmadığını belirtirken<sup>251</sup> Joram Harel de KunsthausWien'i bölgenin kasvetli, monoton ve steril yüzünde renkli bir nokta olarak tanımlıyor.<sup>252</sup>

Hundertwasser, dış görünüşüyle olumlu olsun ya da olmasın çok dikkat çeken KunstHausWien'in tasarımıyla yakından ilgilendiği kadar, müze misyonuyla da ilgileniyor ve bu misyonu son derece önemsiyordu. Bu konuda Ekim 1990'da "KunstHausWien'in rolü" isimli bir yazı yazan Hundertwasser: "KunstHausWien Avrupa'nın kalbindeki rolünün tamamen farkında ... İnsan ve doğanın yaratıcılığının uyumlu birlikteliğinin yenilenmesi için uğraşılıyor." diyordu. Yazıda 'sanat yaratımı destekler mi, yoksa onunla savaşır mı? Sanat insan için ya da insana karşı mıdır?' sorularına cevap arayan sanatçı; sanatın insan ve doğanın yollarını birleştirmesi gerektiğini, doğaya ve onun kanunlarına saygı göstermesi gerektiğini, insana ve insanın gerçek, kalıcı değerler için olan ilhamına saygı göstermesi gerektiğini ve doğa ile insan arasında yeniden bir köprü olması gerektiğini savunuyordu. Hundertwasser, sanatın durması gereken noktayı bu şekilde tanımlarken;

<sup>250</sup> Bkz. (245).

<sup>251</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 361.

<sup>252</sup> Bkz. (179).

KunstHausWien’i ise düz çizgiye, cetvele ve t cetveline karşı bir kale, ızgara sisteme ve kaosa karşı sağlam bir yer; insanoğlunun istediği ve özlediği, yaratıcılıkla uyumlu bir mimari ve sanatı destekleyen bir müze olarak tanımlıyor ve sözlerini: “Sanatın bir amacı olmalıdır. Sanat sağlam değerler yaratmalıdır. ... KunsthausWien’in görevi bu amacı başarmaktır” diyerek tamamlıyordu.<sup>253</sup>

KunstHausWien’in kurulmasına önemli katkıları olan, ayrıca Hundertwasser’in yakın arkadaşı Joram Harel de müzeyle ilgili “yeni itici güçler yaratmak, Avusturya müze dalında yeni yollar açmak çok gurur verici. KunstHausWien bir müzenin olması gerektiği gibi, Viyana için kültürel bir marka. Burası ... evinizde gibi hissettiğiniz bir müze” diyor ve genel kitlenin hoşuna gittiğini ve sevgisini taşıdığını belirtiyordu.<sup>254</sup> Gerçekten de Hundertwasser’in onayıyla Joram Harel tarafından yönetilen modern sanatlar müzesi KunstHausWien’ e gelen ziyaretçi sayısının, modern sanatla ilgilenen diğer Viyana halk kurumlarından çok daha fazla olması da bunu destekler niteliktedir.<sup>255</sup>

#### 5.6.4. Spittelau Isıtma Tesisi

Her çok nüfuslu metropolde olduğu gibi Viyana da, konutlarını ve işyerlerini güvenilir bir şekilde ısıtma ve şehir çöpünden kurtulma çalışmalarlarıyla ilgileniyor. Bununla birlikte Viyana, birbiriyle ilgisi olmayan bu iki sorunu birleştirip, şehre yararlı hale getiren, ileri görüşlü bir tesis olan Fernwarme Wien’e ev sahipliği yaparak bu sorunlarını çözmüş gibi görünüyor. Avrupa’nın en büyük ısıtma ağını oluşturan ve aynı zamanda katı atık yakma tesisi olarak da çalışan bu tesis, Tuna kanalının yanında Viyana’nın Spittelau bölgesinde bulunuyor.<sup>256</sup>

Spittelau katı atık yakma tesisi Fernwarme Wien (önceki ismi Heizbetriebe Wien) 1969’da; şehir ısıtmasını sağlamak, sürdürmek, geliştirmek ve özellikle de iki

<sup>253</sup> Bkz. (179), 7.

<sup>254</sup> A.g.k., 7.

<sup>255</sup> Bkz. (38), RESTANY, 51.

<sup>256</sup> [http://h71000.www7.hp.com/openvms/brochures/wien/Fernwarme\\_Wien.pdf](http://h71000.www7.hp.com/openvms/brochures/wien/Fernwarme_Wien.pdf)



kilometre mesafedeki yeni devlet hastanesini ısıtmak amacıyla inşa edildi. Anlaşma sonucu katı atık yakma tesisinin, hastaneyle aynı bölgeye yapılmasına karar verildi. Tesiste, katı atık yakma sonucu açığa çıkan enerji, güç üretmek ve bölge ısıtması için kullanılıyor.<sup>257</sup>

1987 yılında çalışmadığı bir sırada çıkan yangında tüm tesis yandı. Bölgede hem atıkları bertaraf etmek hem de açığa çıkan enerjiden evlerde, ticari kuruluşlarda hem mekan hem de su ısıtmada kullanıldığı için, önemli bir yerde duran yapının yanmasının ardından, yeniden inşa edilmesine karar verildi. Daha önce Hundertwasser Haus projesini kendisine önermiş olan Viyana Belediye Başkanı Helmut Zilk, Spittelau katı atık yakma tesisinin yanması ve yeniden inşa sürecinde Hundertwasser'le 1987'de yeniden iletişime geçti.

Hundertwasser Haus'un başarısının verdiği cesaretle yeniden sanatçının yanına giden Helmut Zilk, bir "yapı doktoru" olarak Hundertwasser'e, yangın nedeniyle geçici bir süre kapalı olan Spittelau Isıtma Tesisi'nde görev almak isteyip istemeyeceğini sordu; eski tesis yapısının dış cephesinin yeniden tasarlanmasını istiyordu. Hundertwasser Zilk'in önerisini düşünmek için zaman istedi; bu düşünme süreci bir yıl alacaktı. Bir süre sonra Hundertwasser Helmut Zilk'e, önerisini geri çevirdiğini ifade eden bir mektup yazarak reddetmesinin sebeplerini açıkladı.<sup>258</sup>

Hundertwasser'in öncelikle çöp yakma tesisi kavramına itirazı vardı.<sup>259</sup> Çöp yakma tesisinin hava kirliliği oluşturmayacağı ve zehirli maddeler yaymayacağı konusunda tereddütleri vardı. Bunun yanında, çöp katı atık yakma tesisinin yeniden tasarımının, insanların aklında güzellikle ilintili kavramlarlaya almayacağını düşünüyordu ve mektubunda da bu kaygısını dile getiriyordu. Fakat daha sonra Hundertwasser'e bir soru rahat vermedi: neden olmasın? Bu sorunun aklından tamamen çıkması için konuyla ilgili araştırma yapmaya başlaması gerekiyordu. Ardından konuyla ilgili tüm makaleleri okumaya başladı ve işin uzmanlarıyla

<sup>257</sup> [http://fww.pressestelle.at/cont/broschueren/spittelau\\_englisch/pdf/spitt\\_e\\_72.pdf](http://fww.pressestelle.at/cont/broschueren/spittelau_englisch/pdf/spitt_e_72.pdf)

<sup>258</sup> Bkz. (32), SCHMIED

<sup>259</sup> Bkz. (159).

konuştı, onlardan zor ayrıntıları kendisine açıklamalarını istiyordu. Bunun yanında çevrecilere de fikir danışıyor. Bunlardan biri de Hundertwasser'ın arkadaşı, Avusturya Bilimler Akademisinde Çevresel Bilimler ve Doğa Koruma Enstitüsünün ve başkanı; bugünse Doğal Tarih Müzesinin yöneticisi, biyolojist Profesör Bernd Löttsch oldu.<sup>260</sup>

Bu ikna sürecinde Hundertwasser'i etkileyen diğer bir isim de Belediye Başkanı Helmut Zilk oldu. Zilk Hundertwasser'in şunlara güvenmesini istiyordu: Burası Avrupa'daki en modern ve temiz çöp yakma tesisi ve kendi alanında bir örnek olacaktı. Spittelau'da kurulacak Denox filtreleme sistemi kesinlikle son teknolojiyle hazırlanıyordu. Bu teknoloji ile dioksin yayılımı azalıyordu ve zararlı maddelerin havaya karışması ihtimali minimuma indiriliyordu. Benzer şekilde Denox sistem daha sonra yeniden kullanılabilir ağır metalleri de % 99.9 oranında filtre edebilme özelliğine sahipti.<sup>261</sup> Tesisin kirliliği önleyeceğinin kanıtlanması, çevredeki yapılar için katı atıktan kurtulurken aynı zamanda, üretilen enerjiyi ısıtma için kullanabilecek olması ve en yeni teknolojiyle donatılacak olması onu ikna etti ve sanatçı bu bilgiler ışığında, çevreci arkadaşlarının da desteğiyle Hundertwasser, kendisine teklif geldikten bir yıl sonra projeyi üzerine almayı kabul etti.<sup>262</sup> Isıtma tesisi, yeniden tasarım sürecine girmeden önce Moebius mimari ofislerinden, katkıda bulunmalarını istedi, çok değil iki yıl sonra 'kozmetik cerrahi' bitirilecekti.<sup>263</sup>

Hundertwasser'in gerçekte, bu yapıda yeniden tasarım projesinde çalışmayı kabul etmesinin başka bir nedeni daha vardı. O, 'steril, kalpsiz mimari' diye tanımladığı, tamamen fonksiyona ve düz çizgilere dayalı, insanın ruhuna hitap etmeyi amaçlamayan yapıların Avusturya'nın karakterine, Avusturya'nın mantığına uymadığını savunuyordu. Endüstriyel bir tesis olarak Spittelau Isıtma Tesisi de fonksiyonel bir yapı olarak Hundertwasser'in 'iyileştirmesi' gerektiğini düşündüğü bir yapıydı. Ona göre endüstriyel büyüme, ilerleme için ne pahasına olursa olsun kültürel mirasa, özellikle de insanlığın ruhuna ve insanlara zarar veriliyordu. Kaldı ki

<sup>260</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 368.

<sup>261</sup> A.g.k., 368.

<sup>262</sup> Bkz. (159).

<sup>263</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 368.

insanlık olarak; insanlar layık olmayan, steril endüstriyel yapılarda çalışan insanlara karşı, şehirdeki insanlardan daha fazla suç işleniyordu.<sup>264</sup>

Yeniden inşa sırasında Spittelau Isıtma Tesisi Fernwarme Wien'e, -Helmut Zilk'in Hundertwasser'e sözünü verdiği gibi- Avrupa'nın en modern teknolojisi kuruldu. Tesis bugün de dünya çapında en az zararlı madde yayan tesis olma özelliğine sahip.<sup>265</sup> Zararlı bir gaz olan Dioksin'in yayılımı Spittelau ısıtma tesisinde metreküpte 0.000.000.000.1 gram ya da başka bir deyişle yılda 1 gramla ifade ediliyor. Bu, 100 km. uzunluğunda bir tren dolusu kum içerisinde 1 tane kum parçasına denktir. Spittleau Isıtma Tesisinin çalışmasının en yoğun olduğu bir anda, tek bir araba bile ısıtma tesisinden 100 katı daha fazla dioksin üretiyor. Isıtma tesisinde yakılan evsel çöpler, yıllık 60.000 ton petrol ve yine her yıl 300.000 ton fueloil yakılmasından kurtarıyor. Dolayısıyla bu katkısıyla Fernwarme Wien, Viyana'da hava yoluyla yayılan kirletici maddeleri azaltarak, hava kirliliğinin önüne geçerek çevreye önemli bir katkıda bulunuyor.<sup>266</sup>

Yeniden inşa sırasında Fernwarme Wien, teknolojisini geliştirmenin yanında bir genişleme programı da yürüttü. Tesis bugün, 2.500 megawatttan daha fazla bir kapasiteyle ve birbirine bağlı on tesisten oluşan bir bölge ısıtma ağı yarattı. Aynı zamanda 900 km. civarındaki boru hattıyla, Avrupa'nın en büyüğü. Şimdi, 200.000 ikametgahtan fazla ve yaklaşık 4.400 endüstriyel tüketici, ısıtma tesisleriyle mekan ve su ısıtmasını sağlıyor.<sup>267</sup> Viyana'nın her yıl ürettiği 600.000 ton çöpün, 250.000 tonu Fernwarme Wien ısıtma tesisinde yakılıyor. Bu yolla, Viyana'da çok sayıda ev ve kuruluş, hem mekan hem de su ısıtmada tesisten faydalanıyor. Böylece ısıtma tesisi; yenilediği teknolojiyle çok az miktarda zehirli gaz yayarken aynı zamanda, ısıttığı ev ve işyerlerinin bacalarından çıkması olası kirletici maddeleri de engellemiş oluyor.<sup>268</sup>

<sup>264</sup> Bkz. (46), 192.

<sup>265</sup> A.g.k., 186.

<sup>266</sup> Bkz. (255)

<sup>267</sup> Bkz. (256)

<sup>268</sup> Bkz. (46), 186.

Doğa ve insan ilişkisinde atık konusunun üzerinde önemle duran Hundertwasser; projeyi üzerine aldıktan hemen sonra çalışmalara başladı. Sanatçı; beton, çelik, cam, seramik çiniler ve emaye gibi sıradan malzemelerle yapıyı, Viyana semalarında parlak ve şen bir mücevher haline getirdi.<sup>269</sup> Yapıya Hundertwasser'in mimarisini bilen birileri baktığında, bir Hundertwasser yapısı olduğunu ilk bakışta anlayabilir; düz çizgilerden ve yüzeylerden kaçınılması, mümkün olduğunca doğaya yakın olabilmesi için uygun olan her alanın yeşillendirilmesi, her bir pencere için birbirinden farklı düzenlemeler yapılmış olması ve dış cephenin oldukça renkli ve hareketli tasarlanması gibi ayrıntıların tamamı Hundertwasser'i işaret ediyor.

Yüksekliği ve gündüzleri güneş ışığıyla, geceleri fiber optiklerle aydınlatılmasıyla geniş bir alanda yapının en belirgin özelliğini oluşturan baca, mimari yeniden tasarım sürecinde Hundertwasser'in yenilediği noktalardan biri. 300 feet'ten daha uzun olan bacanın ortasında büyük bir küre bulunuyor. Bacanın yüzeyi, yeniden tasarım sürecinde çeşitli malzemelerle mavinin farklı tonlarında tasarlandı. Bacanın, kendisine bitişik yapının terasının altında kalan kısmı açık ve koyu mavi tonlarda çinilerle kaplandı; iç içe geçmiş karmaşık formlardan oluşan bu çiniler, aynı zamanda içeride işlenen çöplerden yola çıkılarak, girdaba kapılmış çöp parçaları olarak düşünülmüştü. Sanatçı, dışarıdakilere içeride neler olduğunu anlatmaya çalışıyordu.<sup>270</sup> Bacanın henüz en yüksek noktasına varmadan başlayan küre ise altın kaplama 1150 levhayla. Hundertwasser'in tasarımıyla yapının en dikkat çekici öğelerinden biri haline gelen küre, aynı zamanda içinde bulunan mekanizmalarla işlevsel bir unsur.<sup>271</sup> (Bkz. Resim 5. 31)

Bu büyük kürenin yanında yapıda, yine hepsi altın rengi tasarlanmış çok sayıda küre bulunuyor. Yapının her kısmında, o kısmın köşelerinin tepesine denk gelecek şekilde birer küre bulunuyor; yapının işlevi gereği çok kısımlı inşa edildiği düşünüldüğünde, söz konusu kürelerin yapıda baskın unsurlardan biri olduğunu söylemek mümkün. Yapının en üst noktasına ulaşan duvarlar aşağıya doğru

<sup>269</sup> Bkz. (238).

<sup>270</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 371.

<sup>271</sup> Bkz. (30).

yaylanıyormuş gibi görüntüsüyle ve bu altın renkli küreleriyle gök yüzünü işaret ediyor gibi görünüyorlar. Yapıda küreler aracılığıyla bir çok noktada kullanılan altın sarısı renk ise zenginliği, gelecekte doğa ve insan arasında gerçekleşecek barışı, insanın yaratıcılığını ve kültürel değerleri ifade ediyor.<sup>272</sup> (Bkz. Resim 5. 32)

Yapının köşelerine yerleştirilmiş kolonlar da Hundertwasser'in yeniden tasarımı sırasında eklenen unsurlardan. Mavi renkte tasarlanmış bu sütunlarla uyumlu olacak şekilde, küçük altın renkli küreler de aynı tonda maviden yapılmış kaidelerin üzerine oturuyorlar. (Bkz. Resim 5. 32) Hundertwasser bir röportajında, yapıda –kolonlar, baca, pencere kenarlarındaki düzensiz çerçeveler gibi- gökyüzünü işaret eden ne varsa, hepsinin özellikle gök mavisinden ultramarine kadar mavinin çeşitli tonlarında yapıldığını belirtiyor.<sup>273</sup> Yapıda kullanılan mavi renk gökyüzünü, temiz hava ve suyu sembolize ediyor.<sup>274</sup>

Yapının çatısında Hundertwasser'in başka bir uygulaması da havalandırma bacasının sıra dışı bir forma sahip kapağı. Başından neredeyse hiç çıkarmadığı – biraz da çok düşkün olduğu soğan kubbe formunu hatırlatan- şapkası, burada sanatçının yaptığı küçük bir espri ya da oradan geçtiğini ifade eden bir imza gibi yer buluyor. Mavi ve kırmızı renkte boyanmış olan bu şapka, yapıya uzaktan bakıldığında bile rahatça görülebilecek kadar büyük bir eleman. (Bkz. Resim 5. 33)

Spittelau Isıtma Tesisini temelde iki ayrı bölüm olarak düşünebiliriz; katı atık yakma işinin yapıldığı ve daha büyük bir alan yayılmış olan kısım ve ofis binası. Hundertwasser yeniden tasarımı da bu iki bölümü ayrı ayrı ele aldı. Tesis kısmının dış cephesi –sanatçının diğer çalışmalarında da olduğu gibi- oldukça dikkat çekici. Hundertwasser tesisin dış cephe tasarımında hiçbir şekilde boya kullanılmadığını özellikle vurgulayarak; düz olmayan bu oluklu zeminde boya yerine renkli seramik,

<sup>272</sup> Bkz. (46), 198.

<sup>273</sup> A.g.k., 198.

<sup>274</sup> Bkz. (30).

emaye, anodize çelik ve çok renkli, metal kaplama endüstriyel cam kullanıldığını belirtiyor.<sup>275</sup> (Bkz. Resim 5. 34)

Burada da KunstHausWien gibi ağırlıklı olarak siyah-beyaz renk kombinasyonunu ve dama tahtası formunu kullanan Hundertwasser, bir röportajında bu konuyu şöyle anlatıyor: “... çünkü bu aynı zamanda, Viyana sezessiyonunun tipik renk kombinasyonudur. Üstelik bu kombinasyon en sıra dışı zıtlıkları temsil eder; kömür-yanma-küller, ışık ve karanlık birlikte yaşamaya mecburdur. ... Düzensiz dama tahtasından oluşan ana motif, özellikle sanayileştirilmiş prefabrikasyon içindeki, insan fiziği üzerinde bunaltıcı ve çok kötü bir etkisi olan tek tip ızgara sistemine karşı bir mücadeleyi simgeler.”<sup>276</sup>

Damalı formun yanında, cephenin dikkat çekici unsurlarından bir diğerini de pencereler oluşturuyor. Hundertwasser, pencerelerin camları için ise iki malzeme kullanmayı tercih etmiş; şeffaf cam ve buzlu cam.<sup>277</sup> Değişik boyut ve şekillerde tasarlanmış pencerelerin bir kısmının etrafı renkli seramik parçalarla, bir kısmının etrafı ise metal parçalarla oluşturulmuş düzensiz şekillerle çevrelenmiş. Hundertwasser, daha sonra yaptığı bir röportajda, dışı metal parçalarla düzensizce çerçevelenmiş bu pencerelerin zenginliği simgelediğini belirtiyor.<sup>278</sup> Pencerelerin bir çoğunda ise kilit taşı temsil eden kısımlar oluşturulmuş. Hundertwasser’in burada gerçekleştirdiği başka bir uygulama da seramik parçaları, pencere formunda bir araya getirerek, orada bir pencere varmış izlenimi oluşturmak. Yine bu pencerelerin tümü yapının cephelerine düzensiz bir şekilde dağıtılmış durumda. Pencere formundaki seramik grupların yanında, yine seramik malzemelerle oluşturulmuş ve pencerelerin arasında yapıya düzensiz bir şekilde dağıtılmış gruplar da bulunuyor. Çarpıcı renklerde oluşturulmuş bu seramik gruplar da, bacanın alt kısmındaki mavi seramikler gibi, çöpleri sembolize ediyor.<sup>279</sup>

<sup>275</sup> Bkz. (46), 198.

<sup>276</sup> A.g.k., 195.

<sup>277</sup> Bkz. (30).

<sup>278</sup> Bkz. (46), 195.

<sup>279</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 371.

Hundertwasser, çöp kamyonlarının atıkları boşalttığı girişin üst kısmında, ağaçlar ekilerek küçük bir bahçe haline getirilmiş alanın etrafı için balık formunda tasarlanmış büyük ve siyah bir tırabzan tasarladı. Tırabzanın çevrelediği bu kısım, Hundertwasser tarzı –renkli içbükey seramiklerden yapılmış, faklı boyutlardaki kürelerden oluşan- sütunlar tarafından destekleniyor. Bunun yanında kamyonların yolları boyunca da dağınık bir şekilde bu sütunlardan yerleştirildiği görülüyor.

Balık formu tırabzanın çevrelediği küçük bahçe dışında; yapının teras kısmına, kimi pencerelere ve açık alanda ağaç dikimine uygun olan her alan yeşillendirilmeye çalışılmış. Böylece zaten, teknolojisi gereği doğaya dost bir tesis olan yapı, Hundertwasser'in tasarımıyla doğaya bir adım daha yaklaşıyor. Ağaçların dışında, yine bir çöp yakma tesisinden beklenmeyecek başka bir uygulama da Hundertwasser tarafından gerçekleştirildi. Sanatçı, yapının baca kısmında kerkenez yuvaları için bir yer hazırladı. Hundertwasser'in ifadesiyle; tesis yeniden çalışmaya başladıktan sonra kerkenezlerin gelip buraya yuvalaması, çalışanlar tarafından sevildiler.<sup>280</sup>

Hundertwasser'in tesisin ofis binası için tasarımı ise diğerinden çok daha farklı oldu. Tesisin ön sağ yanında bulunan yapı, dikdörtgen bir forma sahip. Başlangıçta tesisin bir parçası olarak tasarlanan yapı, daha sonra fikir değiştirilerek yapıdan ayrı inşa edildi. Hundertwasser'le yeniden tasarım için yapılan görüşmelerde, yetkililer ofis binası için de bir tasarım istediler. Hundertwasser'in bunun için basit bir çözümü vardı; 'Fernwarme Wien' isminin harflerinden akıyor gibi ve pencereler arasında düzensiz dikey bir yol gibi görünen emaye metal levhalarla oluşturulan bir tasarım gerçekleştirdi. Sanatçının 'alev' olarak nitelendirdiği bu alev kırmızısı yol, çatallaşma noktalarında ısıtma tesisini işaret ediyordu. Sanatçının 'alevden yol' dışında bu binada gerçekleştirdiği başka bir değişim ise, çatısına ağaçlar dikmek oldu.<sup>281</sup> (Bkz. Resim 5. 32)

<sup>280</sup> A.g.k., 370.

<sup>281</sup> Bkz. (46), 192.

Pierre Restany'nin ifadesiyle Hundertwasser; çirkin borularla ve metal iskeletle karmakarışık hale gelmiş bu endüstriyel yığını, Binbir Gece Masallarına layık bir saraya dönüştürmeyi başarmıştı.<sup>282</sup> Tesis endüstriyel bir yapı olmasına rağmen, bugün Viyana'ya giden turistlerin şehrin diğer gezi noktalarıyla birlikte ısıtma tesisini de görmeye gitmeleri de Pierre Restany'nin bu yorumunu doğrular nitelikte. Fakat yeniden tasarım sürecinde –başta Hundertwasser'in de olduğu gibi- kimilerinin bu konuda endişesi vardı dolayısıyla destekleyen yorumlar dışında şiddetle eleştiren yorumlar da alınıyordu.

Wieland Schmied'e göre Hundertwasser Haus sayılmazsa, Hundertwasser'in hiçbir mimari projesi, Spittelau Isıtma Tesisi kadar ünlü ve tartışmalı değildi; yeniden tasarım yalnızca mimarlar tarafından değil, çoğu insan tarafından iyi bir nedenleri olmaksızın radikal bir şekilde reddedildi. Hundertwasser'in tesisi yeniden modellemesine asıl eleştiri, gerçek bir endüstriyel bir tesisi bir peri masalına dönüştürmesiydi ki onu eleştirenler buna 'güzelleştirme' diyorlardı. Onlara göre endüstriyel bir yapı, endüstriyel bir bu yapı gibi görünmeliydi; bir peri masal kalesi gibi değil; bu dürüstlük meselesiydi. Wieland Schmied, Hundertwasser'in eleştirmenlerinin bir kır kilisesinin (Barnbach, Saint Barbara Kilisesi), bir masal kilisesi gibi görünmesini belki kabul edebileceklerini fakat bir fabrikada durumun aynı olmayacağını söylüyor.<sup>283</sup>

Çünkü buradaki asıl eleştiri, tasarımın tesisin içinde neler olduğunu sakladığı yönündeydi; içeride bir çöp arıtma tesisi vardı ama dış kısım orası bir peri masalıymış izlenimi veriyordu. Başka bir deyişle dışarıda kendini arkadaşça, sevimli bir yapı gibi gösterse de içeride toksik vapurlarıyla hepimizi boğacak kötü yaşlı cadının kaynatma kazanı bulunuyordu. Eleştirilerin temelindeki dışarı ve içerisinin birbirine uymadığı fikri, tepkileri doğrudan Hundertwasser'e yönlendiriyordu; onlara göre Hundertwasser'in yaptığı tasarım ve bilinen mimari görüşleri insanları yapının durumuyla ilgili yanıltıyor; bir anlamda Hundertwasser'in mimarisi insanlara doğruyu söylemiyordu. Wieland Schmied ise Hundertwasser'in hiçbir şeyi

<sup>282</sup> Bkz. (38), RESTANY, 47.

<sup>283</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 370.



gizlemediğini ve bir şey gizlemeye ihtiyacı olmadığını savunuyor ve Hundertwasser'in tesisin işlevini saklamadığını kendisinin de söylediğini hatırlatıyor. Gerçekten daha önce de belirtildiği gibi, bacanın alt kısımlarında ve yapının pencereleri arasına dağılmış olan seramik gruplar çöplerin, işlenirken girdap gibi dönüşünü sembolize ediyor. (Bkz. Resim 5. 35) Bu durumda, içeride olanların dış cephe tasarımıyla gizlendiği eleştirisi de çürümüş oluyor. Hundertwasser dikkatli bir göz için içeride neler olup bittiğini sembolize etmesine rağmen insanların asıl eleştirisinin bunun tersinin yapıldığı olmasıyla ilgili Wieland Schmied ilginç bir yorum yapıyor: "Hundertwasser'in problemi şu; o çöpü betimlediğinde, betimlediği şey çöp olmaktan çıkıyor. Bize içeride dönen çöpleri göstermek istediğinde; biz yere yıkılmış ve içindekiler masaya dökülmüş bir mücevher çuvalı görüyoruz. Kıymetli şeylere dokunmaktan kaçınmıyor. Bu açıdan Kral Midas gibi; neye dokunsa altın gibi parlıyor ya da yeşil bir cennet içinde büyümüş gibi görünüyor. Hundertwasser bize gerçeklik hakkında ne söylemek istese bu, bir peri masalına dönüşüyor."<sup>284</sup>

Spittelau Isıtma Tesisinin yeniden tasarımı bitmeden önce bir röportajda, yeniden tasarımın maliyetinin ne olacağı sorusu üzerine Hundertwasser kızarak "bu, Otto Wagner'e kullandığı seramiklerin veya yapı malzemelerinin hesabını sormaya benzer veya Klimt'e tüm yağlıboyaalarının, tuval ve fırçalarının maliyetini sormak gibidir. Bu absürd; bizi sıkıp bunaltan; ruhsuz, çirkin, saldırgan binalar hakkında, mimarlara genelde maliyet veya ücret sorulmaz." diyerek devamında, insana uyumlu yapıların uzun vadede ucuz olduğunu, çirkin ve ruhsuz yapıların ise pahalıya mal olacağını belirtiyordu.<sup>285</sup>

Hundertwasser gelen tüm eleştirilere rağmen kararlılıkla tamamladığı tesiste yalnızca üzerine aldığı yeniden tasarım konusunda değil, yapının işlevi ve çevreyi etkileme açısından durumu da çok önemsiyordu. Henüz projeyi üzerine almadan önce bile, çöp yakma teknikleri ile ilgili okumalar yapıyor ve yazılar yazıyor; "soğuk yanmada, aynı kalori, aynı zararlı maddeler, aynı küller yayılıyor, aynı miktarda oksijen yanıyor, sıcak yanmadakiyle aynı miktarda karbondioksit üretiliyor. Sadece

<sup>284</sup> A.g.k., 371.

<sup>285</sup> Bkz. (46), 198.

uzun süreçte, çöp kullanılmıyor, kontrol altında olmuyor, filtre edilmiyor.” diyordu ve bu yüzden, çöplükleri birer saatli bomba olarak tanımlıyordu.<sup>286</sup>

Dolayısıyla Spittelau Isıtma Tesisi Hundertwasser için önemli bir çıkış noktası, insanların dikkatini, bu son teknolojiyle olabildiğince zararsız hale getirilmiş ve sağladığı ısıyla tonlarca petrolün yakılmasını engelleyecek kadar çevreye dost tesise çekmeyi amaçlıyordu. Yeniden tasarımı için: “Ben Spittelau ısıtma tesisini bir anıt olarak görüyorum, daha güzel, çöpsüz bir gelecek için bir teşvik olarak”<sup>287</sup> diyerek yapının kendisi için önemini belirtiyordu.

Spittelau Isıtma tesisi bugün insanlar tarafından yalnızca bir endüstriyel tesis olarak değil, ilgi çekici ve neşeli bir yapı olarak görülüyor ve “sadece teknoloji, ekoloji ve sanatın başarılı bir birlikteliği değil, aynı zamanda kent çevresinin görsel kirliliğinin azaltılmasına katkı da sağlayan ünik bir sanat çalışması”<sup>288</sup> diye tanımlanıyor.

#### 5.6.5. Otoyol Restoranı

Avusturya Bad Fischau’da, 1970’lerde inşa edilmiş otoyol üzerinde bulunan bir restoranın daha fazla müşteri çekmek ve kazancını yükseltmek amacıyla yeniden tasarlanması için, WIGAST AG tarafından, Viyana’da yönetim kurulu başkanı Günter Wöss’ün yönetiminde, 1988’de Hundertwasser’e öneri götürüldü. Yapının yeniden tasarımı için daha önce başka mimarlarla da görüşülmüş fakat hepsi tasarımlarında eski binanın yıkılıp, yenisinin yapılmasını öngörmüştü. Öneriyi kabul eden Hundertwasser, diğer mimarların aksine eski yapıyı korumak, onun üzerinde çalışmak istiyordu.<sup>289</sup>

<sup>286</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 368.

<sup>287</sup> A.g.k., 368.

<sup>288</sup> Bkz. (256)

<sup>289</sup> <http://www1.kunsthawien.com/autobahn.htm>

Yeniden tasarım sürecinde Yeni Zelanda’da olan sanatçı, restoranı ancak yeniden tasarım bittikten sonra görebilme imkanı bulmuştu. Daha önce Hundertwasser Haus’da birlikte çalıştığı Mimar Peter Pelikan ile birlikte çalışmalarını yürüten Hundertwasser; Günter Wöss’le iletişim kurarak, yapmayı planladığı değişiklikler konusunda bilgi veriyordu. Teknik kısımlarla ise Peter Pelikan ilgilenmekteydi.

Hundertwasser’in tekdüze yapıya en dikkat çekici muamelesi çatı kısmında oldu. Yapının düz çatısı, Hundertwasser’in tasarımıyla dalgalı bir forma dönüştürüldü. Aynı zamanda çatı eğiminin arttığı ve azaldığı noktalarda, bu eğimleri vurgulayan dekoratif sütunlar eklenmişti. Mavi seramik parçalarla kaplanmış sütunların her birinin en üst noktasında birer altın sarısı küre bulunuyordu. Bunun yanında yine cephe boyunca uzanan, dikey ve düzensiz kırmızı çizgiler oluşturulmuştu. Yine aynı şekilde seramik parçalarla oluşturulmuş mavinin değişik tonlarındaki düzensiz çizgiler, kırmızı çizgilerin arasına dağıtılmış ve cephede daha renkli bir tasarım gerçekleştirilmişti. Bu dikey çizgiler cepheye renk katmasının yanı sıra, sütunlarla birlikte tek katlı yatay formuyla kontrast oluşturarak denge yaratıyordu. (Bkz. Resim 5.36)

Bunun yanında Hundertwasser, restoranın giriş kısmının bulunduğu köşesine yerleştirilmek üzere ek bir ünite tasarlamıştı. Aynı zamanda giriş görevi gören bu ünite, geniş camlarla üniteye ışık sağlayan dairesel formlu bir kuleyle vurgulanıyordu. Kulenin altından başlayarak yapının dışına ulaşan –yine geniş pencerelerle aydınlatılan- merdivenler boyunca da, cepheye dağıtılmış olan sütunlar ve düzensiz seramik çizgiler tekrarlanıyor, böylece bu ek ünitenin yapıya tam entegrasyonu sağlanmış oluyordu.

Bu ünitenin dikkat çekici başka bir özelliği ise, kule kısmından girişe doğru belirgin bir eğime sahip olan çatısının da çimenlerle yeşillendirilmesi ve yine üzeri tamamen bitkilerle kaplı çatıya doğru uzanan bir patika gibi görünerek, yapıya hareket katmasıydı. Restorandan çıkarak, zemine kadar uzanan bu ünitenin en ucunda ise onu destekleyen Hundertwasser stili seramik kaplı sütunlar kullanılmıştı.

Hundertwasser, restoranın çimenle kaplanmasına olanak tanıyan düz çatısı, Hundertwasser'in tasarımıyla yeşillendirildi. Çatıya ekilecek çimen ve ağaçlar için oluşturulan toprak tabakası kalın değildi; 3 cm.-5 cm. arasında değişiyordu ve özel bir bakıma ihtiyaç duymuyordu. Su ihtiyacı için iç su sistemi ile bağlantılandırılmıştı ve bunun yanında % 50-% 70 oranında yağmur suyunu emiyordu.<sup>290</sup>

Bu yeniden tasarımıyla Hundertwasser, hem restoranın beklentisi yönünde eski binayı korumuş, hem de onu eski halinden tamamen farklılaştırmıştı. Böylece Hundertwasser'in tasarımıyla eklenen ve bir kuleyle vurgulanan giriş kısmı, yeşillendirilmiş çatısı ve dalgalandırılmış silüetiyle restoran, adeta yeni inşa edilmiş kadar önemli görsel bir değişime uğramış oldu.

#### 5.6.6. 'In den Wiesen' Yapı Kompleksi

Bad Soden, Almanya'da Frankfurt'un 30 km. kuzeyinde bulunan bir kaplıca kasabası. Fakat Bad Soden'in sağlık endüstrisinden kaynaklanan önemi zayıflamaktaydı, özellikle de yakınlardaki daha ünlü rakipleri Bad Homburg'la kıyaslandığında.<sup>291</sup> Bu durum, Bad Soden'de bazı değişiklikler, atılımlar yapmayı gerekli kılıyordu.

Bad Soden'de yaşayan müteşebbis Wolfgang Wachendorf, kasabaya Hundertwasser stilinde bir yapı kompleksi yapmak istiyordu. Kasabada halka açık büyük bir park alanı olan, Bad Soden'in kaplıca sularını bulunduğu Quellenpark'a ve Wilhelmspark'a giden iki yolun kesişme noktasında gerçekleştirilmesi öngörülen bu yapı kompleksinin, Hundertwasser tarafından tasarlanması halinde doğaya ve Bad

<sup>290</sup> Bkz. (46), 35.

<sup>291</sup> Dirk H.R. SPENNEMANN, "Hundertwasser: Art, Architecture and Heritage in Bad Soden, Germany", 118.

Soden için hem doğal hem de tarihi bir önemi olan çevreye uyumlu olacağı düşünülüyordu.<sup>292</sup>

Söz konusu alanda Bad Soden'in tarihi bir öneme sahip olan, en eski kaplıcası da bulunmaktaydı ve yapı kompleksinin gerçekleştirilmesi durumunda, Haus Brockenheimer adındaki tarihi kaplıcanın da yenilenmesi söz konusuydu. Bu anlamda planlanan projenin bir takım gereklilikleri bulunuyordu; mineral kaynakların üzerinde kurulacak olması hem strüktür olarak, hem görsel olarak çevreye uyumlu olmasını gerektirirken aynı zamanda tarihi miras konusunda da sorumluluklar vardı.<sup>293</sup>

Hundertwasser yapılan görüşmeler sonucunda, projeyi Peter Pelikan'ın teknik işbirliği ile üzerine almayı kabul etti. Tasarımı Hundertwasser tarafından gerçekleştirilecek olan yapı kompleksinin planları, çok sayıda ortak çalışmaya imza attığı Mimar Peter Pelikan tarafından gerçekleştirilecekti. Alanın altında bulunan mineral su kaynaklarından dolayı dikkatle inşa edilmesi gereken yapı kompleksinden önce 250 beton dayanak, 15 m. derinliğe dikildi. Planlanan yapı kompleksi 25.000 m<sup>3</sup> ile Viyana'da bulunan Hundertwasser Haus'la hemen hemen aynı büyüklükteydi. Yapı malzemesi olarak da yine Hundertwasser Haus'da olduğu gibi, beton tavanlar haricinde tuğla kullanıldı.<sup>294</sup>

Sanatçı, inşasına 27 Kasım 1990'da başlanan yapı kompleksi için, farklı üniteleri farklı yükseklik ve formlarda yaparak hareketli bir tasarım gerçekleştirmeyi amaçladı. Tüm bu dağınık, farklı yüksekliklerdeki yapı bölümlerinin birleştirilmesi kompleksin kale izlenimi vermesini sağlayacaktı. Bunun yanında 22 konut yapılması planlanıyordu ve her bir konutun ya bahçe olarak kullanabileceği bir terası ya da çatı bahçesi mevcuttu. Daireler arasında geçişlerin ise beş merdiven aracılığıyla sağlanması öngörülmüyordu.<sup>295</sup> Bu tasarım ile geleneksel konut yapılarının aksine simetrik, düzenli ve standart bir mimariden kesin bir ayrılış gerçekleştiriyor; tasarım

<sup>292</sup> A.g.m., SPENNEMANN, 117.

<sup>293</sup> Bkz. (46), 200.

<sup>294</sup> A.g.k., 200.

<sup>295</sup> A.g.k., 2000.

sırlı boncuk görünümlü sütunları, ayrıntılı süslemeleri, İslam mimarisine ve tapınak mimarisine göndermeleri ve asma bahçelere ekilen bitkileri ile Alman geleneklerine yabancı tasarım öğeleri ve mimari kavramlara sık sık gönderme yapıyordu.<sup>296</sup>

Yapıların dış cephe tasarımında en dikkat çekici özellik, çatıdan başlayarak aşağıya doğru akan su yolları gibi görünen, dikey ve düzensiz çizgilerdi. (Bkz. Resim 5.37) Sırlı mavi seramik parçalarından oluşturulmuş bu su yolları, duvarlardan aşağıya doğru akan yağmur sularını sembolize ediyordu ve böylece bir anlamda yapının doğayla daha fazla ilişki kurması sağlanmış oluyordu.<sup>297</sup>

Hundertwasser'in tasarımlarında kullanmayı sevdiği öğelerden biri olan kule, burada da düz çatısı ve üstünde bir direk üzerine yerleştirilmiş altın sarısı küreyle yapının en dominant öğesiydi. (Bkz. Resim 5.38) Bunun yanında, yine Hundertwasser mimarisinin tipik özelliklerinden biri olan farklı boyut ve özelliklerde pencereler, bu yapı kompleksinde de dikkat çeken unsurlar arasında yer alıyordu; (Bkz. Resim 5.39) böylece Hundertwasser inşaat mühendislerine ve mimarlara bir karşı çıkış gerçekleştirmişti. Aynı şekilde düz çizgiden de kaçış söz konusuydu ve bu zaman zaman kendi doğrularına inanan bazı inşaat işçileri için ciddi kavramsal sorunlara yol açtı. Buna rağmen dış süslemeler, planın gerçekleştirilmesi ve yapı öğelerinin ince ayrıntıları, inşaat işçilerinin yorumların bırakıldı, böylece sonuç işçilerin yaratıcı becerilerine bağlı hale getirilmişti.<sup>298</sup>

İhtiyaçlar doğrultusunda özel park yerleri için de bölüm ayrılan yapı kompleksinde, her ünite için iki özel park alanı tasarlanmıştı. Ünitelerin alt kısımlarına yerleştirilen park yerlerinin girişleri dışarıya bir mağara ağzı gibi açılıyordu.<sup>299</sup>

Bu projesinde, çok sayıda yeşil alan yaratma fırsatı bulan Hundertwasser, cephedeki, avludaki, balkonlardaki ve farklı yüksekliklerde tasarlanmış çatılardaki

<sup>296</sup> Bkz. (290), SPENNEMANN, 119, 121.

<sup>297</sup> A.g.m., 122.

<sup>298</sup> A.g.m., 121.

<sup>299</sup> A.g.m, 121.

kalıcı dekorasyonunun yanısıra, bitkileri de bu alanların kalıcı birer dekorasyon ögesi olarak kullanmıştı. Ağaç, çalı ve sarmaşık çeşitlerinden oluşan bu bitkilerle, yaz mevsiminde yapıyı kaplayarak incelikli bir dekorasyon oluşturmak hedefleniyordu, kış aylarında ise –sarmaşıklar hariç- yapı açığa çıkacaktı. Terasların ve açık alanların yüzeylerindeki bitkiler granulate hydroponic-type bir zeminiğn üzerine çimenle birlikte ekildiler. Bunun yanında vadi yamacının dibi de çalılar ve otlarla kaplanmıştı, bunun yanında kendi hallerine bırakılmış yabancı bitkilerin yetiştirilmesine de izin veriliyordu. Pencereleerde ve pencereleere yakın yerlerde kullanılan ağaçlarda ise, kışın yapraklarını döken türler tercih edilmiş; böylece evleri yazın serin tutarken, kışın içeriye güneşin girmesi sağlanmış oluyordu.<sup>300</sup> (Bkz. Resim 5.39)

Projeye dahil olan ve Bad Soden'in ilk kaplıcası olarak tarihi bir öneme sahip olan 1722 tarihli yapı ise yapı kompleksinin giriş kısmında, sol yanında bulunuyordu. Sade ve geleneksel görünümüyle bu tarihi yapı, Hundertwasser'in tasarladığı gösterişli ve hareketli konutlarla kontrast oluşturuyordu. Bununla birlikte, sanatçının yapının restorasyonunda koyu kahve yatay bordürler kullanması, onun da bu yapılar grubuna görsel olarak daha uyumlu hale getirilmişti.<sup>301</sup>

Bad Soden yapı kompleksi projesinde başlangıçta 22 daire planlansa da, bunlardan 17 tanesi gerçekleştirildi. Dairelerin boyutları 140 metrekare ile 250 metrekare arasında değişiyordu.<sup>302</sup> dairelerin her birinin kendine ait yeşil bir alanı bulunuyordu. İç mekanlarında yapılan düzenlemeler, Hundertwasser Haus'da da olduğu gibi, her biri birbirinden farklı tasarımlardan oluşuyordu. Islak alanlar – banyo, tuvalet ve duş- dalgalı çizgiler ve düzensiz formlar oluşturan mozaiklerle dekore edilmişti. Aynalar düzensiz şekillendirilmiş alçı bezemelerle çevrilmişti. Her bir karo, tasarımın tamamlanması sırasında kırılmaması için şekilleri tasarlandıktan sonra pişirilmiş ve sırlanmıştı.<sup>303</sup>

<sup>300</sup> A.g.m., 122.

<sup>301</sup> A.g.m., 124.

<sup>302</sup> Bkz. (38), RESTANY, 52.

<sup>303</sup> Bkz. (290), SPENNEMANN, 122.

Yapı kompleksi 1993'te tamamlandı. Tepkiler olumlu oldu; tasarım, tüm otoriteler ve tüm siyasi gruplar tarafından onaylanmıştı. Tek bir eleştiri, kulenin yüksekliği ile ilgiliydi. Alandaki bazı bölümlerin halka açık hale getirilmesi ve yine halka açık otoparkı da bulunması ile tasarım halk arasında da tamamen onaylanmıştı. Kompleksin mimarisi sadece yapının tüm bir şekli değil, dış sıvanın engebeli hali ve yuvarlak hatlarıyla da Wohnburg ya da Wohnhugel (yaşayan tümsekler) olarak tanımlanıyordu ve Amerika'nın güneybatı yerlilerinin mimarisiyle ve Batı ve Kuzey Afrika'nın çamur evleriyle benzerlik gösterdiği yorumları yapılıyordu.<sup>304</sup>

#### 5.6.7. Wohnen Unterm Regenturm/Yağmur Kulesinde Yaşam

Almanya'nın Württemberg'de Neckar Nehri üzerinde bulunan 13.000 nüfuslu kasabası Plochingen, kasaba meydanını South Market Caddesi üzerinde yeniden kurarak, belediye binasını da yeni meydana taşıma kararı aldı. 1985'te Mimarlar Heinz. M. Springmann ve Siegfried Kaltenbach yeni merkez olan South Market caddesinde, işlek bir kavşak üzerinde bulunan bu alan için düşünülen şey, bir iç avlu ve yer altı marketiyle birlikte bir kompleks inşa etmektir.<sup>305</sup>

Bu yapı kompleksinin alışveriş mekanları, araba park yerleri, iş yerleri ve bir iskan alanını içermesine karar verildi. Mimarların bu görevi aldıkları ilk andan beri açıkça bildikleri bir şey vardı; 1.5 hektarlık bu alana apartman daireleri, otoparklar, işyerleri ve alışveriş mekanları yapmak için alanı titizlikle değerlendirip kullanmak gerekiyordu. Mimarlar bu alan için iki katlı bir yer altı otoparkı, toprak seviyesinde bir süpermarket, altmış dört daire, bunun yanında doktor muayenehaneleri, dükkanlar, bir galeri, bir kafe ve ek ofisler planladılar. Süpermarketin çatısı, iç avlu olarak da değerlendirilebilecekti. Plochingen halkı bu düzenlemeden memnundu; kompleksin, işlek caddelere bakan kısmının görünüşü beğenildi fakat avlu kısmının

<sup>304</sup> A.g.m., 119.

<sup>305</sup> <http://www1.kunsthawien.com/english/plochin.htm>



müdahaleye ihtiyacı olduğu düşünülüyordu. Bu kısma yapılacak görsel bir müdahale için akla gelen isim ise Hundertwasser oldu.<sup>306</sup>

Burada ortaya çıkan ilk sorun Hundertwasser'e ulaşmakla ilgili oldu; Plochingen Hundertwasser'e nasıl ulaşacağını bilmiyordu. Bu sırada şansları yardımlarına yetiştirdi; Plochingen Kasabası, Waldwiertel'de bulunan Zwettl Kasabası ile kardeş kasaba ilan edildi. 1990 yılında Plochingen'in Avusturyalı arkadaşları, Belediye Başkanının Hundertwasser'e ulaşmasına yardımcı oldu, planların son hali ve modeller Hundertwasser'e gönderildi.<sup>307</sup>

Hundertwasser kendisine getirilen iç avluyu tasarlaması teklifini kabul etmekle birlikte, bunun için bazı şartlar da öne sürmüştü: burayı bütün bir ünite olarak görüyor ve yapıların iç avluya bakan yüzlerinin de değişmesi gerektiğini düşünüyordu. Buradaki yapıların düz çizgilerden oluşan formlarını değiştirmek suretiyle avlu etrafında organik bir duvara dönüştürmek, pencereleri değiştirmek ve ızgara sisteminin terk etmek istiyordu. Bunun yanında çatıya ve balkonlara ağaçlar dikilecekti ve yapı kompleksine 30 metrelik bir kule, avluya iki kapı ve iki giriş eklenecekti.<sup>308</sup>

1990'da Plochingen Kasabası ve Hundertwasser arasında kurulan iletişim olumlu sonuçlandı ve çalışmalara 1991 yılında başlandı. Hundertwasser hazırladığı bir model üzerinde öngördüğü değişiklikleri gerçekleştirmek suretiyle denemeler yapıyordu. Aklında ilk olarak bu yapı kompleksine bir kule eklemek vardı. Bu kule Hundertwasser'in yapı kompleksine dair ilk ve en önemli tasarımıydı. Sanatçı, otobandan ve tren yolundan görülebilecek bu kuleyle şehirde görsel bir değişiklik yaratmak ve yeni bir simge oluşturmaktı.<sup>309</sup> Otuz metre yüksekliğinde yapılacak dört köşeli kulenin, her bir köşesine kule boyunca uzanacak birer kolon eklenmesini öngörmüştü. Söz konusu kolonlar –Saint Barabara Kilisesi'nin çan kulesinde olduğu gibi- mavi seramiklerle kaplanacak ve birer altın sarısı küreyle sonlanacaktı.

<sup>306</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 327.

<sup>307</sup> A.g.k., 328.

<sup>308</sup> A. CUITO, C. MORTES, Friedensreich Hundertwasser, 55.

<sup>309</sup> Bkz. (46), 210.

Kuledeki başka bir uygulama da yapının üzerinden yağmur damlaları aşağıya doğru akıyor gibi bir izlenim yaratmak amacıyla, düzensiz, dikey çizgilerdi; yağmura atıfta bulunulduğu için mavi renkte olmaları düşünülmüştü.<sup>310</sup>

Bunun yanında sanatçı, avluyu çevreleyen apartmanlarda da aynı dikey çizgileri kullanarak, yatay apartman binalarında bir zıtlık yakalamayı hedefliyordu. Hundertwasser, model üzerinde bu değişiklikleri gerçekleştirirken; yeni bir fikir üretti. Yıllar önce yaptığı bir resimde, yapıların üzerinden akan kırmızı yağmur damlalarını betimlemişti ve burada da aynı şeyi yapabileceğini düşünerek; mavi çizgilerden vazgeçti.<sup>311</sup>

Hundertwasser otuz metre yüksekliği, uzun mavi kolonları, altın sarısı küreleri ve yukarıdan aşağıya akan kırmızı yağmur sularıyla yapı kompleksi içerisinde oldukça baskın olacağı kesin olan bu kulenin görünüşü konusunda herkesi kısa sürede ikna edebilmişti fakat başka sorunlar vardı; yer altı otoparkının girişinin ve süpermarketin dağıtım alanının üzerinde inşa edilecek bir kulenin masrafı çok yüksek olacağı için sponsorların bütçesine bunu uydurmak zor olacaktı. Bunun yanında yapı ruhsatıyla ilgili de sorunlar bulunuyordu; Plochingen’de bölge yasaları, kule inşa edilmesini yasaklıyordu. Fakat Plochingen halkının da desteğiyle bunun sanatsal bir çalışma olduğu ve normal kuralların uygulanamayacağı konusunda karar verdirilmesi başarıldı.<sup>312</sup>

Kule, Hundertwasser’in tasarladığı modelde olduğu gibi inşa edildi. En dikkat çekici özelliği farklı tonlarda mavi seramik parçalarıyla kaplanmış, köşe kolonlarıydı. Kolonlar tepeye yakın kısımlarında düzensiz kırmızı halkalarla çevrelenerek, yukarıdan aşağıya akan kırmızı çizgilerle bütünlük oluşturuyordu. Kırmızı yağmur suları da, kolonlarda olduğu gibi farklı tonlarda seramik parçalardan oluşturulmuştu ve kulenin en renkli unsurlarını oluşturuyorlardı. Mavi sütunlar, üstlerinde altın sarısı kürelerle ‘taçlandırılmışlardı’. (Bkz. Resim 5.40)

<sup>310</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 328.

<sup>311</sup> A.g.k., 328.

<sup>312</sup> A.g.k., 328.

Yapıların avluya bakan kısımlarında da kuledekiler gibi, koyu kırmızı seramiklerle yapılmış olan dikey çizgiler etraflarını çevreleyen mavi bantlarla kontrast oluşturuyorlardı. Bunun yanında avluya bakan 440 pencerenin tamamına müdahale eden Hundertwasser, iki düzine renk, şekil ve boyut olarak birbirinden farklı pencere tasarladı. Ayrıca kırmızı dikey çizgiler, pencerelere rastladıkları bölümlerde pencereleri çevreliyordu. Böylece yapıların, avluya bakan cephelerinde birbirinin aynı iki pencere bulunmuyordu. Sanatçı, yapıların çatılarının kiremitlerinde farklı renkler kullanmayı tercih etmişti; böylece kendi özgün havalarını taşımalarını hedefliyordu. Yine Hundertwasser'in kullanmaktan çok hoşlandığı yapı elemanlarından olan sütunlar, bu tasarımında da dikkat çekici özelliklerden biri olmuştu. Beton kaplı çelik sütunlar, en dışta renkli seramiklerle kaplanmıştı ve her biri diğerinden farklı olarak tasarlanmıştı.<sup>313</sup> (Bkz. Resim 5.42)

Hundertwasser, bu tasarımında farklı bir uygulamayı da balkonlarda gerçekleştirmişti. Balkonlar geniş dalgalarla hareketlendirilmiş, birbirlerinden farklı formlarda tasarlanmışlardı. Dalgalı formlarına uydurulmuş siyah tırtabzanlarla tasarım tamamlanmıştı. (Bkz. Resim 5.42) Sanatçı bu yapı kompleksinde, pencerelerde ağaç kiracılara yer veremese de çok geniş yeşil alanlar yaratabilmişti: küçük deresiyle, gölcüğüyle, düzensiz patikasıyla iç avluda volkanik kaya üzerine çok çeşitli bitkiler ve çalılar ekilmişti. (Bkz. Resim 5.41) Volkanik kaya topraktan daha hafif olduğu için tercih edilmişti; böylece avlunun altında bulunan süpermarkete herhangi bir sızıntı olması halinde tamiri de daha kolay olabilecekti.<sup>314</sup>

Hundertwasser'in müdahalelerinin yapı üzerinde gerçekleştirildiği bu dönemde bazı sorunlar da çıkıyordu. Hundertwasser, sürekli orada bulunmadığı ve kendisi olmadan tasarımı uygulandığı için sanatçının bazı itirazları oluyordu. 1994'te yeni Zelanda'dan Belediye Başkanına ve Mimar Springmann'a gönderdiği bir mektupta bu gibi sıkıntılara değinen Hundertwasser, on bir maddelik bir itiraz listesi hazırlamıştı. Mektupta, fotoğraflardan gördüğü ayrıntılar üzerinde durarak,

<sup>313</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 328.

<sup>314</sup> Ag.k., 328.

nedenleriyle birlikte bazı itirazlarda bulunuyor ve nasıl yapılması gerektiğini ayrıntılarıyla belirtiyor ve açılıştan önce düzeltilmeleri gerektiğini üzerinde duruyordu. Ona göre herşey planlandığı gibi gitmeliydi; çünkü onların yalnızca Plochingen halkına karşı değil, Almanya'nın ve tüm Avrupa'nın kültürel tarihine karşı sorumlulukları vardı.<sup>315</sup>

Sonuç olarak her şey Hundertwasser'in tasarladığı gibi gerçekleşerek 1994'te tamamlandı. Yapılarıyla sık sık tartışmalar yaratan ve eleştirilerin hedefi olan Hundertwasser, bu yapıyla da çok sayıda olmasa da bazı eleştiriler almıştı. Peter M. Bode, yapıya dair sert eleştiriler yapan isimlerden biriydi; yapıyı bir lego parçasına benzetiyordu. Ayrıca sanatçının yakın arkadaşlarından Wieland Schmied'in de bazı eleştirileri vardı; örneğin yapı kompleksi cadde tarafından bakıldığında, avluda nasıl bir tasarımı olduğuna dair hiçbir fikir vermiyordu. Dolayısıyla iç avluya giren biri renkli ve etkileyici bir görünümle karşılaşırken; dışarıdan aceleyle geçen bir ziyaretçinin orada nasıl bir yer bulunduğuna dair hiçbir fikri olamayacaktı. Plochingen halkı, sahip olduğu bu güzelliği içeride saklıyor gibi bir izlenim doğacaktı. Ayrıca, çatılara yerleştirilmiş olan yeşillikler az sayıda ve çok seyrekli. Yalnızca, üçgen sivri çatıların ucunda, ince dar bir şeride koyulan toprak üzerine ekilen ağaçlarla, Hundertwasser'in çatıları doğaya geri verme teorisi yalnızca bu bir ayak genişliğindeki alanlarda gerçekleştirilebilmişti.<sup>316</sup>

Hundertwasser, bazı eksikliklerden dolayı eleştirilse de, bu eleştiriler yapılırken, sanatçının yapı sürecine neredeyse tamamlandığında dahil olduğunu, dolayısıyla değişiklik yapabilme şansının projeye dahil olduğu ilk zamandan beri kısıtlı olduğunu unutmamak gerekir. Bu kısıtlı zaman ve imkanlar dahilinde dairelerin içine müdahale edemediği -kuleyi de içeren- çarpıcı değişiklikler, sonradan yapılmış olsalar dahi, yapı kompleksinin karakterinde köklü değişiklikler yaratmayı başarmıştı. Ortaya çıkan sonuç, Hundertwasser'e öneri getirilmesinden önceki halinden oldukça farklıydı ve Plochingen halkı tarafından kolaylıkla benimsenmişti. O kadar ki Plochingen kasabası tasarımın tamamlanmasından dört yıl sonra 1998'de

<sup>315</sup> Bkz. (46), 210, 212, 214,215.

<sup>316</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 331.

tasarladığı logosunda şehrin üç simgesini betimliyordu: Plochingen'in en eski yapısı Ottilie Şapeli'nin kulesi, kasabanın doğasına gönderme yapan bir yaprak ve Hundertwasser'in tasarladığı kule. Böylece sanatçı yapı kompleksine kuleyi de ekleyerek, başta planladığı gibi, bu kuleyle şehre yeni bir simge kazandırmıştı.<sup>317</sup> (Bkz. Resim 5.43)

#### 5.6.8. Bad Blumau Termal Oteli

Hundertwasser'in bugüne kadarki en büyük ve en kapsamlı çalışmasını oluşturan Bad Blumau Termal Otel projesi, otel sahibi Robert Rogner'in doğayla uyumlu bir mimar olarak Hundertwasser'i bir otel tasarımı gerçekleştirmesi için yaptığı çağrıyla 1990'da başladı. Tamamlanması yedi yıl süren projede Hundertwasser, teknik konularda Peter Pelikan ile birlikte çalışacaktı. Avusturya'nın Batı Styria Bölgesinde bulunan Bad Blumau'da inşa edilecek projenin önemli bir özelliği tasarımın, aslında Hundertwasser'in henüz inşa etme hayallerini gerçekleştirmediği fakat mimariyle yakından ilgilendiği 70'li yıllara kadar dayanmasıydı. Tamamen doğayla bütünleştirilmiş bu proje, sanatçının yıllar önce geliştirdiği kısık gözlü ev, çukur ev, salyangoz kabuğu ev, eğimli tepeler gibi modellerden önemli izler taşıyordu.

Kısık gözlü ev ve salyangoz ev, onun geliştirdiği en erken ev tipleriydi, 1970'lerde Wünc Dir Was isimli televizyon programında gösterdiği yapıların erken birer örneğiydiler. Bundan çeyrek asır sonra, Hundertwasser artık sıra dışı fikirlerini gerçekleştirebilecek duruma gelmişti, bir ressam olarak içinde insanların oturabildiği gerçek yapılar inşa ediyordu. Henüz bu şansa sahip değilken gerçekleştirdiği tasarımları bu yapıyla hayata geçirebilmesi ve savunduğu tüm teorileri tam anlamıyla burada hayata geçirebilmesi ile bir anlamda, bugüne kadarki tüm mimari girişimlerinin aynı yapıda bütünleşmesi söz konusuydu. Sanatçının en kapsamlı ve en

<sup>317</sup> <http://www.difu.de/index.shtml?english/occasional/gardenshows/>

mükemmel projesi böylece hayat bulmuştu. Bu proje aynı zamanda Robert Rogner'in de 'yaşayan en büyük sanat eserini' yaratma hayalinin bir ifadesiydi.<sup>318</sup>

İlk olarak 400.000 metrekarelik bir alanda inşa edilen kompleks 900 milyon Avusturya Şilininin çok üzerinde bir maliyetle yapıldı. 600 yatak kapasitesi, 250 birbirinden farklı süit, 14 yer altı evi, Caspar, Balthasar ve Melchior isimli üç termal su kaynağı bulunuyordu. 3000 metre aşağıda bulunan bir kaynağın toprak seviyesindeki birikme alanında korunan su, toplamda 900 metrekarelik alana sahip 6 havuzda toplanıyordu; ayrıca iki adet de tatlı su havuzu mevcuttu. Fakat yatak kapasitesi, yapının inşasının tamamlanmasından üç yıl sonra oteli genişletme kararıyla 1000'e çıkarıldı.<sup>319</sup>

Hundertwasser, Termal Otel projesini maddelendirerek şöyle tanımlıyordu:

1. doğayla uyumlu bir yaşam
2. 'beton havası' yerine orman ve çayır havası
3. romantizm ve yaratıcılık arzusunun tatmini
4. üzerinde yürünebilecek tamamı yeşil evler
5. ısı yalıtımlı evler; yazın serin, kışın ılık
6. yalnızca orada kalanlar için değil, komşular için de daha kaliteli bir yaşam
7. Avusturya'nın geleneksel şehir planlamasından, tüm dünyada örnek olacak bir ayrılış.<sup>320</sup>

Gerçekten de sanatçı, bu tasarımıyla sadece geleneksel mimariden uzaklaşmakla ve farklı bir yol göstermekle kalmamıştı, aynı zamanda başka bir yaşam biçimi öneriyordu; doğaya yakın olmaktan öte tamamen doğayla bütünleşmiş bir yaşam. Ve sanatçı bu amacını, yalnızca yukarıdaki gibi yazılarında ifade etmemiş, bunun tasarımıyla doğrudan görülebilmesini sağlamayı başarmıştı.

<sup>318</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 332.

<sup>319</sup> A.g.k., 332.

<sup>320</sup> Bkz. (46), 237.

Kent merkezinden uzakta, doğadan kopmamış ve şehirleşmemiş bir alanda kurulan bu otel tasarımı, içinde bulunduğu doğal ortama tamamen adapte edilerek, bu doğa parçasında adeta kendi topografyasını oluşturmuştu. (Bkz. Resim 5.44) Sanatçının “yuvarlanan tepeler” olarak tanımladığı bu tasarım, geniş bir alanda tepelerin içine yerleştirilmiş yapılardan oluşuyordu. (Bkz. Resim 5.45) Bu tepeler aynı anda hem yapıların çatısını oluşturuyor hem de bir yürüyüş yolu işlevi görebiliyordu. Hepsinin üzeri çimenle yeşillendirilmiş bu yapılar, yukarıdan bakıldığında içlerinde bir bina bulunduğunu anlaşılmayacak kadar doğayla bütünleşmişti. Kuşbakışı bakıldığında yalnızca ağaçların ve çayırların görüldüğü bu alan, eğer meraklı ziyaretçi kalabalığı olmasaydı, bugün daha bozulmamış bir doğa görünümü verebilirdi.<sup>321</sup>

Üzeri tamamen yeşille kaplı bu binaların cepheleri beyaz, pembe, sarı gibi açık renklere boyanmış, pencerelerin etrafları düzensiz bordürlerle çevrelenmişti. Kahverengi tuğladan yapılmış, yukarıya doğru incelen düzensiz kolonlar ise açık renkli cephede bir denge unsuru oluşturuyordu. Bunun yanında sanatçının vazgeçemediği seramik sütunlar, altın sarısı küreler, soğan kubbeler yapının diğer dikkat çekici özelliklerini oluşturuyorlardı. (Bkz. Resim 5.45)

Yapıların iç kısımları da Hundertwasser tarafından, dış mekanlarda olduğu gibi doğaya gönderme yapan öğelerle tasarlanmıştı. Örneğin koridorların duvar kısımlarında düzensiz bir şekilde kullanılan toprak tonlarındaki tuğla döşemeler, orta kısımda yerini yine eğimli fakat daha parlak bir döşeme malzemesine bırakıyordu; ışığı yansıtan bu orta kısım ve kenarındaki kahverengi tuğlalar, adeta bir dere kenarı görünümü oluşturuyordu. (Bkz. Resim 5.46)

Hundertwasser’e göre çirkin bir yapı, tehlikeli bir çevresel zehirdi ve sadece doğa bize yaratıcılığı öğretebilirdi; dolayısıyla sanatçı için, bu yapının böyle bir anlamı vardı ve savunduğu tüm mimari teoriyi burada gerçekleştirmekten oldukça

<sup>321</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 332.

memnun olduğu anlaşılabilirdi: “... gökyüzü altında yatay olan her şey doğaya aittir. Burada, bu gerçeğe dönüşüyor. İnsan, doğanın misafiridir ve buna uygun davranmalıdır. Burada, bu gerçeğe dönüşüyor. İnsan doğaya, evlerini yaparken kanunsuzca aldığı geri vermelidir ve çatısına koymalıdır. Burada, bu gerçeğe dönüşüyor.”<sup>322</sup>

Hundertwasser’in ve Robert Rogner’in gerçeğe dönüşmüş hayalleri “Yuvarlanan Tepeler” 10 Mayıs 1997’de açıldı. Açıldığı yıl otel, Avusturya Çevresel Sembolü ödülünü aldı. 1998’de ise Robert Rogner ve Hundertwasser Alman Seyahat Gazetecileri Derneği tarafından “VDRJ-Ödülü 1998” ile ödüllendirildiler.

#### 5.6.9. Kalke Village

1986’da açılışı yapılan Hundertwasser Haus’un turistlerin yoğun ilgisini çekmesi ve gelen meraklı kalabalıkların yapının içini görmeyi istemeleri ve kiracıları rahatsız etmeleri nedeniyle, 1990’da Hundertwasser Haus’un tam karşısında bulunan Klaus Kalke’ye ait, otomobil lastikleri ile ilgili bir atölye olan yapının; sahibi K. Kalke’nin önerisiyle Hundertwasser tarafından tasarlanmasına ve buranın küçük ölçekli bir alışveriş mekanı olmasına karar verildi; hem gelen ziyaretçiler, Hundertwasser’in tasarımlarıyla yakından tanışabilecek, hem de alışveriş yapabileceklerdi. Böylece Hundertwasser Haus’tan ilginin kısmen de olsa azalacağını umuluyordu.<sup>323</sup>

Alışveriş merkezinin çalışmaları 1990’da Peter Pelikan’ın işbirliğiyle başladı. Tasarım, var olan yapıdan kısmen yararlanarak gerçekleştirildi. Hundertwasser, buraya beş katlı, düz çizgilere dayanan ‘normal’ bir yapının inşa edilmesini engelleyerek, orijinal yüksekliği bozmadan aynen kullandı. Çünkü Art Nouveau stuko cepheyi bozmak istemiyor; onu aynen kullanarak yalnızca iç mekanlarda

<sup>322</sup> Bkz. (46), 237.

<sup>323</sup> A.g.k., 296.



değişiklik yapmak istiyordu. Eski cepheyi koruyarak, içine başka bir yapı inşa etmek daha zor ve daha masraflı olsa da sanatçı, bu kararından vazgeçmedi.<sup>324</sup> (Bkz. Resim 5.47)

Atölye kısmının yıkılmasından sonra Kegelgasse Caddesi'nde bulunan yapıdan, cephe dışında hiçbir şey kalmadı. Her şey yeniden inşa edildi; beton direklerle, küçük bir ormanın ağırlığını kaldırabilecek bir çatı, iki katta dükkanlar, merkezde bir bar-kafe, yine merkezde yer alan ve KunstHausWien'in tarzında yapıldığından tamamen orayı hatırlatan bir KunstHausWien kulesi ve bir kış bahçesi rampası (Bkz. Resim 5.49) ve bir garaj (Bkz. Resim 5.48). Ayrıca Hundertwasser stilinde sütunlar, dalgalı zemin, pencereler, küreler gibi Hundertwasser'in tasarladığı dekoratif unsurlar iki katta da bulunmaktaydı. Bu iki katın yanısıra, yapıya bir de bodrum katı eklenmişti ki, burada Hundertwasser tarzında bir tuvalet ve bir çeşme bulunuyordu. Eğimli merdivenlerle inilen alt katta renkli seramik yüzeylere ağırlık verilmişti ve Hundertwasser Haus'da olduğu gibi tuvalet, karoların düzensiz yerleştirilmesi, eğimli yüzeyi ve yer yer yapım sırasında özellikle kırılması ile dikkat çekiyordu. (Bkz. Resim 5.50)

Tüm bunlara ek olarak çatıda gerçek bir 'orman' yetişiyordu ve Hundertwasser'e göre bu 'orman' kesinlikle komşularına keyif veriyordu. Böylece hem çevre sakinleri için, hem de ziyaretçiler için bu yeşil çatının altında romantik, alışveriş merkezlerinin sıkıcı atmosferinden uzak, "bir panzehir etkisi taşıyan" ve insanlarda kaçma isteği uyandırmak yerine, içinde vakit geçirmekten hoşlandığı bir alışveriş mekanı yaratılmıştı.<sup>325</sup>

#### 5.6.10. Martin Luther Gymnasium

1994'te, Almanya Wittenberg'de bulunan bir orta öğrenim okulunun öğrenci ve öğretmenleri, okullarının cephesini Hundertwasser'in yenilemesi önerisinde

<sup>324</sup> A.g.k., 298.

<sup>325</sup> A.g.k., 298.

bulundu. 1970’lerde inşa edilmiş bu yapı, prefabrike olarak inşa edilmişti. Hundertwasser, öğrenci ve öğretmenlerden kendisine getirilen görevi kabul etti; projede kendisine teknik yardımlarda bulunacak Mimar Peter Pelikan ile birlikte hiçbir ücret talep etmeksizin çalışmalar başladı.<sup>326</sup>

Yeniden düzenleme çalışmaları başlamakla birlikte bütçe sorunlar yaşanıyordu; Wittenberg şehri yardım etmemiştir ve masraflar için okul müdürünü fon ayırmasına ikna etmek gerekiyordu. Bu noktada Hundertwasser 5.000 adet basılan bir çalışmasını bağışlayarak, marketlerde tanesi 150 mark (75 Euro) karşılığı satılmasına ve para toplanmasına önayak oldu. Bu girişimiyle ek bir bütçe sağlamayı başaran Hundertwasser’in, okul ve bitişiğindeki çocuk yuvası arasında bulunan park alanını talep etmesi de olumlu sonuç vermişti.<sup>327</sup>

Hundertwasser gençlerin veya çocukların kullanacağı yapıları özellikle önemsiyordu. Çocukların ve gençlerin zamanlarının büyük bölümünü; gelişme dönemlerini geçirdikleri yapılar onların hayatını olumlu etkilemeli, yaratıcılıklarını geliştirmeli, düşlerini beslemeliydi. Oysa Hundertwasser, özellikle savaştan sonra inşa edilen okullar ve yuvalarda tamamen kriminal bir modanın takip edildiğini, bu yapıların adeta birer hapisane ya da tavuk kümesi gibi inşa edilerek çocuklara karşı suç işlendiğini savunuyordu. Bu otoriter, hissiz eğitim yapılarında çocukların yaratıcılıklarının ve düşlerinin boğulduğunun altını çiziyordu ve ona göre baş ağrıları, mide bulantısı, sinir, psikolojik bozukluklar ve uyuşturucu maddelere kaçış, vb. kısa bir zaman sonra ödememiz gereken faturalar olacak karşımıza çıkacaktı.<sup>328</sup>

Sanatçı, gerçekleştirdiği yeniden tasarımda, insan ile doğanın uyumunu sağlamaya çalışmış; yapıyı çatısını, gölgeliklerini ve pencerelerini bitki ve ağaçlarla yeşillendirerek, şehir içinde doğayla bütünleştirmeyi amaçlamıştı. Kendi ifadesiyle “ağaçlarıyla, üzerinde yürünebilir, insanın yaratıcılığıyla doğanın doğal gelişiminin bir noktada birleştiği, oradaki ağaçların yaprakları gibi çocukların da ruhların

<sup>326</sup> Bkz. (307), CUITO, MONTES, 67.

<sup>327</sup> A.g.k., 67.

<sup>328</sup> Bkz. (46), 246.

geliştirebileceği bir çatı düzenlemesi” gerçekleştirilmişti. Bu yöntem aynı zamanda ekolojik bir çağın başlangıcında, uygulamalı bir çevre koruma anlayışını sembolize ediyordu.<sup>329</sup> (Bkz. Resim 5.51)

Sanatçının cephe dekorasyonu ise beyaz zemin üzerine renkli pencereleriyle oldukça çarpıcıydı. (Bkz. Resim 5.52) Sanatçının farklı form ve boyutlarda tasarladığı pencereler sarı, kırmızı ve mavinin çarpıcı tonlarıyla yapılmış düzensiz bordürlerle çevrelenmiş, seramik malzemeyle renkli kilit taşları eklenmişti. Bu da onları, beyaz zemin üzerinde daha çok öne çıkarıyordu. Tuğla malzemeyle yapılmış, içerideki merdivenler boşlukları boyunca çatıya kadar uzanan; dar iki bölüm de cepheyi ve yapının tümünü hareketlendiren diğer bir unsur olarak değerlendirildi. Bunun yanında mavi ve altın sarısı renklerde tasarlanmış iki kubbe de önemli tasarım öğelerinden birini oluşturuyordu. Biri soğan formu olan kubbelerden ikincisi ise daha çok üst kısmı kesilmiş bir soğan kubbeyi andırıyordu ve bu kısımlar altın sarısı kürelerle vurgulanmıştı. (Bkz. Resim 5.53)

Bunun yanında seramik kaplı sütunlar da yapının girişinde ve çatı kısmında Hundertwasser’in tipik yapı öğeleri olarak yer bulmuştu. (Bkz. Resim 5.52) Çatıdaki başka bir uygulama ise, düz çatı silüetini hareketlendirmek ve dalgalanan bir çizgiye kavuşturmak oldu. Çatı çizgisinin dalgalandığı noktalar ise birer altın sarısı küreyle vurgulanıyordu. Hunderwasser’in tasarımıyla ilk halinin tam tersine oldukça renkli ve hareketli bir cepheye kavuşan bu orta öğrenim kurumu, sanatçının sıklıkla üzerinde durduğu gibi içinde yaşayanların -özellikle de çocuklar söz konusu olduğunda- yaratıcılıklarına katkıda bulunma prensibinin canlı bir örneğini oluşturuyordu.

#### 5.6.11. Maishima Çöp Yakma Tesisi

Japonya Osaka’da insan yapımı Maishima Ada Projesinin bir parçası Konohana bölgesinde ekolojik bir çöp yakma tesisi kuruldu. Tesis, Japon Mimar

<sup>329</sup> A.g.k., 246.

Showa Sekkei tarafından planlandı. 120 m.'lik baca kulesiyle tüm kompleks, Hundertwasser tarafından yeniden tasarlandı. Proje, Mimar Peter Pelikan ve Showa Sekkei'nin teknik yardımlarıyla tamamlandı. Bu yakma tesisi en yeni ve en avantajlı filtre sistemiyle kuruldu. Kompleksin üç katı, eğitsel macera yolu olarak, çöp problemlerini anlamayı sağlamak ve çöpsüz bir toplum için çalışmaya katkıda bulunmaya ayrıldı.<sup>330</sup>

Tesis iki firmıyla günde 450'şer ton, toplam 900 ton çöp yakma ve büyük çöpler için sıkıştırma olanağı ile demir ve alüminyumlar geriş dönüştürülmek üzere günde 170 ton çöp sıkıştırma kapasitesine sahipti. Tesisin amacı, Spittelau'da olduğu gibi yalnızca kirliliğin önüne geçmek değil, aynı zamanda tesisin ısı sağlama olanağından da faydalanmaktı. Tesis, aynı zamanda çatısına yağın yağmur sularını değerlendirerek günde 400 ton su tasarrufu yapabiliyordu.<sup>331</sup>

Yedi katlı, çelikle güçlendirilmiş beton malzemeden inşa edilmiş olan Maishima Tesis, yaklaşık olarak 33.000 metrekarelik bir alanda, Japonya'nın 2008 Olimpiyatlarına ev sahipliği yapmayı beklediği bir dönemde, önemli bir buluşma merkezi olarak planladığı Maishima'da 60.9 milyon Yen'lik bir yatırım yapılarak ve çevreyi maksimum oranda korumak için son teknolojiyle inşa edilmişti.<sup>332</sup> Hundertwasser'in tasarımı sonrası ise bir çöp yakma tesisinden öte,- Hundertwasser'in tasarladığı tüm yapılarda olduğu gibi- masal sarayına benziyordu. Tasarımın en belirgin ögesi 120 m. uzunluğundaki kule oldu. (Bkz. Resim 5.54) Mavi renkte tasarlanan kule, üzerindeki altın sarısı başlıkla yapının görkeminin altını çiziyordu. Mavi kulede, yukarıdan aşağıya sızan kırmızı bir su gibi görünen oldukça düzensiz dikey çizgiler bulunmaktaydı. Yine kulenin-başka hiçbir yapıda kullanmadığı- dikkat çekici diğer bir özelliği ise üzerinde her birinin yarım kubbesi bulunan, yarım daire formlu kuş evlerini hatırlatan çıkıntılar bulunmasıydı.

<sup>330</sup> Hundertwasser Information 1997-2000, 2.

<sup>331</sup> <http://www.city.osaka.jp/kankyojigyo/english/plant/index.html>

<sup>332</sup> [http://www.kippo.or.jp/kansaiwindowhtml/news/2001-e/20010425\\_NEWS.HTML](http://www.kippo.or.jp/kansaiwindowhtml/news/2001-e/20010425_NEWS.HTML)

Sanatçı, tesisin ön cephesinde tasarımıyla yapıyı adeta üç bölüme ayırmış, iki yandaki bölümün zeminini açık renklerde çalışmış; ortadaki kısmı ise kırmızı zemin üzerine siyah beyaz damalı formla vurgulamıştı. (Bkz. Resim 5.54) Böylece yapıda – her ne kadar Hundertwasser’in karşı çıktığı bir yaklaşım olsa da– bir anlamda tasarımla oluşturulmuş bir simetriden söz edilebilirdi. Yatay gelişen tesisin, açık kısımlarında kullanılan düzensiz dikey sarı çizgiler kullanarak dikeyliği vurgulanmış, böylece denge oluşturulmuştu. Bunun yanında tüm çatı hattı boyunca yan yana dizilen altın sarısı kürelerde yapıyı hareketlendiren ve daha görkemli kılan unsurlar arasındaydı.

Daha önce Spittelau’da bir ısıtma tesisinin cephesinde yeniden tasarım projesini üzerine alan Hundertwasser, orada kullandığı sembolik yaklaşımı burada sürdürmemiş, kendisine özgü tipik mimari elemanları kullanmakla birlikte Spittelau Isıtma Tesisi’nden tamamen farklı bir tasarım gerçekleştirmişti. Bununla birlikte Spittelau Isıtma tesisi ile Maishima Tesisi arasında simgesel bir anlaşma imzalandı; anlaşma iki tesisin bilgileri paylaşmak ve aralarında arkadaşlığı ilerletmeyi amaçlıyordu.<sup>333</sup> 1997’de yapımına başlanan Maishimi Çöp Yakma Tesisi’nin inşasının tamamlanması sanatçının ölümünden sonra; Hundertwasser’in ölümünden bir yıl sonra Nisan 2001’de oldu.

#### 5.6.12. Die Wald-Spirale von Darmstadt/Darmstadt Orman Spirali

Darmstadt’da bulunan "Waldspirale" (Orman Spirali) 1998-2000 yılları arasında inşa edildi. Friedensreich Hundertwasser bu yapı için “geleceği işaret eden, sıra dışı bir proje”<sup>334</sup> diyordu. Bu yapı, gerçekten de Hundertwasser’in diğer tasarımlarıyla karşılaştırıldığında içlerinde en alışılmadık olanıydı, diğerlerinde tekrarlanan benzer öğeler burada da tekrarlanmaya olsa da, çarpıcı dış cepheleriyle diğerlerinden rahatlıkla ayrılabilirdi. (Bkz. Resim 5.55) Tasarımlarında genellikle dikey öğeleri öne çıkaran sanatçının burada oldukça yatay gelişen bir spiralle tüm

<sup>333</sup> A.g.m.

<sup>334</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 374.

yapıyı çevrelemesi söz konusu. Toprak tonlarında renklerle oluşturulmuş bu yatay çizgi, Wieland Scmied'e göre dünyanın milyonlarca yılda oluşturduğu toprak tabakalarını gösteriyor gibiydi.<sup>335</sup>

Yapı, yalnızca etrafını çevreleyen kalın çizgilerle değil aynı zamanda kendi formuyla da bir spirale işaret ediyordu. Yarım daire formundaki yapının güneybatı cephesinden itibaren, güneydoğu ucunda bulunan kuleye kadar yavaş yavaş yükselen çatı, burada en yüksek noktasına ulaşıyordu. Güneybatı uçtan yapının çatı kısmına çıkıldığı takdirde tüm yapının çatısını bir yürüyüş yolu gibi değerlendirmek mümkündü. Sanatçı, çatıyı bitkilerle kaplayarak, burayı gerçek bir yürüyüş yoluna benzetmeyi başarmıştı. (Bkz. Resim 5.56) Altın sarısı bir küreye sahip kulenin yanı sıra, yapıda ayrıca biri altın sarısı, biri beyaz olmak üzere soğan formu iki kubbeye de sahipti. Çatı katı ile birlikte 12 katlı bu yapı, 105 dairelik bir konut. Yapıda, Güneydoğu cephesinde bulunan bir kulenin yanında bir restoran ve bar bulunuyordu. Yapının tamamlanması, Hundertwasser'in Şubat 2000'de ölümünden birkaç ay sonra gerçekleşti.

### 5.7. Diğer Mimari Projeler

Hundertwasser'in önceki bölümlerde ayrıntılarıyla değinilen mimari projeleri dışında, önceki bölümlerde üzerinde durulamayan başka bazı projeleri de mevcuttu. Hundertwasser'in müdahalesinin oldukça kısıtlı olduğu yapılara önceki bölümlerde özellikle değinilmemekle birlikte; diğer bazı projeleriyle ilgili ya küçük ölçekli yapılar olduğundan, ya da diğerlerinden farklılaşan çok önemli özelliklere sahip olmadığından; Hundertwasser etkisi oldukça güçlü olmasına rağmen kaynak bulunamadı. Söz konusu yapılar ise yapılış tarihine ve ulaşılabilen bilgilerine göre bu bölümde ele alındı.

---

<sup>335</sup> A.g.k., 374.

Hundertwasser 1980 yılında, Hundertwasser Haus'un çalışmalarının yoğun olarak sürdüğü bir dönemde Almanya Selb'de Rosenthal Porselen Fabrikası'ndan dış cephe tasarımı için teklif aldı. (Bkz. Resim 5.57) Hundertwasser, dikdörtgen formlu yapının dış cephelerine seramiklerle oluşturulmuş düzensiz, büyük lekeleri andıran, kendisinin "zungenbärten / tongue beards" olarak adlandırdığı, yüzeylerle hareket katarak işe başlamıştı. İkinci düzenleme ise yapının çatısına ağaçlar ekerek ve pencerelerde 'ağaç kiracılar' kullanarak onu doğaya yaklaştırmak –ya da tersi- oldu. yapıya eklenen çok sayıda ağaç, onun monoton havasını tamamen değiştirmeyi başarmıştı. (Bkz. Resim 5.58) Hundertwasser, burada ağaçların sayısını özellikle fazla tutmuştu çünkü fabrikalarda daha fazla ağaç bulunması gerektiğini savunuyordu. Eğer ağaçlara aynı katta iş arkadaşları kadar yakın olurlarsa aralarında bir diyalog oluşurdu ki, bu da çalışmayı daha eğlenceli kılabilirdi.<sup>336</sup>

Rosenthal Porselen Fabrikası'nın ardından, yine henüz Hundertwasser Haus'un inşaatı sürmekteyken, bu kez aşağı Avusturya'da Krems limanında bulunan, 1938'de inşa edilmiş Mierka Ambarı'nın sahibi Hubert Mierka, Hundertwasser'den cepheyi yenilemesini istedi. Söz konusu yapı, savaş sırasında hava saldırılarından korunmak için, kahverengine boyanarak kamufle edilmişti ve şimdi sahibi, yapının güzelleştirilmesini istiyordu. Hundertwasser, ambarın cephesi için 'zungenbärten / tongue beards' olarak adlandırdığı düzensiz şekillerden yararlandı. Bunlar, pencerelerden aşağıya doğru sarkmış gibi görünen, renkli seramik parçalarla oluşturulmuş formlardan oluşuyordu. Pencerelerin alt kısımlarından, sanki camdan sarkıtılmış bir örtüymüş gibi aşağıya uzanan bu yüzeyler, her pencerede yer almıyor, yapının cephesine düzensiz bir şekilde dağıtılmıştı. Aynı zamanda renkli seramiklerle aşağıya sarkan düzensiz yarım daire formlarının üst kısımlarının iki yanından daire formunda birer uç kısımla sonlandırılmıştı.

Hundertwasser benzer bir çalışmayı bu kez Salzburg'da bulunan, modern sanatlar müzesinde gerçekleştirdi. 1980-1985 yılları arasında gerçekleştirilen bu çalışma, Rupertinum Modern Sanatlar Galerisinin açılışı vesilesiyle Hundertwasser'e

---

<sup>336</sup> Bkz. (46), 122.

cephe tasarımı için teklif gelmesiyle başladı. Aslında tarihi bir bina olan Rupertinum Galerisi, içeride modern sanatlar müzesi olmasına rağmen, dışarıda oldukça tarihi bir görünüme sahip olmasıyla eleştiriliyordu. Hundertwasser bu yapı için gerçekleştirdiği tasarımda, önceki iki yapıda olduğu gibi pencerelerden aşağıya doğru sarkan ve kimi yerlerde cepheye düzensizce dağıtılmış olan düzensiz, lekesele yüzeyler kullandı. Açık mavi ve beyaz renkli ana zemin üzerine yerleştirilen altın ve platin renkli bu düzensiz yüzeyler, cephedeki tarihi görünümü kısmen azaltıyordu. (Bkz. Resim 5.59) Fakat, Rupertinum Tarih Koruma Kurulu, yapının cephesinde kalıcı bir değişiklik yapılmasına izin vermedi. Bu karar tasarımın cephede daimi olarak kalmasını engellese de, 1987'de Hundertwasser'in sergisi bu müzede gerçekleştirildiğinde, tasarımın parçaları cepheye geçici olarak yerleştirildi.

Hundertwasser'in aynı süreçte, 1982-1988 yılları arasında, gerçekleştirdiği başka bir tasarım ise Avusturya Vorarlberg'de bulunan Rueff Tekstil fabrikasıydı. Sanatçı, fabrikanın cephe tasarımı ve çatı düzenlemesini gerçekleştirdi. Cephe tasarımında en dikkat çekici unsur, yapının boyutu göz önüne alındığında, oldukça büyük kalan altın sarısı soğan kubbeydi. Bu yapı, sanatçının daha sonra sık sık kullanacağı bir unsur olarak, Hundertwasser mimarisinde Hundertwasser Haus'dan sonra ikinci kez ve boyutuyla oldukça dikkat çekici bir şekilde karşımıza çıkıyordu. Çatıya ise ağaç ekerek yapıyı yeşillendirmiş, bunun yanında yine altın sarısı kürelerle tasarımını daha da hareketlendirmişti. (Bkz. Resim 5.60)

Roiten Köy Müzesi ise sanatçının 1987-1988 yılı arasında yeniden tasarladığı bir yapıydı. Aşağı Avusturya Waldviertel'de bulunan tek katlı ve oldukça sade bir mimarisi olan yapı, Hundertwasser'in geleneksel üçgen çatısının köşelerine eklediği altın sarısı kürelerle geleneksel yapısından kısmen sıyrılarak, küçük bir ayrıntıyla farklı bir görünüme kavuşturulmuştu. Bunun yanında sanatçı çatıya ağaç dikerek, mavi-beyaz cephesi ve tek katlı geleneksel mimarisinin sadeliğine fazla müdahale etmeyi değil, çimenle yeşillendirerek hareketlendirmeyi tercih etmişti. Yeşillikler içindeki bu tek katlı, sade yapı; bir yapının küçük dokunuşlarla dengeli bir biçimde değiştirilip yeniden tasarlanarak, az bir müdahaleyle monotonluktan nasıl sıyrılabileceğini göstermesi açısından iyi bir örnekti. (Bkz. Resim 5.61)



Yine 1998’de bir şarap fabrikası tasarlayan sanatçı, Napa Valley’de bulunan bu yapıyla ilk kez Amerika’da bir tasarım gerçekleştirmişti. Tasarımın 1988’de başlamasının ardından, 1992 yılında başlayan inşaa, 1997’de tamamlandı. Sanatçının Peter Pelikan ile birlikte çalıştığı bu yapı, dikey seramik yüzeylerle hareketli bir cepheye kavuşturulmasının yanında, altın sarısı kubbesiyle de oldukça dikkat çekiciydi. (Bkz. Resim 5.62)Yapının inşası sırasında soğan kubbeye itiraz edenlere Hundertwasser’in verdiği sert yanıt ise şuydu: “yaşamınız, bu altın varak kubbenin altında değişecek!”<sup>337</sup> (Bkz. Resim 5.63)

Yine aynı dönemde 1991-1994 yılları arasında ise Hundertwasser’in yapıların insanları hasta ettiği görüşü üzerine düşünen Profesör Helmutt Samonigg, Graz Üniversitesi kliniğinde bulunan onkoloki ünitesini yeniden tasarlaması için Hundertwasser’den yardım istedi. Öneriyi kabul eden Hundertwasser Peter Pelikan ile birlikte çalışarak Mayıs 1991’de başlayan görüşmelerin ardından 1993’te inşaya başladı ve açılış 11 Mart 1994’te gerçekleştirildi. Sanatçı bu süreçte maddi yardımda bulunabilmek için litograf basarak satışa sundu ve sağlanan geliri, projeye aktardı. Projenin tamamlanmasının ardından, doktorlar hastalarını gözetime aldı; olumlu bir sonuç olup olmayacağını takip ediyorlardı. Sonuç, bir tıp dergisinde yayınlandı; kesinlikle olumluydu. Düz ve eşit olmayan duvarlar, çok renkli kapılar, dışbükey renkli seramik kolonlar, asimetri gibi özellikler kesinlikle hastalara daha iyi yaşamalarında ve sağlıklarını korumada yardımcı oluyordu. Böylece Hundertwasser, ilk kez aynı anda hem bir yapıyı, hem de hasta insanları ‘iyileştirmiş’ oluyordu.<sup>338</sup> (Bkz. Resim 5.64)

Sanatçının 1991’de başladığı diğer bir proje ise Kanarya Adaları’nda inşa edilecek 14 dairelik bir yapı kompleksiydi. İnşasına 1996’da başlanan yapı kompleksi 600 metrekarelik bir alana inşa ediliyordu. Hunderwasser, yine soğan kubbesi ve hareketli formlarıyla alışlagelen yapılardan farklı bir tasarım gerçekleştirmişti.

<sup>337</sup> [www.quixotewinery.com/2001.quixote.cab.html](http://www.quixotewinery.com/2001.quixote.cab.html)

<sup>338</sup> Bkz. (38), RESTANY, 52.

Hundertwasser 1992’de Tokyo’da bir 21. yy. geri sayım anıtı tasarladı. kemerli geçitlerden oluşan anıt, ekolojik bir 21. yy. için geri sayım yapıyordu. Kemerli geçitleri seramik sütunlar taşıymaktaydı.

Bunun yanında Hundertwasser biri 1994’te Avusturya Linz’de, diğeri 1992-1994 yılları arasında yine Avusturya Waldviertel’de, bir diğeri de 1996’da İsrail Tel Aviv’de olmak üzere art arda üç ayrı çeşme tasarımı gerçekleştirdi. Tüm bu formlar dairesel formları, seramik yüzeyleri ve küreleriyle dikkat çekiyordu.

Sanatçının başka bir tasarımı ise Osaka’da yapılması planlanan bir çocuk müzesiydi. 1995’te müzeyle ilgili görüşmelere başlayan sanatçı, aynı yıl tasarımı gerçekleştirmek üzere Peter Pelikan ile birlikte harekete geçti. Amaç çocuklar için hareketli ve eğlenceli bir mekan yaratmaktı. (Bkz. Resim 5.65)

Bunun yanında sanatçının 1997 yılında Almanya Dresden için tasarladığı Hohe Haine, İsviçre için tasarladığı bir çiftçi marketi, 1998’de Japonya için tasarladığı Maishima Pompalama Tesisi ve çöp yakma tesisiyle bağlantılı bir çamur merkezi, 1999’da ise Almanya Essen için tasarladığı Ronald McDonald Haus 1990’lı yılların sonunda gerçekleştirdiği tasarımlar oldu.

Yine 1999’da Yeni Zelanda Kawakawa’da bir tuvalet tasarımı yapan Hundertwasser, yapının açılışında Kawakawa için birşeyler yapabilmekten mutlu olduğunu ifade ediyordu. Bir tuvalet olarak oldukça farklı bir tasarıma sahip olan bu yapı, Hundertwasser’in müdahalesiyle turistlerin odak noktası haline gelmesiyle belki de turist çeken ilk tuvalet olarak farklı bir yere sahip oldu. Seramik sütunları, içteki seramik düzenlemeleri ve tamamen Hundertwasser’e özgü özellikleriyle yapı, Hundertwasser’in son projelerinden biriydi. (Bkz. Resim 5.66, 5.67)

Hundertwasser, 19 Şubat 2000 tarihinde hayatını kaybettiğinde birbirinden farklı yerlerde bulunan beş projesi henüz tamamlanmamıştı. Bunlardan ikisinin gerçekleştirilmeye başlanmış ve yapımı sürüyordu: Maishima Çöp Yakma Tesisi ve

Darmstadt Waldspirale isimli projesi. Bunun yanında tasarımı kağıt üzerinde tamamlanmış ve yakında gerçekleşmek üzere bekleyen projeleri de bulunuyordu; Magdeburg'da Green Citadel (Yeşil Kale) ve Dresden'de High Grove (Yüksek Kuru). Henüz tasarımı tamamlanmamış iki proje ise Avusturya Zel am See için bir çeşme ve Dillingen için bir park projesiydi.

## 6. SANATÇI HUNDERTWASSER

Çok yönlü bir sanatçı olan Hundertwasser'in sanat çalışmalarından bahsederken, öncelikle çocukluğundan itibaren yaşamının son yıllarına kadar sürdürdüğü ressamlığına değinmek gerekir. Henüz küçük bir çocukken resim yapmaya başlayan Hundertwasser, o yıllarda doğaya ve şehir manzaralarına ilgi duyuyordu. Annesi, onun resim ilgisini kısa zamanda fark etmişti ve onu yeteneğini geliştirmesi amacıyla, resim eğitimi veren özel Montessori Okuluna gönderdi. Bir müddet burada resim eğitimi alan Hundertwasser, bir süre sonra annesinin okulun ona bir şey katmadığını görmesi ve maddi sıkıntılar nedeniyle Montessori Okulundan ayrıldı. Daha sonra çeşitli dönemlerde resim eğitimine başlama girişimleri olsa da, bunların hiçbiri uzun sürmedi. Sanatçı, resim çalışmalarını hayatı boyunca bireysel olarak sürdürdü.

Kendi üslubunu 'bitkisel' olarak tanımlayan<sup>339</sup> sanatçının çalışmaları, bezemeci bir desen anlayışı ve zengin renklerle karakterize edilebilir.<sup>340</sup> Resimlerindeki coşku ve zengin süslemeler Avusturya Baroğundan ve Jugendstilden izler taşır. Bunun yanında İran ve Hint minyatürlerinden; Giotto ve Ucello'nun resimlerinden, Hokusai'nin ahşapbaskılarından, Klee'den ve Douanier Rousseau'dan oldukça etkilenmişti. Fakat tüm bunlardan daha baskın olan Avusturyalı ressamlar G. Klimt ve E. Schiele'nin etkisiydi. Sanatçıya eserlerinin ilerde nasıl görülmesini istediği sorulduğunda "ben eserlerimin Klimt, ve Schiele'nin eserleri gibi görünmesini isterdim"<sup>341</sup> diyerek cevap vermişti. Hundertwasser, onların resimlerinde stilize dalgalardan; uzun, duyarlı, sonsuz ve geniş görünen çizgilerden etkileniyordu. Fakat E. Schiele'nin etkisi Klimt'ten daha güçlü olmuştur. Hundertwasser, onlardan kendi resmine kalan mirası şöyle formüle ediyordu: Schiele 'ulaşılmaz ideal, ustaca ilahi bir varlık'; Klimt ise tersine 'dünyevi terimlerle anlaşılabilir'. Sanatçı, bu ikiliyi Japon ressamlar Hokusai ve Hiroshige arasındaki

<sup>339</sup> Bkz. (44), AKTAŞ, 102.

<sup>340</sup> The Dictionary of Art, 798.

<sup>341</sup> Bkz. (152), 130.

ilişkiye benzetiordu. Ona göre Hokusai -Schiele gibi- ‘usta bir virtüöz’, Hiroshige ise –Klimt gibi- ‘rengin güzelliği’ ve ‘cennetin resimleri’ olarak tanımlanabilirdi.<sup>342</sup>

Bunun yanında sanat eğitimine inanmayan biri olarak Hundertwasser’e, bir röportajında resimlerinde kimlerin ya da neyin kendisini etkilediği sorulduğunda; “akıl çağından önce yaşamış olanlar, şu saçma perspektifin başlamasından öncekiler. Ortaçağ ressamı ve tabii ki Hindistan, Doğu Asya, Afrika, Kırmızı Hint mağara resimleri ve Maori ressamı. Bunlar yalan söylemeyen, gerçek sanat eserleri. Olguları gösteriyorlar.” diyerek cevap veriyordu.

Hundertwasser resminin baskın öğesi renkti. Hundertwasser renkleri kendi buluşu olsa bile kesin bir sembolizm ile birleştirmeksizin içgüdüsel olarak kullanıyordu. O, yoğun ve ışık saçan renkleri tercih ediyor ve birbirini tamamlayan renkleri seviyordu. Bunun yanında resimlerine altın sarısı ve gümüş rengi tabakalar yapıştırması da dikkat çekici özelliklerden biriydi.<sup>343</sup> Ona göre heykelin ışığa ihtiyacı olması gibi, resmin de renklere ihtiyacı vardı. Resim renkler olmadan yaşayamazdı.<sup>344</sup>

Sanatçının, renk konusu üzerinde titizlikle durması, resimlerinde kullandığı boyaya ilişkin bir hassasiyet oluşturmuştur. Satın alınan boyalardan özenle kaçınan sanatçı, kendi eliyle hazırladığı boyalar kullanmayı tercih ediyordu. Bitkilerden ve hayvanlardan elde edilen renklerden çabuk soldukları için kaçınan Hundertwasser, genellikle organik olmayan materyallerden, tuğla, volkan kumu, toprak, bataklık çamuru, kömür, ağaç kömürü, kireç gibi malzemelerden elde ettiği renkleri kullanıyor ve bu materyallerden elde edilen renklerin, özellikle, yağ, yumurta, akril ya da mumla (mühür mumu) karıştırıldığında daha kalıcı olduğunu ifade ediyordu. Dükkanlardan alınmış boyalarla yapılan resmin ise, boyaların kendisi kadar fabrikasyon olduğunu savunuyordu: “İnsanın satın aldığı bir rengin, bana göre bir karakteri yoktur. Bu nedenle resim yapma sanatı, renklerin gizini çözme sanatıyla iç

<sup>342</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 115

<sup>343</sup> Bkz. (179), 42.

<sup>344</sup> Peter SCHAMONI, Hundertwasser’s Rainy Day.

içedir. Tuvalin üzerindeki bir renk, sizi yönlendirir. Yapmak istediğiniz şey konusunda, size fikirler verir. Bazen, sanki hiç bilmediğiniz bir sokaktasınızdır. Renkler elinizden tutarak size o sokağı gezdirir. Sokağın bütün gizlerini verir. Ama girdiğiniz her köşe sizin için yenidir. Bu, elinizde bir haritayla gezmiş olduğunuz herhangi bir sokaktan farklı olarak karşınıza çıkar. İşte renklerin dünyası budur.”<sup>345</sup>

Sanatçı, resimlerinde çarpıcı renkler kullansa da, onları yoğun kullanmaktan kaçınıyordu. Onun resimleri, taşızmin materyalleri müsrif kullanan tarzıyla direkt bir çatışma içindeydi. Hundertwasser kaynakları ölçülü kullanmaktan yanaydı. Ona göre renkleri ölçülü kullanmak sanatı zenginleştirirken, tersi durumda sanat yoksullaşır.<sup>346</sup>

Ona göre, renklerin kendi içlerinde bir anlamları yoktu; ancak onları belli miktarlarda diğer renklerle karıştırılıp yan yana koyulduklarında anlam kazanıyorlardı ve yan yana koyulduklarında bir tür görsel müzik oluşturuyorlardı. Ve insanları bu görsel müzikle etkileyebilenler gerçek büyük ressamlardı, diğerleri ise kötü ressam.<sup>347</sup> Bu anlamda Modern sanatın da en büyük yanlısının fabrikasyon olması olduğunu savunuyordu. “Modern sanatta resim dili hazır bir dildir. Bu dili ezberleyip telaffuz etmek, bir sanat değildir.”<sup>348</sup>

Hundertwasser’in resimlerinde dikkat çekici diğer bir unsur da sıklıkla kullandığı figürlerdi. Örneğin mimari öğeler resimlerinde çok sık karşımıza çıkıyordu; evler, pencereler, çitler, üçgen çatılar, kapılar, soğan kubbeler, kendisine has çitler ve bu mimari öğelerin yanı sıra dudaklar ve gözler. Sanatçı, bunu bir bulmacaya veya satranç oynamaya benzetiyordu.<sup>349</sup> Resimlerinde en çok yer verdiği öğe ise spiraldi. 1953 yılında akıl hastanesiyle ilgili bir film sırasında keşfettiği bu form, sonraki yıllarda vazgeçilmez bir parçası olmuştu. Ona göre spiral, yaşamın ve ölümün simgesi; doğumdan ölüme uzanan yolun. Sanatçı bu konuda kendisini

<sup>345</sup> Bkz. (152), (93)

<sup>346</sup> A.g.k., 89.

<sup>347</sup> Bkz. (33), RAND, 66.

<sup>348</sup> Bkz. (152), 93.

<sup>349</sup> Bkz. (344), SCHAMONI.

açıkça şu sözlerle ifade ediyordu: “Spiral hayatın kaynağıdır. Spiral gelişmenin özüdür. Spiral ölüme uzanan geçmişimizi simgeler, evrenin anahtarıdır. Bunun genel anlamda hayatın başlangıcını sembolize ettiğine inanıyorum. Bir şey hareket etmeye başladıysa her zaman bir spirali takip eder, eğer bir şey yaşamaya başladıysa spiral formunda hareket eder. Benim spiralin biyolojiktir, bitki gibi, ölçebileceğiniz bir şey değildir, engebeli ve düzensiz gelişir.”<sup>350</sup>

Her ne kadar Hundertwasser’in resimleri genellikle renkleri ve formlarıyla daha iyi bir dünyanın tasavvuru ya da umudunu yansıtırsa da, W. Schmied, Hundertwasser’in içedönük yapısı yüzünden, resimlerinin de sakin ve şiirsel olduğunu savunuyordu. Resme profesyonel olarak ilgi duymaya ve ressam olarak anılmaya başladığı zamanlardan itibaren uzun yıllar kimsenin dikkatini çekmemesini de onun çekingen doğasına bağlıyordu.<sup>351</sup> Kendisi de uzun yıllar dikkat çekememekten yakınan sanatçı, bu noktada W. Schmied gibi bunun kendi içedönüklüğünden değil, aksine toplumun kendisinden kaynaklandığını savunuyordu. “İlk on yıl boyunca kimse resimlerimi sevmeydi, öyle ki hediye olarak bile veremedim, vermek istememe rağmen” diyen sanatçı, bu durumu toplumun kendisini ‘garip’ bulmasına ve onu etiketlendirememelerine bağlıyordu.<sup>352</sup>

Fakat ressam Hundertwasser açısından işler ilerleyen zamanlarda değişti. Sanatçı, 1972’de kendisiyle ilgili çekilen Regentag isimli filmde bu durumu şöyle özetliyordu: “Şimdi insanların benden istediği kadar çok resim yapamıyorum. İşte bu yüzden basmaya başladım. Orijinalini satın almaya gücü yetmeyen insanlara bir şeyler vermek için. Yavaş yavaş bu kopyalardan o kadar çok insan istedi ki on bin kopya yeterli olmadı. Bu yüzden biz basmaya başladık. İki yıl sonra resimlerin tam sekiz farklı versiyonunu basar olduk.”<sup>353</sup>

Gerçekten yıllar ilerledikçe ve Hundertwasser’in popülaritesi arttıkça halk arasında resimlerine duyulan ilgi artmış olsa da, sanat çevrelerinde kabul edilmesi

<sup>350</sup> Bkz. (344), SCHAMONI.

<sup>351</sup> Bkz. (179), 40.

<sup>352</sup> Bkz. (344), SCHAMONI.

<sup>353</sup> Bkz. (344), SCHAMONI.

çok daha zor oldu. Müzelerin ve eleştirmenlerin kendisini, şöhret avcısı, ve para tutkunu biri olarak gördüğünü belirten sanatçı, resimlerinin sanat çevreleri tarafından yalnızca dekoratif bir kitch olarak tanımlandığını savunuyordu. bunun sebebini ise ‘kendinden memnun bir grup entelektüelin, kültürel ve entelektüel terörizmine’ bağlıyordu. Ona göre eğer yaptığınız işin dikkate alınmasını istiyorsanız, sanat teröristlerinin istedikleri sokaklarda gezmeniz gerekiyordu.<sup>354</sup>

Fakat Hundertwasser, hayatı boyunca her türlü eleştiriye rağmen, resimlerinde kendi yaklaşımını ve tarzını değiştirmeden sürdürdü. Resim yapmasının temelinde bir yaşam tercihi; dünyayı ve çevredeki güzellikleri görmenin ve bunları artırmanın yolu olarak kişisel bir tercih olduğunu belirtiyordu. Ona göre sanatçının bir misyonu olmalıydı. Dövüşmeliydi. Kötülükleri değiştirmek için savaşmalıydı, çünkü sanat bu uğraşın aracı olduğu sürece sanat olabilirdi. Hundertwasser, sanat dönüştürmek ve dönüştürmeye teşvik etmek olduğunu düşünüyordu. Ona göre daha iyi bir dünyayı talep etmeyen bir sanatçının sanatı da bu dünyaya çakılıp kalmış olacaktı ve eğer bu dünya bu kadar kötüyse o sanat da dünyanın kaderini paylaşmak zorunda kalacaktı. Sanatçı, bu anlamda kendi eserlerini yaratıcı bir dünyanın esini olarak kabul edilmesini arzu ediyor ve eserlerini başka bir dünyanın tasavvuru olarak niteliyordu.<sup>355</sup> W. Schmied tam da bu yüzden onun resmini ‘iyimser’ olarak tanımlıyordu.<sup>356</sup>

O, resimlerinde büyük ölçekte yapmasına izin verilmeyen şeyleri betimleyerek, bir anlamda hayal kuruyordu. Örneğin mimarlık yapmasına izin verilmediği yıllarda, hayallerindeki mimariyi resimlerine taşıyor, mimari teorilerini insanlara bu yolla ifade ediyordu. Resimlerine yaparken daldığı hayalleri rüyaya benzeten sanatçı, bu rüyada neler gördüğünü hatırlamadığını, ancak uyandıktan sonra neler olduğunu gördüğünü söylüyordu: “Demek istediğim rüyadan uyandığımdaya rüyada neyi gördüğümü hatırlayamıyorum, ama resim karşımda duruyor oluyor.”<sup>357</sup>

<sup>354</sup> Bkz. (152), 130.

<sup>355</sup> A.g.k.,136, 146, 147.

<sup>356</sup> Bkz. (179), 41.

<sup>357</sup> Bkz. (344), SCHAMONI..



Sanatçının ilgi duymasına rağmen, mimarlık yapamadığı yıllarda mimariye dair teorilerini ifade ettiği çok sayıda resmi bulunuyordu. Hayatı boyunca 700'den fazla resim yaptığını ifade eden Hundertwasser'in burada hepsi yazılamayacak kadar çok resminde mimari izler bulmak mümkündü. Sanatçı, resim çalışmalarında kendine özgü stilini oluşturmaya başladığı ve sanat çevrelerinde adını duyurmaya başladığı 1950'li yılların başlarında ilk kez resimlerinde mimariye ve sorunlarına yer vermeye başladı. Söz konusu resimler Hundertwasser mimarisinin, çimen çatılar, renkli ve birbirinin aynı olmayan pencere çerçeveleri, pencerelerden dışarıya doğru büyüyen ağaçlar gibi tipik öğelerini içermesinin yanında, şehircilik ve şehircilik sorunlarına da değiniyordu. Bu resimler sanatçının mimarlığa dair hayallerini de yansıtmakla beraber; daha çok mimari teorilerinin resimli birer ifadesi gibiydiler.

Sık sık doğanın konukları olduğumuzu ifade eden Hundertwasser'in 1949'da St. Mande'da yaptığı "die Sonnenblumen und die Stadt" (Ayçiçekleri ve Şehir) (Bkz. Resim 6.1) isimli iki parçadan oluşan resminde sanatçının, henüz o yıllarda insan ve doğa arasındaki öncelik ilişkisinin belirlemiş olduğunu görülebiliyoruz. Resim, bir parçasında şehir diğer parçasında ise ayçiçekleri çizilmiş iki parçadan oluşuyor. Perspektif ilkeleri göz önüne alındığında geride olan ayçiçeklerinin daha küçük olması beklenirken, ön plandaki şehrin ayçiçeklerinden daha küçük çizilmiş olması dikkat çekici. Hundertwasser ise orantılarda bir sorun olmadığını savunuyor, çünkü resimde büyük-küçük kavramları uzaklığa göre değil, sanatçının önem derecesine göre belirlenmiş: "İnsan ve yapıları ufak; geniş ayçiçeklerinin önünde sa. yığıyla duruyorlar. Burada doğal olan şeylerle insan yapımı şeylerin orantısı doğru."<sup>358</sup>

Aynı şekilde 1951'de Bürgeralm'de yaptığı "Singender Vogel auf Einem Baum in der Stadt" (Şehirdeki Ağaç Üzerinde Öten Kuş) (Bkz. Resim 6.2) isimli resimde de yüksek binalarıyla bir şehir ele alınmış. Fakat şehir yine geri planda ve resmin tamamına egemen olan, dalları ve yapraklarıyla resmin her yanına uzanan ağaç, şehrin ilk anda fark edilebilmesini zorlaştırıyor. Ağacın resmin her yanına merkezden başlayarak dağılan yaprakları şeffaf iken, siyah gövdesi resmi ortadan

<sup>358</sup> Bkz. (46), 10.

ikiye ayırmış. Ağacın hemen altında bulunan bir kadın figürü güçlkle seçilebilse de sanatçı; yüksek binalar, ağaç, kuş ve insan figürüyle aslında bir şehrin tüm öğelerini kullanarak bütün bir şehir hayatını yansıtmayı amaçlamış, fakat bu günlük koşuşturmaların hakim olduğu günümüz kentinden uzak, daha huzurlu bir kente işaret ediyor, Hundertwasser’in arzuladığı kente. Merkezinde beyaz, ötmekte olan bir kuşun olduğu resimde ağaç ve mimari arasında bir önceki resimde olduğu gibi, yine bir seçim yapılmış; sanatçının ağaçla somutlaştırdığı doğayı, asli unsur olarak gördüğü resimde açıkça fark ediliyor. Ağacın üzerinde bulunan kuş, resimde gerçekten de masalsı bir güçle bir şarkı söyler gibi görünüyor; bu yüzden şehir ve onun yaşamı birlikte yol alıyor izlenimi vermekte.<sup>359</sup> Hundertwasser resimle ilgili açıklamasında şöyle söylüyor: “Yüksek binalarıyla bir şehir. Yapılar çimenlerin üzerinde ve gökdelenler arasında onlar kadar büyük geniş bir ağaç. Kuş merkezde. Bu kesinlikle benim şehre yeşil taşıma eğilimimi gösteriyor. ... Ağaç mimariden daha önemli. Başkan Senghor’un da dediği gibi: “Birileri bir bina inşa ediyorsa, yanında ondan daha yüksek bir ağaç olmalıdır.”<sup>360</sup>

Yine doğa ve şehri karşılaştırdığı başka bir resim de 1955’de Paris’te yaptığı “Ein Regentropfen der in die Stadt Fallt” Şehre Düşen Yağmur Tanesi” (Bkz. Resim 6.3) isimli resmiydi. Resimde renkli pencereleri ve toprak rengi duvarlarıyla şehir yukarıdan görülüyor, renkli bir spiral olarak çizilmiş yağmur tanesi ise neredeyse resmin tamamını kaplamış. Burada şehre düşen her bir yağmur tanesinin önemi vurgulandığını söyleyen Hundertwasser’e göre resimde, yağmur taneleri ve organik bir şekilde büyüyen ve kişisel hücrelerden oluşan şehir arasında mükemmel bir uyum var.<sup>361</sup>

Sanatçının 1950’de St. Mande’da yaptığı “Die Stadt” (Şehir Görünümü) (Bkz. Resim 6.4) isimli tablosunun yarısı Paris, diğer yarısı Siena’dan oluşuyordu. Bu resim sanatçı için modernizmin sıkıcılığından bağımsızlığı ifade ediyordu.

<sup>359</sup> Bkz. (33), RAND, 29.

<sup>360</sup> Bkz. (46), 14.

<sup>361</sup> A.g.k., 26.

Bunlar, yüksek binalara da sahip olsa, Hundertwasser'in arzuladığı gibi, kendi rengini taşıyan iki kentti ve Klee'nin resimlerinden izler taşıyordu.<sup>362</sup>

Hundertwasser, 1990'da yaptığı "Izgara İçinde Damla" isimli resminde benzer bir konuyu ele alıyor. Izgara sisteme karşı olan sanatçı, resimde bu sistemle yapılmış bir şehri konu almış. Sanatçı, Buradaki ızgara sistemin düz çizgilerinin toplumumuzun kendi kendisine verdiği zararın bir sembolü ve semptomu olduğunu ifade ediyor. Su damlası ise bir önceki resimde olduğu gibi şehre hayat getiren bir unsur olarak ele alınmış.<sup>363</sup>

Hayatı boyunca neredeyse sürekli farklı ülkelere seyahat eden Hundertwasser, gittiği ülkelerde resim çalışmalarına da devam ediyordu. Şüphesiz gördüğü yerler, tanıdığı farklı kültürler ona yeni kapılar açıyor ve bunlar resimlerinde yer buluyordu. Örneğin 1951'de Marakeş'te çizdiği "Hauser mit Grünen Dachern und Garten" (Çimen Çatılı, Bahçeli Evler) (Bkz. Resim 6.5) isimli suluboya resminde daha sonra Hundertwasser mimarisinin vazgeçilmez öğelerinden olan çimen çatı kavramıyla ilk kez karşılaşyoruz. Sanatçı, resimle ilgili açıklamasında şöyle söylüyordu: "Kırmızı toprakları ve yeşil çatılarıyla Fas bahçeleri. Evlerin çatıları yeşil; elbette ki yeşil olacaklar. Bir ev için çimen en doğal çatı kaplama malzemesidir. Yeşil çimen en güzel kırmızı toprakta yetişir."<sup>364</sup> Yine Marakeş'te 1951'de yaptığı "The Cathedral I" (Katedral) (Bkz. Resim 6.6) isimli resminde de kilisenin çatısının yeşil olduğu görülüyor. Çatıda yeşillikler olabileceği fikrinin ilk kez orada aklına geldiğini belirten Hundertwasser, resimdeki yeşile boyanmış kiremitlerin, çatı yeşilliklerinin birer sembolü olduğunu söylüyordu.<sup>365</sup>

Hundertwasser, kent yaşamı ve çok katlı yapıları da sık sık resimlerine konu ediyordu. Örneğin 1951'de Bürgeralm'de yaptığı "Hochhaus auf Stelzen nach Le Corbusier und Dorfkirche" (Le Corbusier Stilinde Gökdelen ve Köy Kilisesi) (Bkz. Resim 6.7) isimli suluboya resminin ön planında resmin üçte ikisini kaplayan

<sup>362</sup> Bkz. (33), RAND, 21.

<sup>363</sup> Bkz. (46), 37.

<sup>364</sup> A.g.k., 10

<sup>365</sup> A.g.k., 12.

gökdelenler ve hemen yanlarında küçük bir kilise görülüyor. Gökdelenlerde evlerin - Hundertwasser'in ifadesiyle- kişisel zevklere göre biçimlendirilmiş olması dikkat çekici. Sanatçı, her daireyi birbirinden farklı çizerek, kişinin dışarıdan baktığında yaşadığı yeri seçebileceğini göstermeye çalıştığını söylüyor. İsminden anlaşıldığı kadarıyla Le Corbusier stili olan bu gökdelenlerin çatıları ise ağaçlarla kaplı. Hundertwasser resimle ilgili açıklamasında şöyle söylüyor: "... Çatıda ağaçlık bir alan öngörmüştüm. O zamanlar, 1951'de böyle çatısında ağaç olan çok katlı yapılar yoktu. Böylece bu modern ev, hemen bitişiğindeki bir köy kilisesinin yanında, onu boğmadan yükseliyor."<sup>366</sup>

Hundertwasser, 1952'de Viyana'da yaptığı "Blutende Hauser" (Kanayan Evler) (Bkz. Resim 6.8) isimli resminde de gökdelende yaşayanların, kişisel zevk ve tercihlerini evlerinin dış cephelerine yansıtıldığını hayal ediyordu. Pencereleeri kırmızı-yeşil, mavi-turuncu gibi kontrast renklerde boyayan Hundertwasser, gökdelenin kişisel yaratıcılığın yardımıyla hayat dolu olabileceğini göstermek amacıyla bu resmi çizdiğini söylüyordu; pencereler canlı renklerle parlıyor ve "kanıyordu". Ona göre ev organizması canlıydı, neşeliydi ve acı çekiyordu. Bu organizmanın derisini temsil eden dış duvarları kanıyordu; tıpkı insanlarda olabileceği gibi.<sup>367</sup>

Hundertwasser, 1961'de Tokyo'da yaptığı "Hauser im Blutregen" (Kan Yağmuru Altında Kasaba) (Bkz. Resim 6.9) isimli resminde de bu evleri yine ağlayabilen, kanayabilen canlılar; duvarları ise onların devamlı gelişen ve kırışan derisi olarak düşünüyor. Resimdeki kasabada evler üçgen çatılara sahipler. Hundertwasser resimle ilgili açıklamasında Üçgen çatılı evlerin "gerçek evler" olduğunu söylüyor, aynı açıklamadan duvarların ise toprak malzemedan yapıldığını öğreniyoruz. Sanatçı, duvarların yaşaması gerektiğini, bu yüzden toprak malzemeyle yapıldıklarını ifade ediyor.<sup>368</sup>

<sup>366</sup> A.g.k., 14.

<sup>367</sup> A.g.k., 24.

<sup>368</sup> A.g.k., 30.

Aynı konuyu bu kez 1970’de Münih’te yaptığı “Komm und Geh Mit Mir Spazieren-Zwiegesprach” (Gel, Yürü Benimle-Diyalog) (Bkz. Resim 6.10) isimli resimde görüyoruz. Burada mimariyi kişiselleştiren sanatçı, kafayı aynı zamanda bir ev olarak tasarlamış. Hundertwasser resimle ilgili açıklamasında şöyle söylüyor: “Eğer evi insanın üçüncü teniyse, evlere zorla girilmesini ve ona zarar verilmesini tecavüz gibi algılar. Bir ev, canlı bir organizma gibi büyümelidir. Mimarlar tarafından tasarlanan bir blok olmamalı, yaşaması veya ölmesi engellenmiş, ölü doğmuş bir bebek gibi inşa edilmemelidir. Evin bir yaşamı olmalıdır, gelişen ve değişen bir ünite olmalıdır.”<sup>369</sup>

Hundertwasser, benzer şekilde 1952’de Viyana’da yaptığı “Beiordnung von 99 Köpfen” (Doksan Dokuz Kafa) (Bkz. Resim 6.11) isimli resminde de yapıların yaşayan organizmalar olduğu noktasından hareket ediyor fakat bu kez bunu yapıyı kişileştirerek ifade etmiş. Resimdeki bir kısmı ters bir kısmı düz çizilmiş, iki ve üç gözlü stilize insan kafaları, kare çerçeveler içine oturtulmuş. Kafaların içinde oldukları çerçeveler, aslında pencereleri ifade ediyor. Resimde pencerelerin duvarları olmadığı gibi, insanların da vücutları yok. Hundertwasser bunun bilinçli bir tercih olduğunu, çünkü yapıların duvarlardan değil, pencerelerden oluştuğunu ifade ediyor. Sanatçının açıklamasına göre resimdeki karakter ise evlerinde bilgisayarlaştırılmış, mekanikleştirilmiş ve kişiselliklerini kaybetmiş kitleleri temsil ediyor. Çoğu zaman olduğu gibi pencerelerde birbirinden farklı renkler kullanan sanatçı, burada pencere haklarını vurguladığını söylüyor.<sup>370</sup>

İnsanların modern yapılarda kişiliklerini kaybettiğini vurgulayan Hundertwasser’in, 1950 yılında St. Mande’da yaptığı “Madchen vor Hohen Hausern mit Sonne-Vorstadtmdchen” (Gökdelenin Önündeki Kız-Taşra Kızı) isimli resminde geride çok katlı binalarıyla bir kent görünümü, önünde ise ayakta duran ve en az binalar kadar uzun bir insan figürü görülüyor. (Bkz. 6.12) Fakat binaların önünde durmakta olan figür, gerideki binaları görmemizi engellemiyor. Hundertwasser resimle ilgili açıklamasında “onun içinden binaları görebilirsiniz veya

<sup>369</sup> A.g.k., 31.

<sup>370</sup> A.g.k., 18-19.

elbisesi bir tür mimari kamuflaj”<sup>371</sup> diyor. Her zaman birbirine benzer, çok katlı, doğadan ve kişisellikten uzak yapıların insanı kişiliksizleştirdiğini, tek tipleştirdiğini savunan Hundertwasser, belki de öndeki figürü şeffaf yaparak günümüz kentlerine hakim olan bu türden yapıların insanı silikleştirdiğini ya da bu yapıların insanla iç içe olduğu kadar aynı anda ne kadar insandan uzak olduğunu vurguluyordu.

Sanatçının 1953’te yine St. Mandé’da yaptığı “Otuz Dokuz Kafa” resmi ise tamamen insan başları ve pencerelerden oluşuyor. Stilize insan başlarında yine en dikkat çekici unsur gözler. İnsanın birinci teninde –epidermiste- bulunan gözleri, üçüncü tenindeki –evindeki- pencerelere karşılık geliyor. Gözlerin ve pencerelerin eşsiz bir bağıntısı olduğunu savunan Hundertwasser, resimle ilgili açıklamasında şöyle söylüyor: “Burada yeni bir tür perspektif denedim ve insanları binada değişik katlara ayırdım. Bence yapı ve duvarlar en önemli şeyler değildir ama gerisinde insanların yaşadığı pencereler öyledir. Yapılar pencerelerden oluşur. Eğer pencereler doğruysa, yapı da doğrudur. Bir bina inşa etmeye başladığınızda, pencerelerden başlamalısınız, içerisi ve dışarıyı arasında bir köprü olsunlar diye. Nasıl birinci tene gözeneklerden nüfuz ediliyorsa, üçüncüsüne de pencerelerden nüfuz edilir.”<sup>372</sup>

1962’de Venedik’te yaptığı “Bin Pencere” isimli resimde de Hundertwasser’in gerek mimari çalışmalarına başladığı zamanlarda, gerekse öncesinde büyük bir önemle üzerinde durduğu pencere kavramı ve mimaride bitkisel elemanların kullanılması konusu ele alınıyor: “Birbirine bitişik iki resim, istimbota dönüşen bir evin geniş duvarları üzerinde bulunan, bin pencereden oluşuyor. Bununla ilgili “Bin Pencerenin Ölümü” isimli bir şiir yazdım. Evin içinde, çatının üzerinde, bacanın üzerinde ve pencerelerin içinde organik olarak çimenler yetişiyor.”<sup>373</sup> Sanatçının 1964’te Venedik’te yaptığı “Heimweh der Fenster” (Pencerelerin Özlemi, Denize Özlem) (Bkz. Resim 6.13) isimli resminde de benzer şekilde yapı-pencere ilişkisi üzerinde durulmuş. Yapının pencereleri, içerideki mimari bölümleri görmeyi mümkün kılıyor. Sanatçı pencereleri şehirden uzak bir

<sup>371</sup> A.g.k., 10.

<sup>372</sup> A.g.k., 16.

<sup>373</sup> A.g.k., 28.

yerlerde uçurken betimlemiş: “Buradaki pencereler mimariden bağımsız olarak boşlukta yüzüyorlar. ... Bu bir tür düş.”<sup>374</sup>

Hundertwasser’in 1953’te St. Maurice’de yaptığı “Arkadenhaus und Gelber Turm” (Pasaj ve Sarı Kule) isimli resmi ise Kegelgasse-Löwengasse köşesinde bulunan, 1980’de Hundertwasser’in tasarımıyla tüm dünyada üne kavuşan ve sanatçının adıyla “Hundertwasser Haus” olarak anılan yapıyı konu alması açısından dikkat çekici. Suluboya tekniğinde yapılan resimde, sanatçının 1980’de Hundertwasser Haus’da gerçekleştirdiği uygulamalar, 27 yıl öncesinden görülebiliyor: yapıdaki neredeyse hiçbir pencere birbirinin aynı değil, hepsi farklı biçim ve renklerde. Bunun yanı sıra resmin neredeyse tamamını kaplayan yapıda, bugün Hundertwasser Haus’un dışarıdan bakıldığında en dikkat çekici özelliklerinden olan; dışarıdan katları ayırt etmeyi mümkün kılan renkli çizgiler ve kule de resimde mevcut.

1970’de Venedik’te yaptığı “Good Morning City-Bleeding Town” (Günaydın Kent-Kanayan Kasaba) (Bkz. Resim 6.14) isimli resminde de Hundertwasser mimarisinin tipik öğeleri olan düz olmayan duvarlar, katların arasında dışarıdan görülebilecek ayrımlar görülebiliyor: “Gökdelenin evlerinde, katlar arasında ayrımlar geliştirdim. Duvarlar düz değil, kişisel olarak şekillendirilmiş. Yerden çok uzak, öldürücü bir mesafede uzak yaşamının, insan yaratıcılığıyla hafifletilebileceğini kolayca düşünebilirim. Fakat bu olmazsa, yüksek katlarda insan Toprak Ana’dan çok uzak olur, hayatta kalamaz.”<sup>375</sup>

Mimarinin temelini insan ve doğayı koyan Hundertwasser için, insanın evi her zaman –kiracı olsa dahi- ona ait ve kişisel olmalıydı. 1966’da Paris’te yaptığı “Yürüyüşçü” isimli resimde de bu yaklaşımı görüyoruz. Resme hakim olan yürüyüşçü, üstten görülüyor ve oldukça büyük ele alınmış. Bu figür, çayırdaki yürürmüşçesine bir binanın duvarları üzerinde yürüyor. Üzerinde yürüdüğü yapıya dair tek ayrıntı, sanatçının vazgeçemediği kilit taşları vurgulanmış pencereler.

<sup>374</sup> A.g.k., 33.

<sup>375</sup> A.g.k., 24.

Pencerelerden anlaşıldığı kadarıyla yapının boyutları, figüre göre oldukça küçük ele alınmış. Bu uyumsuzluk aslında Hundertwasser'in kurduğu, mimari-insan ilişkisine ışık tutuyor.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Hundertwasser'in sanat hayatı boyunca çizdiği resimlerde insan-mimari-doğa üçlüsüne dair fikirleri sıklıkla buldu. Daha sonradan Hundertwasser mimarisinin temel taşları olacak olan yeşil çatılar, ağaç kiracılar, renkli pencereler, soğan kubbeler gibi öğelerle bu resimler, sanatçının bu kavramlara yaklaşımını birebir yansıtıp, izleyenlere doğrudan fikir vermek dışında, aslında daha sonra gerçekleştireceği mimari projelerin birer ön çalışması gibi olmaları açısından da çok önemliydi.

1950'li yıllardan itibaren ekolojiyle de yakından ilgilenen ve bu konuda çok yönlü çalışmalarda bulunan Hundertwasser, bir ressam olarak da özellikle 70'li yıllardan itibaren çevre koruma ve çevre sorunlarıyla ilgili her türlü etkinliğe hazırladığı afişlerle destek veriyordu. Afişler tarih sıralamasına göre şöyledir:

1. 1974'te Yeni Zelanda Koruma Haftası hazırladığı afiş.
2. Ralph Nader'in düzenlediği ekolojik kampanyaya destek amacıyla "Plant Trees-Avert Nuclear Peril" isimli anti nükleer afiş çalışması.
3. 1982'de bir Alman TV programının hazırladığı 'Noah's Ark 2000' isimli etkinlik için hazırladığı "You Are a Guest of Nature" (Doğanın Bir Misafirisiniz) isimli afiş.
4. Nükleer roketlere karşı Almanya'da düzenlenen bir etkinlik için hazırladığı "artists for Peace" (Barış İçin Sanatçılar) isimli afiş.
5. 1982'de Greenpeace ve Jacques Cousteau Derneği'ne bağışladığı Save The Whales (Balinaları Korumak) ve Save The Seas (Denizleri Korumak) isimli afiş çalışmaları.
6. 1983'te Norveç'te asit yağmuru ve etkileriyle ilgili bir kampanyaya sunduğu "Slutt Fred Med Naturen/Save the Rain, Each Raindrop is a Kiss From Heaven" (Yağmuru Korumak-Her Bir Yağmur Tanesi Cennetten Bir Öpücüktür) isimli afiş çalışması.



7. 1984'te Viyana'nın doğusunda bulunan Hainburg'un orman ve bataklıklarının Tuna Nehri'ne yapılması planlanan bir barajla tehlikeye girmesi üzerine hazırladığı "Hainburg-Die Freie Natur ist unsere Freiheit" (Özgür Doğa Bizim Özgürlüğümüzdür) isimli afiş çalışması.

8. 1988'de Bunte-Umwelt-Journal için hazırladığı bir afiş ve Nairobi'de Birleşmiş Milletler Çevre Programı için "Children and Environment" (Çocuklar ve Çevre) isimli bir afiş.

9. 1989'da Budapeşte Uluslar arası Toplu Taşıma Birliği için hazırladığı "Use Public Transport-Save The City" (Toplu Taşıma Kullan-Şehri Korum) isimli afiş.

10. 1990'da Dünya yağmur Ormanları Hareketi ve Ecoropa için hazırladığı "Survival or Suicide-Rainforest" (Hayatta Kalma ya da İntihar-Yağmur Ormanı) isimli bir afiş çalışması.

11. 1992'de Tüm Birleşik Devletler'de, otobüslerde kullanılmak üzere 4000 adet basılmış "We Live in Paradise: Don't Destroy" (Cennette Yaşıyoruz: Zarar Vermeyin) isimli afiş.

12. 1999'da İsrail Negev Çölü'nün ağaçlandırılması için hazırladığı "Among Trees You Are at Home" (Ağaçların Arasında Evinizdesiniz) isimli afiş çalışması ve Dünya Koruma Birliği için hazırladığı "Imagine Tomorrow's World" (Yarının Dünyasını Düşün) isimli afiş.

Hundertwasser afiş çalışmalarının yanında çok sayıda posta pulu da tasarladı. Posta pullarını bir sanat çalışması olarak gören sanatçı, koleksiyonlar için değil, kullanılması için pul tasarlıyordu. Ona göre bir pul ancak kullanıldığı sürece bir pul olabilirdi. Postaya verilmeyen bir pulu, hiç yüzmeyen bir balık gibi görüyordu.<sup>376</sup> Gençliğinde pul koleksiyonu yapan sanatçı, posta pullarına duyduğu sevgiyle ilgili bir de şiir yazan Hundertwasser, posta pullarıyla ilgili hislerini "posta pullarını ressam olmadan çok önceden beridir severim. Bu küçük renkli resimleri biriktirmek, onları çok uzaklardan gelen zarfların üzerinden ayırmak büyük zevkti. ... Uzun zaman kendimden memnun değildim ve mutsuzdum, çünkü resimlerim posta pullarının karşısında duramıyordu. ...Pullar ve onları yapanlar benim için dünyanın

<sup>376</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 255.

gerçek temsilcileri, dünya parlamentosunun gerçek vekilleriydiler”<sup>377</sup> sözleriyle ifade ediyordu ve sanat yaşamı boyunca da bu ilgisini sürdürme fırsatı bularak gelen teklifler doğrultusunda Avusturya, Cape Verde Adaları, Küba, Fransa, Lichtenstein, Lüksemburg, Yeni Zelanda, Senegal ve Birleşmiş Milletler için, farklı içeriklerde pul tasarımları gerçekleştirdi. (Bkz. Resim 6.16)

Hundertwasser, pul tasarımını bir anlamda ulusal kimliği temsil ettiği için önemsiyordu. Benzer bir durum araba plakaları için de geçerliydi ve sanatçı bu konuda da çalışmalarda bulundu. Hundertwasser için araba plakalarının iki özelliği olmalıydı: estetik bir tasarım ve ulusal karakter. Her ülke farklı posta pullarıyla bir ölçüde kendi kimliğini yansıtıyordu; oysa plakalar da böyle olabilecekken, tüm dünyada aynı tasarımla kullanılıyordu. Bununla birlikte Avusturya’da 1930’dan beri siyah zemin üzerine beyaz plakalar kullanılmaktaydı. Fakat 1988-1989 yılları arasında plakalar üzerine bir tartışma çıkmıştı; Sosyalist kanat, aydınlık olması, yansıtma kapasitesi gibi teknik sorunlar nedeniyle beyaz zemin üzerine siyah yazıyı savunuyordu. Hükümette başlayan tartışma üzerine, Hundertwasser siyah zeminli plakayı savunmak üzere bir kampanyaya başlayarak, bu dönemdeki tüm gücünü plakaların beyaz olmamasına harcadı. Ona göre plakaların değişmesi halinde ulusal kimliklerini temsil eden bir özellikten uzaklaşmış olacaktı. Sanatçı, siyah zemin üzerine beyaz yazılardan oluşan yeni plakalar hazırlayarak, onların da bu teknik problemler konusunda kullanmaya elverişli olduğunu kanıtlamaya çalışmıştı. Yaptığı tasarımlar, tamamen eski modellerden yola çıkarak, daha belirgin hale getirmek ve estetik açıdan güzelleştirmekten ibaretti. Bununla birlikte yapılan seçimler sonucu, sosyalist kanadın savunduğu plakalar daha fazla oy aldı.<sup>378</sup> (Bkz. Resim 6.17)

Tıpkı pul ve plakalarda olduğu gibi, uluslararası düzeyde ulusun kimliğini sembolize eden bayraklar da Hundertwasser’in ilgi alanına giriyordu. Dünya barışı üzerine olan düşünceleri onu, bayrak kavramını düşünmeye itti. İlk kez 1978’de Yeni Zelanda, Kaurini Vaidisi’nde barış üzerine düşünürken aklına bir bayrak tasarlamak gelmişti. Bu ilk bayrak tasarımı, Ortadoğu üzerine oldu. “Peace Flag for the Holy

<sup>377</sup> Bkz. (33), RAND, 138.

<sup>378</sup> Bkz. (38), RESTANY, 74.

Land” (Kutsal Topraklar için Barış Bayrağı) isimli bayrak tasarımı, İslam dini ve Yahudilik için kutsal olan ‘vaat edilmiş topraklar’da bir barışı hayal ediyor ve simgeliyordu. Mavi bir Davut Yıldızı ve yeşil bir İslam hilalinin beyaz zemin üzerinde buluşmasından oluşan bu bayrak için (Bkz. Resim 6.18.a) Hundertwasser şöyle söylüyordu. “Yahudilerin yıldızını, Müslümanların ayı koruyor”<sup>379</sup>

Sanatçı ikinci bayrağını ise 1983’te Yeni Zelanda için tasarlamıştı. Burada barışa ihtiyaç yoktu; zaten barış dolu bir ülkeydi, Hundertwasser sadece resmi bayraklarında özel bir simge olmasını istiyordu ve “Koru”<sup>380</sup> isimli bayrağı tasarladı. Sanatçının hayatın ve ölümün bir simgesi olarak gördüğü spiral forma yakın bir tasarımı olan bayrak, beyaz zemin üzerine yeşil renkte yapılmıştı. Koru bayrağı, resmi bayrağın yerine geçemese de bir simge olarak kaldı.<sup>381</sup> (Bkz. Resim 6.18.b)

Üçüncü bayrağını ise 1986’da bu kez Avustralya için hazırlayan Hundertwasser, burada Aborjinlerle barışı simgeliyordu. Üst kısımda bulunan yarım daire şeklindeki kırmızı kısım, dünyanın yuvarlaklığını sembolize ediyordu. Bu kısmın altında ise mavi zemin üzerinde beyaz yedi kollu bir yıldız bulunuyordu. Buradaki yarım daire aynı zamanda hem büyük ve sıcak Avusturya kıtasını, hem de Aborjinlerin kutsal dağı Uluru’yu simgeliyordu. (Bkz. Resim 6.18.c) Sanatçının bayrak için seçtiği isim de buydu; “Uluru Flag for Australia” (Avustralya için Uluru Bayrağı).<sup>382</sup>

Birbirinden oldukça farklı alanlarda tasarımlar gerçekleştiren Hundertwasser’in tasarımları arasında ‘Vindobana’ isimli Tuna kanalı gezinti gemisi bulunuyordu. Vindobana’nın sahibinden gelen teklif üzerine, savaş sonrasının monoton tasarımlarından biri ve Seine Nehri üzerindeki benzeri bu geminin yeniden tasarımını gerçekleştirdi. Bu tasarımında imparatorluk günlerini ve Viyana ruhunu koruyarak Missisipi buharlı gemilerini hatırlatmayı amaçlamıştı. Küçük

<sup>379</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 264.

<sup>380</sup> Yeni Zelanda’da Maoriler’e dayanan, kıvrımlı bir forma sahip özel bir simge, kökeni kıvrımlı formda büyüyen bir eğrelti otuna dayanıyor, *Mamakır*.

<sup>381</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 264.

<sup>382</sup> Bkz. (32), SCHMIED, 265.

pencereler, altın sarısı kürelerle dikkat çeken tasarım Peter Pelikan ile birlikte gerçekleştirildi.<sup>383</sup> Sanatçı, benzer bir dış cephe tasarımını da, Alman CONDOR Havayollarının 40 . yıldönümü için, havayolu şirketinden gelen teklif üzerine bir Boeing B 757 uçakta gerçekleştirdi.

Tüm bunların yanında her zaman insanların birbirinden farklı olduğunu ve dolayısıyla tek tipliliğe yönelmekten çok, kendi kişisel özelliklerini ifade etmesi gerektiğini savunan Hundertwasser, nasıl yapılarında her bir daireye ve yapının her bir noktasına birbirinden bağımsız müdahalelerde bulunuyorsa, bunun kıyafetler konusunda da aynı şekilde sürdürülmesi gerektiğini savunuyordu. Kendisi üzerinde bu felsefeyi uygulayan sanatçı, herkesten farklı ve yalnızca kendisini yansıtan kıyafetler giymeyi tercih ediyordu. Bu durum, onu kendisi için kıyafet tasarlamaya kadar götürdü. Her zaman birbirinin aynı olana duyduğu nefreti üzerine basarak ifade eden Hundertwasser, birbirinin aynı çorap ve ayakkabılar giymekten bile kaçınarak, bu fikirlerini oldukça radikal bir biçimde uygulamayı seçti. Ticari anlamda kıyafet tasarımını sürdürmese de, kendisi için hazırladığı kıyafetleri kendisi dikiyordu. Bununla birlikte, satışa sunulmak üzere gerçekleştirdiği tasarımlarda mevcuttu; örneğin Hundertwasser tarafından tasarlanan kol saatleri, her biri birbirinden farklı ve alışılmadık dışında tasarımlar olarak satışa sunulmuştu. Yaşadığı zaman zarfında bu yaklaşımıyla toplum arasında sivrilmiş ve belki de tuhaf karşılanmış olsa da, bugün özellikle KunstHausWien müze dükkanında, sanatçının savunduğu gibi farklı desen ve modellerde çoraplar, Hundertwasser stilinde –soğan kubbeleri hatırlatan- şapkalar ve diğer aksesuarlar alıcı bulmaya devam ediyor.

---

<sup>383</sup> Bkz. (46), 302.

## 7. HUNDERTWASSER SÖZLÜĞÜ

**Ağaç Kiracı:** Hundertwasser mimarisine özgü, pencereye dikilen ağaçları ifade eder. Pencerenin iç kısmına bir sandığa, küçük bir ağacın yetişebileceği kadar (yaklaşık bir metreküp) toprak koyulması ve asıl pencerenin iç tarafa, sandığın gerisine çekilerek ağacın dışarıya doğru büyümesinin sağlanması esasına dayanıyor. Hundertwasser'in insan ruhunun mümkün olduğunca doğayla iç içe olarak sağlıklı ve huzurlu olacağı fikrine dayanan bu uygulama, çağın bir gereği olan şehirleşmeye rağmen, doğayla iç içe olunabileceğini göstermeyi amaçlıyor. Hundertwasser'e göre ağaç kiracılar kullanarak bir anlamda doğaya borcumuz ödenmiş olacaktı. 'Kiracı' olarak nitelendiği ağaçlar, barınmalarının karşılığını ise; daha fazla oksijen üreterek, yazın yapraklarıyla gölge yaparak, kışın yalıtım sağlayarak ödeyecekti. Aynı zamanda sürekli çalışan bir çöp emicisi olacak, atık suları ve yağmur sularını temizleyecek ve duvarları koruyacak; doğayla uyumlu, sağlıklı bir mimari gerçekleştirilmesini sağlayacaktı.

**Ağaç Görevi:** Hundertwasser modern çağda insanların doğayı tahrip ettiğini ve ondan hiç hakkı olmadığı halde toprak gasp ettiğini savunuyordu. Üzerine bina inşa edilen her alan, aslında doğaya aitti ve bu toprağı insanlığın zimmetine geçirmenin bir karşılığı olmalıydı. Hundertwasser'in 'ağaç görevi' olarak nitelendirdiği bu sorumluluk ona göre, ancak ondan gasp ettiğimiz toprakları çatılara, teraslara, yapının elverişli olduğu her noktaya toprak koyarak ağaç ya da farklı bitkiler ekmek suretiyle ödenebilirdi.

**Çatı Ormanı:** Hundertwasser'in insanlığın 'ağaç görevinin' bir parçası olarak gördüğü uygulama. Çatıya –yapının statik özellikleri çerçevesinde- gerekli miktarda toprak koyularak, uygun ağaçlar ekilmesi esasına dayanıyor. Yapı için aynı zamanda bir yalıtım işlevi görecek bu 'ormanlar' yağmur suları ve binanın atık sularıyla yaşamlarını sürdürerek, doğal döngünün ve geri dönüşümün bir halkasını oluşturuyorlar.

**Çukur Ev:** Hundertwasser'in şehirden uzak yapılacak olan evler için önerdiği bir model. Çayırılık bir alanda yapılması öngörülen ev, toprak seviyesinin altında dairesel bir forma sahip. Çatısında yetiştirilen çimenlerle, içinde bulunduğu doğadan ayırt edilmesi zor olan yapı, korunaklı olmasının yanında; yazları serin, kışları ılık havasıyla doğal bir iklimlendirme sağlıyor.

**Kısık Gözlü Ev:** Ön cephesinden bakıldığında kısılmış bir göze benzeyen model, evin doğal bir ortamda, bir tepenin içine yerleştirilmesi, üzerinde açılan dairesel formlu pencerelerin yanısıra ön cephesindeki geniş pencerelerle dışarıya açılması ve aydınlanması öngörülmüyor. Yapı yine, üzerindeki toprak tabakası ve bitkilerle doğal bir iklimlendirmeye sahip.

**Mimarlık Yemini:** Hundertwasser'in mimarlar tarafından doğa ve insana zarar vermeyi reddettiklerine dair vermeleri gerektiğini düşündüğü bağlayıcı yemin. Doktorların Hipokrat yeminleri gibi bir meslek ahlakı sözü.

**Pencere Diktatörlüğü:** Hundertwasser'e göre bir yapıda birbirinden farklı tarzlarda pencereler yapılmasını engelleyen düşünüş biçimi. Aynı sokakta yan yana yapıların birbirinden farklı pencereleri olabiliyorken, aynı yapıda bütün pencerelerin aynı stilde yapılmasını savunan geleneksel görüş.

**Pencere Hakları:** Hundertwasser'in bir evde yaşayan herkesin sahip olması gerektiğini savunduğu hak. Ona göre, bir evin dış cephesinde değişiklik yapmayı yasaklayan kira kontratları ve resmi yönetmelikler kaldırılmalı, her birey evinin penceresinden kolunun uzandığı yere kadar sarkıp, pencerelerinin etrafını istedikleri gibi boyayabilmeli, içeride olduğu kadar evinin dışında da kendini ifade etme hakkına sahip olabilmeliydi.

**Pencere Irkçılığı:** 'Pencere diktatörlüğünün' aynı yapıda farklı pencereler yapılmasını engelleyen tavrına Hundertwasser'in verdiği isim.

Salyangoz Kabuğu Ev: Hundertwasser'in şehir içinde doğayla iç içe bir yaşam sağlayacağını savunduğu, spiral formlu model. Silindirik bir şekilde yükselen yapının etrafını dolaşan spiral bir bölümün çeşitli bitkilerle yeşillendirilerek, her dairenin önünde kendisine ait yeşil bir alanı olması fikrine dayanıyor.

Transotomatizm: Hundertwasser'in Otomatizm sonrasında gerektiğini düşündüğü süreç; otomatizm ötesi. Onun resme dair geliştirdiği teorinin ifadesi; ressamın içinden gelenleri resme döktükten sonra, her bakanın aynı resimde farklı şeyler görmesini temel alıyor. Mimarlıkta ise düz çizgiden ve işlevsellikten uzaklaşmayı ifade ediyor.

Yapı Doktorluğu: Hundertwasser'in 'hasta' olarak değerlendirdiği, kutu gibi dümdüz ve monoton yapıları 'iyileştirmek' için önerdiği meslek kolu. Mimarlık yapmayacak olan yapı doktorlarının, yalnızca mimarların bürolarında cetvelle çizerek oluşturduğu yapıları, doğa ve insanla uyumlu hale getirmekten sorumlu olacağı öngörülüyor.

Yuvarlanan Tepeler: Hundertwasser'in geliştirdiği bir yapı modeli. Yarım daire formundaki yapının çatısı iki yanda toprak seviyesinden başlayarak, yavaşça yükseliyor. Çimenle yeşillendirilmiş çatı, evin bir tepe içine yerleştirildiği izlenimi veriyor ve yukarıdan bakıldığında evin görülmesini engelleyecek kadar doğayla iç içe olma esasına dayanıyor.

## 8. SONUÇ

Doğacı fikirleriyle tanınan Friedensreich Hundertwasser; ekolojik yaklaşımını doğayla insanı yeniden birbirine yaklaştırma fikri etrafında, hem kişisel yaşamında, hem sanatında hem de mimarisinde bütüncül bir anlayışla uygulamıştır. Henüz bir ressam olarak kendi tarzını yeni bulmaya başladığı 1950’li yıllarda, çocukluğundan beri duyduğu doğa sevgisi, yerini daha teorik bir düşünüşe bırakmış; bilimsel anlamda ekolojiye duyduğu ilgi artmış ve bu ilgi onu modern çağın ekolojik sorunları üzerine düşünmeye ve çözüm üretmeye itmiştir. O yıllarda henüz sanat çevrelerinde tanınmayan bir ressam olarak, yorum ve çözümlerini kitlelere ulaştırmayı başaramamışsa da, kişisel yaşamında kendi doğacı ilkeleri ekseninde yaşamıştır.

1953 yılında akıl hastalıklarıyla ilgili bir film izlerken keşfettiği spiral formu ise hayatındaki önemli eşiklerden biridir. O kadar ki, spiral bu tarihten sonra Hundertwasser resimlerinin en belirgin özelliklerinden biri haline gelecektir. Hundertwasser’in doğumdan başlayarak ölüme uzanan hayatın simgesi olarak gördüğü bu form; onun için aynı zamanda geri dönüşümü ifade etmekte ve bu anlamda doğacı felsefesinin bir halkasını oluşturmaktadır. Diğer yandan spiral, sanatçının karşı olduğunu her fırsatta dile getirdiği düz çizginin tam karşıtıdır; ancak doğada olabilecek organik bir formdur. Bu özellikleriyle Hundertwasser’in kolayca benimsediği ve ileriki yıllarda da kullanmaktan vazgeçmediği bu form, uzun yıllar sonra mimari modellerinde de yansımaları bulacaktır.

Dünyayı tanımak ve farklı kültürleri keşfetmekten büyük zevk aldığı, dünyanın dört bir yanına yaptığı sayısız gezilerden de anlaşılabilen sanatçı, bu geziler sırasında olabildiğince bozulmadan kalmış bölgeleri ziyaret etmeye ve onların gerek sanatını gerekse mimarisini yakından izlemeye çalışmıştır. Bu seyahatlerinde gördüğü farklı yaklaşım ve uygulamaların, Hundertwasser’in o yıllarda resmine; daha sonraki yıllarda ise mimarisine yansıyacak önemli etkileri olmuştur. Örneğin Çin’de ve Tunus’un güneyinde gördüğü kimi evler, daha sonra Hundertwasser’in modelini hazırlayacağı ‘çukur ev’ fikrine kaynak olmuş; Fas’ta gördüğü çatısında



çimen yetişmiş evler ise 1950'lerin başından itibaren resimlerinde yer bulmuştur. Bu resimler, sadece ressamın ilgisini çeken görünümleri değil; aynı zamanda onun hayallerini de betimler. Sanatçının mimarlık yapmasına izin verilmediği dönemlerde bu hayalini resim yaparak gerçekleştirdiğini söylemesi de bunu desteklemektedir. Ressam çimen çatılı evler görmüş ve etkilenmiş; çimen çatılı, renkli, her biri kendi içinde farklı ve özel evlerden oluşan kasabalar hayal etmiştir. Bu etki ileriki yıllarda resimlerinin yanında, mimarisinde de kendisini gösterecektir.

Düz çizgiye karşı kendi teorisini geliştirdiği ve mimariye dair ilk -fakat temel- fikirlerini oluşturduğu bu yılları takip eden 1960'lı ve 1970'li yıllar Hundertwasser açısından oldukça yoğun ve ekolojik mimariye dair fikirlerini tam olarak oluşturduğu zamanlar olmuştur. Ardı ardına manifestolar yayınladığı, protestolar gerçekleştirdiği ve uluslararası düzeyde sergilerinin yoğunlaştığı bu yıllarda, aynı zamanda sanat çevrelerinde de dikkatleri üzerine çekmeyi başarmış, resimleri ve felsefesiyle ilgi duyulan isimlerden biri haline gelmiştir. Elbette ki, sıra dışı fikirlerini, sıra dışı yollarla ifade eden herkes gibi; eleştirilere de maruz kalmıştır fakat inandıkları konusunda kararlı -ama aynı zamanda sabırlı- Hundertwasser geri, adım atmamış; aksine sesini daha fazla duyurmaya çalışmıştır.

Bu dönemde; düz çizginin medeniyeti yıkıma sürüklediğini ve düz çizgilere dayanan işlevsel mimarinin insanlığa ve doğaya zarar verdiğini her fırsatta ifade eden Hundertwasser, eleştirilerini öncelikle Bauhaus kökenli mimarlara ve Adolf Loos'a yöneltmiştir. Konuşmalarında ve manifestolarında Adolf Loos'un mimaride süslemeye yer olmadığını savunan ve işlevi öne çıkaran yaklaşımının yerine, her bireyin kendi zevklerini özgürce yansıtılabildiği bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiğini savunan sanatçı; kendisinden öncekiler gibi işlevi değil; bireyin ve doğanın ön plana alınması gerektiğini ifade etmiştir.

Pencere hakları, pencere diktatörlüğü, ağaç kiracı, yeşillendirilmiş teras ve çatı gibi kavramları bu yıllarda ortaya atmış ve topluma alışlagelen mimari yaklaşımlardan son derece farklı çözümler önermiştir. Ona göre her birey kendi evini istediği gibi inşa edebilme hakkına sahip olmalı ve yaşadıkları evlerde kira

kontratlarınca ve yasalarca yasaklanan değişiklik yapma hakkı yeniden bireylere geri verilmelidir. Her birey, dış cephesinde kollarının uzandığı yere kadar penceresinden sarkıp, bu alanda istediği değişikliği gerçekleştirebilmelidir. Hundertwasser'ın önerileri, Viyana gibi Avrupa'nın önemli merkezlerinden ve güçlü bir tarihe sahip olan bir şehirde oldukça radikal olmakla birlikte, belki tam da böyle bir yerde insanlara ihtiyaç duydukları heyecanı ve mutluluğu sağlayabileceklerini iddia etmesi açısından önemlidir.

Hundertwasser aynı yıllarda Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosunu açıklayarak, düz çizgilerden kurtulmak için, yapının organik gelişiminin bir parçası olan küflenmeyi korumak gerektiğini, hatta endüstriyel olarak ev küfü üretilmesini savunmuştur. Sanatçı, mimaride küflenme, yosunlanma gibi hava ve iklim yoluyla meydana gelen değişimleri gerekli görmekte birlikte, ev küfü üretimini aslında düz çizgilerin insana ne kadar zarar verdiğini ve bireyler içine girdikten sonra yapının organik gelişiminin durdurulmaması gerektiğini savunurken bir metafor olarak kullanmıştır.

Tüm çocukluk döneminde savaşın kötü etkilerine maruz kalan sanatçı, korkuyla geçen bu zamanın ardından 1970'lerde, hava saldırılarının 1930'ların küpler halinde inşa edilmiş yapılarını olması gerektiği gibi yıktığını ifade ederek bir anlamda savaşın kendisi açısından tek iyi yönünü vurgulamıştır. Fakat ona göre insanlık alması gereken dersi almamış, yine küpler, toplama kamplarına benzeyen yapılar inşa etmeye devam etmiştir. Hundertwasser'ın teorisine göre olması gereken şey bunun tam aksine, yaratıcı ve doğayla uyumlu mimaridir ve her bireyin böyle yapılmış bir binada yaşama hakkı olmalıdır. İlk bakışta her geçen gün gelişen ve ihtiyaçları artan modern şehirlerde bunun gerçekleştirilmesi zor gibi görünür; sürekli bir yapılaşma içinde olan günümüz şehirleri, insanları –istemesele de- zorunda oldukları bu gelişmenin bir parçası olarak doğadan uzaklaştırmak durumundaymış gibi gelir. Oysa Hundertwasser şehirleşmeye karşı değildir, o yalnızca sağlıklı bir şehirleşmenin karşısında durur. Ona göre sürekli artan betonarme ya da prefabrik tüm bu monoton yapılar, insanı doğadan uzaklaştırmak ve yaratıcılıktan uzak olmak

zorunda değildir. Sanatçı, bu fikrini resimlerinde sık sık konu edinmesinin yanı sıra, yine 1970’li yıllarda mimari modeller üzerinde somutlaştırmıştır.

Örneğin çok katlı teras ev modeli yukarıya doğru küçülen dairelerden oluşmakta ve her bir dairenin çatısı, bir üst katın ağaçlandırabileceği ya da başka yollarla yeşillendirebileceği bahçesini oluşturmakta, böylece her kat kendi bahçesine sahip olabilmektedir. Benzer şekilde spiral ev modelinde ise, silindirik bir forma sahip yapı, etrafını yukarıya doğru uzanan bir spiral bölüm tarafından sarılmıştır; bu bölüm ağaçlandırılabilir ve apartmanda yaşayanları yeşil bir alanla insanları şehir havasından uzaklaştıracaktır.

Yapının çatısına ve pencerelerine ağaç dikmek ise Hundertwasser’in, doğayı şehirlerimize taşıma önerisidir. Yapılara ekilecek tüm bu bitkiler aynı zamanda geri dönüşüm prensibinin de bir parçasını oluşturur ve insanla doğa arasındaki dengeyi modern zamandan önce olduğu gibi yeniden kurmayı amaçlar. Bu şekilde hem şehir içinde nefes almayı sağlayacak ve insanları tek tip yapıların monotonluğundan kurtaracak bir vaha yaratılmış olacak, hem de insan doğadan gasp ettiği toprak borcunu bir ölçüde ödeyerek doğaya karşı görevini yerine getirmiş olacaktır.

Hundertwasser’in 1977’de -hiç mimari eğitim almamış bir ressam olarak-mimarlığa adım atma şansı bulması, yalnızca kendisi için değil bugün bizler için de önemli bir gelişme olmuştur. Çünkü Hundertwasser, ilk gerçekleştirdiği yapıdan itibaren yıllardır ifade ettiği doğa ve insana uyumlu mimarinin mümkün olduğunu göstermeyi başarmıştır. Modern şehirlerde, kendi içinde kendi ‘ormanına’ sahip binalar artık ütopya değildir. Dolayısıyla sanatçı, birbiri ardına inşa edilmekte olan, yalnızca işleve dayalı ve standart binaların ise zorunluluk olmadığını göstermiştir.

Hundertwasser’in mimarisi günümüz insanına yalnızca doğayla baş başa olmayı değil yaratıcı ve kişisel olmayı da önermektedir. Her birey nasıl farklı kişiliğe sahipse, evlerini de onları yansıtacak farklılıklara sahip olabilmeli ve herkes kendi evinde kişisel yaratıcılığını içinden geldiği gibi gösterebilmelidir. Örneğin her bir penceresini birbirinden farklı şekil ve boyutta olabilmeli ve bireyler yönetmelik

kısıtlamaları olmaksızın dış cephelerine de müdahale edebilmelidir. Sanatçı buna ‘bireyin pencere hakları’ der ve mutlaka sahip olunması gereken haklardan biri olduğunu savunur. Kendisinin gerçekleştirdiği yapılar, bir anlamda bu sürece öncülük etme iddiasındadır. Kendi yapılarında dış müdahaleleri orada yaşayanlar değil kendisi yapmış olsa da, orada yaşayan herkesin böyle bir hakkı vardır; onun yapıları tarihi bir miras olarak olduğu gibi korunmaz.

Ne yazık ki bugün hala Hundertwasser mimarisine özgü kalan bu özellikler, gerçekten de onun çirkin ve tekdüze bir yapının insan sağlığını bozacağı, güzel ve bireysel özellikleri yansıtan bir yapının ise insanlara kendilerini iyi hissettireceği teorisini doğrulamaktadır. Onun gerçekleştirdiği yapıların her biri kendi çevrelerinin en renkli ve en neşeli yapılarını oluşturur ve bugün yoğun ilgi çekmektedir ve genel kanaat, yapılarının birer peri masalını andırdığı yönündedir. Gerçekten de belki de yalnızca alıştığımız yapılardan farklı oldukları için başka bir dünyaya aitmiş gibi görünen bu yapılar; aslında insan, doğa ve mimari üzerine ince bir düşünüşün somutlaşmış halleridir.

Hundertwasser, kendi yapılarını ‘sağlıklı bir mimari’ örneği olarak görür ve tüm yapıların bu ilkeler çerçevesinde olması gerektiğini savunur. Fakat bu noktada elbette ki mevcut yapıların yıkılıp, yerlerine bu tarzda yapılar inşa edilmesini önermez. Onun mevcut ‘sağlıksız’ yapılar için önerisi, onların yeni bir düzenlemeyle ‘iyileştirilmesidir’. Bunun yolu ise yeni bir uzmanlıktan geçmektedir: Yapı doktorluğu. Bu kavram, Hundertwasser’in kurumsallaşmasını talep ettiği ve mimarlıktan farklı bir meslek koludur. Ona göre bir yapıya sonradan yapılacak müdahaleler onu iyileştirebilirdi ve Hundertwasser bir ‘yapı doktoru’ olarak çok sayıda mimari yeniden tasarım gerçekleştirdi. Onun yapı doktoru olarak mevcut yapılarda gerçekleştirdiği tasarımlar, yapının önceki haliyle karşılaştırılamayacak kadar farklı, canlı renkleri ile çevresine ışık saçan ve üzerindeki ağaçlarla birer vaha görünümü veren projeler olmuştur. Bugün yalnızca kendi yapılarının değil, yalnızca tasarımını gerçekleştirdiği yapıların da—işlevleri ne olursa olsun—bulunduğu çevrenin ilgi çeken turistik mekanları haline gelmesi, tüm eleştirilere rağmen böyle

bir uzmanlık dalı kurumsallaşmasa bile, böyle tasarımlar gerçekleştirilmesine ne kadar ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Tüm bu yaklaşımlarıyla Hundertwasser'in ekolojik mimari stili, henüz ekolojiye çok ilgi duyulmadığı yıllardan itibaren özgün bir noktada gelişmiş ve bundan yıllar sonra, şehirden yeşil alanlara kaçış yaşanan son yıllarda kendisini yeni projelerde göstermeye başlamıştır. Örneğin 2001 yılında Nara Dünya Mimarlık Sempozyumunda T.R. Hamzah ve Yeang Sdn Bdh tarafından tasarlanan 'Spiral Vaha' isimli proje, Hundertwasser'in 1970'lerde tasarladığı Spiral Ev modeli fikrine dayanmaktadır. Hundertwasser'in modelinde olduğu gibi burada da spiral formlu yapı şehir içinde çok katlı bir yapıda yeşil alan yaratma fikrinden yola çıkmıştır. Benzer şekilde Mimar Metin Hepgüler'in dünya çapında birincilik kazandığı Pakistan Havaalanı Hilton Otel projesi de Hundertwasser'in 1970'li yıllarda tasarladığı çukur ev modeliyle önemli benzerlikler taşır. Yine Tuncay Çavdar'ın 'Babil Evleri' isimli İstanbul Maslak/Kemer Country için tasarladığı proje, Hundertwasser'in 1970'li yıllarda tasarladığı Çok Katlı Teras Ev modeliyle birebir benzerlik göstermektedir. Yukarıya doğru küçülen dairelerin her birinin çatısı bir sonraki katın terasını oluşturmakta, böylece her daire kendi bahçesine sahip olmaktadır.

Hundertwasser'in 1977'de ilk kez başladığı mimarlık macerası, bu ilk yapıyla sınırlı kalmamış, sanatçı her biri birbirinden özgün çok sayıda mimari proje üretmiştir. Fakat yapılarının farklılığı yalnızca o dönem için sıra dışı olan yaklaşımından kaynaklanmaz; onun mimarisinin bu kadar sıra dışı ve özel, dolayısıyla ilgi çekici olmasının temelinde aynı zamanda onun ressam geçmişi de yatmaktadır. Resimlerindeki canlı renklerle oluşturulmuş masal dünyaları, mimarisinde de sürmüştü ve yapıları bir ressamın estetik bakışının yansımalarını taşımıştır. Dolayısıyla Hundertwasser mimarisinin başarısının temelinde yalnızca çok ciddi ve derin teorik alt yapısı değil, aynı zamanda ressamlığının etkileri de yatmaktadır.

Onun başka bir dünya önerisinin yansıması olan mimarisi, yaşadığı yıllarda kendisini zor ifade etmiş olsa da, şehirleşmenin git gide arttığı günümüzde daha anlamlı hale gelmiştir ve önemini, insanlığın yalnızca teknolojik ilerlemelere değil, aynı zamanda doğanın kendisine ve estetiğe de ihtiyaç duyduğunun anlaşılacağı bir geleceğe kadar da koruyacaktır.

## 9. EKLER

### 9.1. Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf Manifestosu<sup>384</sup>

4 Temmuz 1958'de Viyanalı ressam Hundertwasser Küf Manifestosu'nu (Verschimmelungs-Manifest) Seckau Manastırı'nda açıkladı. bir yıl önce de bir sergi broşüründe 'Viyanalı'nın 90 derecelik açılara' karşı çıkmıştı. "1920'de kaldırımların ve evlerin duvarlarının düzgün yapılması gerekiyordu, fakat 1957'de bu anlayamadığım bir çılgınlıktır. 1943'ün hava saldırıları bizim için mükemmel, otomatik bir ders oldu; düz çizgiler ve onların oluşturduğu anlamsız yapılar havaya uçmalıydı ve nitekim böyle oldu. Bunun ardından, normal olarak bir otomatizm-ötesi gerçekleşmeliydi... fakat küpler inşa ediyoruz, küpler! Vicdanımız nerede?"

Artık resim ve heykel özgürdür, çünkü bugün herhangi birisi istediği şekilde bir yapıyı ortaya boyabilir ve sonra da onu sergiler. Mimarlıkta ise her sanatın önkoşulu olması gereken bu temel özgürlük hala yok, çünkü bina yapabilmek için önce diploma gerekiyor. Neden?

Herkes bina yapabilmelidir ve bu bina yapma özgürlüğü olmadıkça bugünün planlı mirlığı hiçbir şekilde bir sanat sayılamaz. Bizde mimarlığa uygulanan sansür, Sovyetler Birliği'nde resme uygulanan sansürün aynıdır. Uygulamaya konanlar, sadece kafaları cetvelin egemenliğinde olan ve vicdan azabı çeken kişiler tarafından yaratılan, tek başına kalmış, zavallı ödümlerdir!

Kişinin bina yapma arzusunun önüne hiçbir engel konmamalı! Herkes bina yapabilmeli, bina yapmaya zorlanmalı ki içinde yaşadığı dört duvar için gerçekten sorumluluk duyabilsin. Böyle çılgın bir yapının çökebileceğini göze almalıyız ve bu yolla bina yapmanın yol açacağı ya da açabileceği ölümlerden ürkmemeliyiz. İnsanların kümese giren tavuklar ya da tavşanlar gibi evlerine taşındıkları bu duruma artık bin son verilmeli.

İçinde oturanların yaptığı bu derme çatma yapılardan biri çökecek olsa, önce genellikle çatlama başlar, böylece içindekiler kaçabilir. Bundan sonra da insan

<sup>384</sup> Bkz. (86), CONRADS, 135-138.

içinde oturduğu konuta karşı daha eleştirici yaratıcı bir tutumla yaklaşacak ve eğer çok zayıf görünüyorsa duvarlarını kendi elleriyle sağlamlaştıracaktır.

+ *Slumların fiziksel yönden barınılamazlığı, işlevsel, faydacı mimarlığın ahlak yönünden barınılamazlığına* yeğlenir. Bu sözde *slumlarda* insanların yalnızca bedeni tükenirken, görünüşte insan için planlanmış gösterişli mimarlıkta ruhu tüketir. Bu nedenle *slum* ilkesi, diğer bir deyişle çılgınca çoğalan mimarlık, geliştirilmeli ve işlevsel mimarlık yerine başlangıç olarak bu alınmalıdır.<sup>385</sup>

İşlevsel mimarlığın, aynen cetvelle resim yapmak gibi, yanlış bir yol olduğu kanıtlanmıştır. Dev adımlarla kullanışsız, kullanılamaz ve sonuçta barınılamaz mimarlığa yaklaşıyoruz.

Resim için mutlak *taşist otomatizm* olan büyük dönüm noktası, mimarlık için mutlak-oturulamazlıktır; bu duruma henüz ulaşamadık, çünkü miralık otuz yıl geriden, topallayarak geliyor.

Nasıl bugün, taşist otomatizm'in ötesine geçerek otomatizm-ötesi mucizesini yaşıyorsak, ancak tam bir oturulamazlık ve yaratıcı çürümenin üstesinden geldikten sonra yeni, doğru ve özgür bir mimarlık mucizesi yaşayabiliriz. Mutlak barınılamazlıktan henüz kurtulamadığımız, mimarlıkta otomatizm-ötesi aşamasına ne yazık ki geçemediğimiz için, ilk önce olabildiğince hızla mimarlıkta tam barınılamazlık ve yaratıcı çürüme için çaba göstermeliyiz.

Apartman katında oturan adam pencereden uzanıp elinin erişebildiği yerdeki duvarı kazıyabilmeli. Ve uzun bir fırçayla uzanabildiği yerleri pembe renge boyayabilmeli ki insanlar uzaktan ya da sokaktan görebilsinler: orada komşularından –onlara sunulan her şeyi kabullenen küçük insanlardan- farklı birisi oturuyor! Ve bu yolla sözde bir mimarlık başyapıtının sergilediği arkitektonik açıdan uyumlu tablo tahrip edilse de, duvarları testereyle doğrayıp her türlü değişikliği yapabilmeli ve odasını çamur ya da *plastisinle* doldurabilmeli.

Fakat kira sözleşmesi bunu yasaklıyor!

Artık insanlar, doğalarına aykırı kafes-yapılara kapatılmış tavuklara ve tavşanlara benzer şekilde, kutu gibi binalar içinde kapsedilmeye karşı isyan etmelidir.

<sup>385</sup> + işaretli bölümler Seckau kongresindeki konuşmanın ardından Küf Manifestosu'na eklenmişti.



+ Kafes-yapı ya da faydacı yapı, onunla ilişkisi olan üç kategori insanın tümüne de yabancı bir binadır!

1. Mimarların binayla bir ilişkisi yoktur.

En büyük mimari deha da olsa, nasıl bir insanın orada oturacağını önceden göremez. Mimarlıktaki sözde insan ölçüsü suç oluşturacak bir aldatmacadır. Özellikle eğer bu ölçü kamuoyu yoklamasından ortaya çıkmış ortalama bir değerse.+

2. Duvarcı ustasının binayla bir ilişkisi yoktur.

Örneğin, eğer bir duvarı kendi kişisel düşüncelerine göre (eğer varsa) azıcık farklı örmek istese işinden olur. Aslında pek de aldırılmaz, çünkü nasıl olsa o binada oturmayacaktır.+

3. İçinde oturan kişinin binayla bir ilişkisi yoktur.

Çünkü onu inşa etmemiş, sadece içine taşınmıştır. Kişi olarak gereksinimleri ve mekanı kuşkusuz farklı olacaktır. Mimar ve duvarcı ustası, içinde oturacak olanın ve işverenin talimatlarına tam uyacak şekilde bina yapmaya çalışsalar da bu böyledir.

+Ancak mimar, duvarcı ustası ve binada oturan kişi tek, yani aynı kişi olduğu zaman mimarlıktan söz edilebilir. Bunun dışındaki her şey mimarlık değil, suç unsuru taşıyan bir eylemin fiziksel olarak şekil bulmasıdır.

Mimar-duvarcı ustası-binada oturan kişi, aynen Baba, Oğul ve Kutsal Rul olan Tanrı gibi, bir üçlüdür. Bu üçlüdeki benzerliğe, neredeyse eşliğe dikkatinizi çekerim. Bugün üretilen nesnelere mimarlık denemeyeceği gibi, mimar-duvarcı ustası-oturan kişi birliği kaybolduğunda mimarlık da olmaz. Kişi, yitirmiş olduğu ve onsuz insan olarak var olamayacağı eleştirici-yaratıcı işlevini yeniden kazanmalıdır.

+ Mimarlıkta cetvel kullanmak da suçtur; bu, kolaylıkla kanıtlanabileceği gibi, arkitektonik üçlünün parçalanmasına yol açacak bir gerçek olarak görülmelidir.+

Düz çizgi bulundurmamak, hiç değilse ahlak açısından yasaklanmalıdır. Cetvel, yeni cehaletin simgesi, cetvel, yeni yozlaşma hastalığının belirtisidir.

Bugün bir düz çizgiler kargaşasında, düz çizgilerin vahşi ormanında yaşıyoruz. Buna inanmayan kişi, çevesindeki düz çizgileri sayma zahmetini gösterecek olursa anlayacaktır; çünkü sayması hiç bitmez.

Bir tıraş bıçağı üstündeki düz çizgileri saydım. Kuşkusuz tıpatıp eşi olan aynı marka ikinci bir tıraş bıçağıyla arasındaki doğrusal ve imgesel bağlantıları da eklersek, 1090 düz çizgi eder; bir de ambalajını eklediğimizde bıçak başına 3000 düz çizgi demek olur.

Yakın zamana kadar, düz çizgilere sahip olma üstünlüğü krallara, arazi sahiplerine ve zeki kişilere aitti. Bugün her budalanın pantolon cebinde milyonlarca düz çizgi var. Bizi gederek hapishanedeki tutuklular gibi kuşatan bu düz çizgi ormanı kökünden sökülüp yok edilmelidir.

Bugüne dek her zaman insan, içine düştüğü vahşi ormandan kendini koparmış ve kurtarmıştır. Fakat önce vahşi bir ormanda yaşadığının farkına varmalıdır; çünkü bu orman halkın dikkatini çekmeden gizlice büyümüştür. Ve bu kez o, düz çizgilerden oluşan vahşi bir ormandır.

Yapıtlarında, yalnızca düşüncede bile olsa, cetvel ya da pergelin bir an bile rol oynadığı bir modern mimar reddedilmelidir. Yalnızca hastalıklı biçimde kısırlaşmayıp gerçekten anlamsızlaşmış tasarım, çizim ve maket çalışmalarının sözünü bile etmiyoruz. Düz çizgi tanrısız ve ahlaksızdır. Düz çizgi yaratıcı değil, çoğaltıcı bir çizgidir. İçinde tanrı ve insan ruhundan çok, rahatına düşkün, beyinsiz kitle karıncası yaşar.

Bu nedenle düz çizgilerden ortaya çıkan yapılar, ne kadar kırılıp bükülseler, çıkmalar yapsalar, delikler oluştursalar da savunulamazlar. Bunlar korkudan doğan bir bağlılığın ürünüdürler: inşa eden mimarlar, çok geç olmadan taşizme, yani barınılamazlığa dönmeye korkuyorlar.

Tıraş bıçağı paslandığında, duvar yüzeyinde küflenme olduğunda, odanın köşesi yosun tutmaya başlayıp da geometrik açılar yuvarlanmaya başladığında, mikroplar ve mantarlarla birlikte evin içine yaşam giriyor diye sevinmeliyiz. Her zamankinden daha bilinçli olarak, bize öğretecek çok şeyi olan arkitektonik değişikliklere tanık oluyoruz.

Yapımcı, işlevsel mimarların sorumsuzca yıkma düşkünlüğü iyi biliniyor. Daksanlı yılların ve *Art Nouveau*'nun cepheleri alçı sıvalı, güzel evlerini yıkıp yerlerine kendi anlamsız binalarını dikmek istiyorlardı. Paris'i yerle bir edip yerine doğrusal canavarlar gibi yapılar dikmek isteyen Le Corbusier'i örnek vereceğim. Adil davranmak için şimi Mies van der Rahe, Neutra, Bauhaus, Gropius, Johnson, Le

Corbusier gibilerinin yapılarını yıkmalıyız, çünkü tek kuşak boyunca bunların modası geçti ve ahlak bakımından katlanılmaz hale geldiler.

Fakat otomatizm-ötesi taraftarları ve barınılamaz mimarlığı aşmış olanlar doğrusu kendilerinden öncekilere daha insanca yaklaşıyorlar. Artık yıkmak istemiyorlar. İşlevsel mimarlığı ahlak çöküntüsünden kurtarmak için, temiz cam duvarlara ve düz beton yüzeylere çözültücü bir karışım dökülmeli ki böylece üzerine küf yerleşebilsin.

+Artık endüstrinin kendi temel görevini anlaması zamanı gelmiştir: yaratıcı küf üretimi!

Şimdi endüstriye düşen görev, uzmanlarına, mühendislerine ve doktorlarına küf üretmek için manevi bir sorumluluk duygusu aşılacaktır.

Yaratıcı küf üretimi ve atmosfer etkisiyle değişim için ahlaki sorumluluk duygusu, eğitimle ilgili yasalara bağlanmalıdır.+

+Ancak küf içinde yaşayabilen ve yaratıcılıkla küf üretebilen teknisyenler ve bilim adamları yarına egemen olacaktır.+

Ve ancak nesnelere, yaratıcı bir biçimde küfle kaplandıktan sonra –ki bundan öğreneceğimiz çok şey var- yeni ve olağanüstü bir mimarlık ortaya çıkacaktır.

## 9.2. Pencere Hakları-Pencere Diktatörlüğü<sup>386</sup>

Bazı insanlar evlerin duvarlardan oluştuğunu söyler. Ben, evler pencerelerden oluşur diyorum. Bir sokakta hepsi birbirinden farklı pencerelere yani farklı pencere ırklarına sahip farklı evler yan yana sıralandığında, örneğin Art Nouveau pencereleli bir Art Nouvea evin yanında çıplak kare pencereleli modern bir ev, onun da yanında Barop pencereleli bir Barok ev, kimse aldırılmaz.

Ama üç evin üç pencere tipi bir eve ait olsa, pencerelerin ırk ayrımına tecüvüz gibi görünür. Neden? Her bağımsız pencerenin kendi yaşam hakkı vardır.

Egemen yasaya göre, eğer pencere ırkları karışır, pencere ırk ayrımcılığı ihlal edilmiş olur. Her şey oradadır: insanın üzerindeki pencere ırk ayrımcılığının meşum etkisiyle birlikte ırkçı önyargı, ırk ayrımı, ırkçı politika, ırkçı ideoloji, ırkçı barikatlar. Pencere ırk ayrımı durdurulmalıdır. Bir ızgara sistemi içinde yan yana ve üst üste dizilmiş benzer pencerelerin yinelenmesi tolama kaplarının karakteristiğidir. Uydu kentlerin yeni mimarisinde ve yeni yönetim yapılarında, bankalarda, hastanelerde, okullarda pencerelerin dümdüz sıralanması dayanılmaz bir şeydir.

Bireyler hiçbir zaman birbirinin aynı değildir. Kendilerini, bu standartlaştırıcı ilkelere karşı, bünyelerine bağlı olarak etkin ya da edilgen biçimde korurlar. Ya alkol ve uyuşturucu bağımlılığı ile, ya şehirden kaçarak, temizlik hastalığıyla, televizyon bağımlılığıyla, nedensiz fiziksel şikayetlerle, alerjiler, depresyonlar hatta ihtiyar ya da sırasıyla saldırganlık, vandalizm ve suçlar.

Kiralık apartman dairesindeki bir insan pencereden sarkıp kolunun erişebileceği uzaklıktaki duvarı kazıyabilmeli, uzun bir fırça alıp dışarıda kolunun uzanabildiği her yeri boyayabilmelidir. Böylece sokaktan bakan herhangi biri için de orada hapsedilmiş, köleleştirilmiş, sıradanlaştırılmış kapı komşusundan farklı birinin yaşadığı görülmelidir. (F. Hundertwasser, Ocak 1990)

<sup>386</sup> Bkz. (29), ÖZER, 75.

## KAYNAKÇA

A. CUITO, C. MORTES (2003), Friedensreich Hundertwasser, teNeues, Spain.

ACHLEITNER, Fredrich (1981) International Handbook of Contemporary Developments in Architecture, Greenwood Press, London.

BEATLEY, Timothy (1999), Green Urbanism, Island Press, Washington D.C. California

BRITT, David (Ed.) (1992), Modern Art, Impressionism to Post Modernism, Thames and Hudson Ltd., London.

CONRADS, Ulrich (1991), 20. yy. Mimarisinde Program ve Manifestolar, Çev. Sevinç Yavuz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul.

COOPER, Paul (2003), Interiorscapes: Gardens Within Buildings, Octobus Publishing Group-Mitchell Beazley, New York.

GERMANER, Semra (1997), 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

KOSTOF, S.- CASTILLO, G., et al, (1995), A History of Architecture, Oxford University Press, New York.

LANDRY, Charles (2000), The creative city, A Toolkit for Urban Innovator, James&James/Earthscan, London.

LYNTON, Norbert (2004), Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitap, İstanbul.

OECHSLIN, Werner (2002), Otto Wagner, Adolf Loos and the Road to Modern Architecture, Çev. Lynette Widder, Cambridge University Press, London.

RAND, Harry (1992), Hundertwasser, Taschen, Köln.

RAND, Harry (2003), Hundertwasser, Taschen, Köln.

RESTANY, Pierre (2003), Hundertwasser-The Painter King with the Five Skins, Taschen, Köln.

SCHMIED, Wieland (2005), Hundertwasser 1928-2000, Taschen, Köln.

SENOSIAIN, Javier (2003), Bio-Architecture, e Commerce e Books, Rochester.

TURNER, Jane (ed.) (1996), The Dictionary of Art, Volume 2, Oxford University Press, New York.

TURNER, Jane (ed.) (1996), The Dictionary of Art, Volume 25, Oxford University Press, New York.

....., For a More Human Architecture in Harmony With Nature- Hundertwasser Architecture (1997), Taschen, Köln.

....., Hundertwasser KunstHaus Wien, (2004), Taschen, Köln.

AKTAŞ, Safiye (1998), Peyzaj Mimarisinde Mozaik Yöntemler Seramik Malzemeyi Kullanan 20. yy. Sanatçıları: A. Gaudi, Hundertwasser, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GARRISON, Lloyd (1985), “Eski Avrupa’ya Yeni Bir Çehre”, Çev. Ayşe Hasol, Yapı 60, 20-21.

J.F. Mathey (1991), “Yüzsü’nün Özsu: Hundertwasser” , Çev. A. Laleper, Arrademento Dekorasyon 26, Mayıs, 110-114.

OSTERTAG, Roland (1994), “Çağdaş Mimarlık”, Çev. İbrahim Ataç, Yapı 154, Eylül, 52-54.

ÖZER, Derya Nüket, “Düzene Başkaldırı, Yaramazlık, Bireyin Hakları”, 68.

SPENNEMANN, Dirk H.R. (2000) “Hundertwasser: Art, Architecture and Heritage in Bad Soden, Germany”, The Journal of Architecture 5, Summer, 117-136.

WHITTICK, Arnold (1978) “İngiltere’de Modern Mimarinin Gelişimi, Çev. Lale G., Yapı 29, Eylül-Ekim, 46.

YAZICIOĞLU, Z.-ŞAHİN, S. (2000), “Duvar Boyunca Berlin”, Yapı 223, Haziran, 60-67.

..., (1990), “Hundertwasser: Doğanın Öncüsü Ressam”, Çev. Bayar ÇİMEN, Yapı 166, Eylül, 64-70.

..., (2001), “Spiral Vaha”, Domus 12, 112-113.

..., (2005), “Metin Hepgüler ile Organik Mimarlık üzerine”, Tasarım 148 Şubat, 54-58.

..., (2000) “Harikalar Arasında Yaşam”, Domus m. 7, Ekim, 39.

SCHAMONI, Peter (2005); Hundertwasser’s Rainy Day, DVD.

[http://www.art.unt.edu/ntieva/news/vol\\_11/issue2/spittelau.htm](http://www.art.unt.edu/ntieva/news/vol_11/issue2/spittelau.htm).

<http://www1.kunsthhauswien.com/english/hwh.htm>

<http://www1.kunsthawien.com/english/geschichte.htm>

<http://www1.kunsthawien.com/autobahn.htm>

<http://www1.kunsthawien.com/english/plochin.htm>

<http://www.difu.de/index.shtml?/english/occasional/gardenshows/>

<http://www.city.osaka.jp/kankyojigyo/english/plant/index.html>

<http://www.kippo.or.jp/kansaiwindowhtml/news/2001->

[e/20010425\\_NEWS.HTML](http://www.kippo.or.jp/kansaiwindowhtml/news/2001-e/20010425_NEWS.HTML)

[www.quixotewinery.com/2001.quixote.cab.html](http://www.quixotewinery.com/2001.quixote.cab.html)

[http://h71000.www7.hp.com/openvms/brochures/wien/Fernwarme\\_Wien.pdf](http://h71000.www7.hp.com/openvms/brochures/wien/Fernwarme_Wien.pdf)

[http://fww.pressestelle.at/cont/broschueren/spittelau\\_englisch/pdf/spitt\\_e\\_72.](http://fww.pressestelle.at/cont/broschueren/spittelau_englisch/pdf/spitt_e_72.pdf)

pdf

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET .....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLİSTESİ.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI AVRUPA SANATI.....	2
3. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI AVUSTURYA SANATI.....	8
4. HUNDERTWASSER'İN YAŞAMI.....	13
5. MİMAR HUNDERTWASSER.....	37
5.1. Yapı Doktorluğu.....	48
5.2. Ekoloji ve Mimari.....	52
5.3. Hundertwasser Mimarisinde Pencereler.....	58
5.4. Hundertwasser Mimarisinde Renk.....	60
5.5. Gerçekleştirilmemiş Mimari Modeller.....	65
5.5.1. Hochwiesenhaus/Çok Katlı Çayır Ev.....	65
5.5.2. Eye Slit House.....	66
5.5.3. Terraced House/Teras Ev.....	67
5.5.4. Pit House/Çukur Ev.....	68
5.6. Hundertwasser Yapıları.....	69
5.6.1. Hundertwasser Haus.....	69
5.6.2. St. Barbara Kilisesi.....	87
5.6.3. KunstHausWien.....	96
5.6.4. Spittelau Isıtma Tesisleri.....	103
5.6.5. Otoyol Restoranı.....	113
5.6.6. "In den Wiesen" Yapı Kompleksi.....	115
5.6.7. Wohnen Unterm Regenturm/Yağmur Kulesinde Yaşam.....	119
5.6.8. Bad Blumau Termal Oteli.....	124
5.6.9. Kalke Village.....	127
5.6.10. Martin Luther Gymnasium.....	129
5.6.11. Maishima Çöp Yakma Tesisleri.....	131
5.6.12. Waldspirale of Darmstadt/Darmstadt Orman Spirali.....	133
5.7. Diğer Mimari Projeler.....	134
6. SANATÇI HUNDERTWASSER.....	138



7. HUNDERTWASSER SÖZLÜĞÜ.....	154
8.SONUÇ.....	157
9.EKLER.....	165
9.1.Mimarlıkta Rasyonalizme Karşı Küf manifestosu.....	165
9.2.Pencere Hakları-Pencere Diktatörlüğü.....	171
9.3.Resimler.....	174

Mehtap Gökay CESUR tarafından hazırlanan Aykırı Bir Mimar Olarak Friedensreich Hundertwasser adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 04 / 07 / 2006

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Zeynep İNANKUR



Jüri Üyesi : Doç.Dr.Uşun TÜKER (İ.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Sinan GÜLER (Danışman)



## ÖNSÖZ

Çağdaşları arasında mimarlık yapma şansı bulmuş bir ressam olarak ekolojik mimari teorileri ve kendisine has mimari üslubuyla özgün bir yere sahip olan Friedensreich Hundertwasser, ülkemizde çok az tanınmış olmasına ve hakkında hiçbir yayın bulunmamasına karşın, tüm dünyada gerek ressamlığı gerekse mimarisiyle üne kavuştu. Hundertwasser ile ilgili doyurucu hiçbir Türkçe kaynak bulamamak ise bana bu çalışmaya başlama fikrini verdi.

Hundertwasser ile ilgili kaynak sıkıntısını tez sırasında da yaşamakla birlikte, mümkün olduğunca kapsamlı bir araştırma yapmaya ve doyurucu bir tez hazırlamaya çalıştım. Şehirleşmenin getirdiği betonlaşma ve doğadan uzaklaşma gibi sorunlara karşı ürettiği; yalnızca yaşadığı dönemde değil, bugün ve gelecekte de önemini koruyacak mimari çözümlerle ve yaratıcı mimarlık örnekleri, çalışmamı ayrı bir heyecanla yürütmemi sağladı.

Bu süreçte her türlü sıkıntımı paylaşarak bana destek olan aileme, arkadaşlarıma ve gerek anlayışı gerekse yol gösterici fikirleriyle yardımlarını esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Dr. A. Sinan Güler'e ve Viyana seyahatimde yardımcı olan Türkiye Cumhuriyeti Büyükelçiliğine teşekkür ederim.



## SUMMARY

Having an original place with his paintings and architectural works especially in modern art history, Friedensreich Hundertwasser was born named as Friedrich Stowasser in Austria in 1928. The artist, who had difficult times during Nazi occupation because of his Jewish mother, began painting as a way of escaping from pressures, continued the art of painting during his lifetime and had a worldwide fame after then.

Being interested in ecology and architecture during 1950's, Hundertwasser defended that the destruction of nature increased by urbanization, and that human being was broken off from nature and suggested an ecological architecture harmonious with both human and nature. The artist intensified his architectural activities during 1970's and claimed that especially functional buildings based on flat lines originated from Bauhaus damaged human soul. As an artist having no architectural training but attracting attention with deep interest to architecture, Hundertwasser began his architectural career with the proposal of erecting a public house in Vienna in 1977. Realizing lots of architectural project he constituted a completely new architectural style with colorful sides, untidy surfaces formed with ceramic objects, sloped floors, windows different from each other, onion domes, and trees planted into roofs and windows.

Hundertwasser's projects realized in lots of places of the world became the focal points of the regions they were erected. He continued his architectural studies from 1977 until his death at 2000 and became a famous name not only with his paintings but also his architectural approach. He is not only an important name of today's world but also will be a leading figure in the future's scene with his works of art reminding us that another world is possible and with his original approach strongly emphasizing the relationship between nature and people.

**KEY WORDS:** Friedensreich Hundertwasser, Friedrich Stowasser, Ecological Architecture, Austrian Art, Art in Austria.

## ÖZET

Gerek resim, gerekse mimarlık çalışmalarıyla mimarlık ve özellikle modern sanat tarihinde özgün bir yere sahip olan Friedensreich Hundertwasser, 1928 yılında Avusturya'da Friedrich Stowasser ismiyle doğdu. Nazi işgali sırasında annesinin Yahudi olmasından dolayı zor yıllar geçiren sanatçı, baskılardan kaçış olarak başladığı resim çalışmalarına devam ederek, ileriki yıllarda dünya çapında bir üne sahip oldu.

1950'li yıllarda ekoloji ve mimariye ilgi duymaya başlayan Hundertwasser, artan şehirleşme ile birlikte doğanın tahribinin arttığını, insanın doğadan koparıldığını savunuyor; doğaya ve insana uyumlu ekolojik bir mimari öneriyordu. 1970'lerde bu konudaki aktiviteleri yoğunlaşan sanatçı; özellikle Bauhaus kökenli, düz çizgilere dayalı, işlevsel yapıların insan ruhuna zarar verdiğini savunmaktaydı. Hiçbir mimari eğitimi olmayan bir ressam olarak, mimariye olan yakın ilgisiyle dikkat çeken Hundertwasser, 1977 yılında Viyana'da bir sosyal konut inşa etmesi teklifinin gelmesiyle mimarlığa ilk adımı atmış oldu. Çok sayıda mimari proje gerçekleştiren sanatçı; renkli cepheleri, seramiklerle oluşturulmuş düzensiz yüzeyleri, eğimli tabanları, birbirinden farklı pencereleri, soğan kubbeleri, çatılara ve pencerelere diktiği ağaçlarıyla özgün bir mimari stil oluşturdu.

Dünyanın pek çok yerinde gerçekleştirdiği projelerin, buldukları yerin odak noktası haline gelmesiyle, kısa zamanda mimarlık alanında kabul gören Hundertwasser 1977 yılından, hayatını kaybettiği 2000 yılına kadar mimari çalışmalarını sürdürmesiyle; bir ressam olarak bugün tüm dünyada aynı zamanda mimarlığıyla da anılan bir isim haline gelmiştir ve eserleriyle insanlara başka bir dünyanın mümkün olduğunu hatırlatması; doğa ile insan ilişkisine dair yeni yaklaşımlar getirmesiyle yalnızca bugün değil, gelecekte de önemini koruyan isim olacaktır.

**ANAHTAR KELİMELER:** Friedensreich Hundertwasser, Friedrich Stowasser, Ekolojik Mimari, Avusturya Sanatı

## 9.3 Resimler



**Resim 4.1** Otoportre, Kağıt Üzerine Pastel  
62 x 43 cm, Viyana, 1948



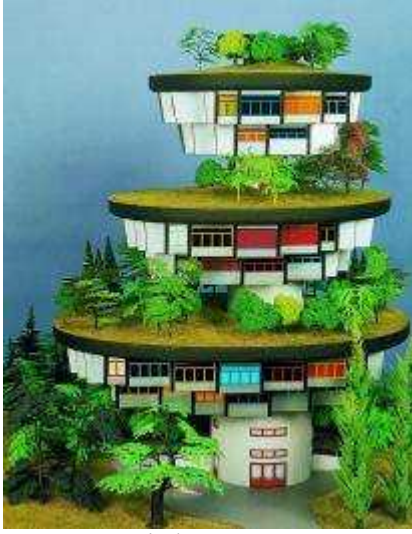
**Resim 4.2** Hauser Und Boote, Die Sich Im  
Wasser Spiegeln  
Suluboya, 32 x 23 cm Fornacci, 1949 (Sayfa: 13)



**Resim 5.1** Hundertwasser Haus (Sayfa: 30, 45)



**Resim 5.2** Hochwiesenhaus (Sayfa: 65)  
(Çok Katlı Çayır Ev), Münih, 1983



**Resim 5.3** Spiral House  
(Spiral Ev), 1974 (Sayfa: 66)



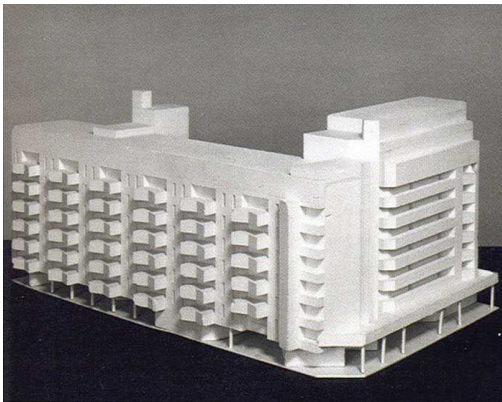
**Resim 5.4** Eye-Slit House  
(Kısık Gözlü Ev), 1974 (Sayfa: 67)



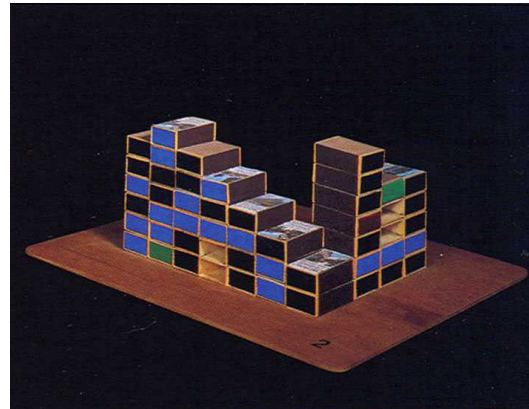
**Resim 5.5** Terrace House  
(Teras Ev), 1974 (Sayfa: 68)



**Resim 5.6** Pit House  
(Çukur Ev), 1974 (Sayfa: 66)



**Resim 5.7** Krawina Model, 1979  
(Sayfa: 72)



**Resim 5.8** F. Hundertwasser, Kibrit Kutusu  
Model, 1979 (Sayfa: 72)





**Resim 5.9** Hundertwasser Haus (Sayfa: 74)



**Resim 5.10** Hundertwasser Haus (Sayfa: 75)



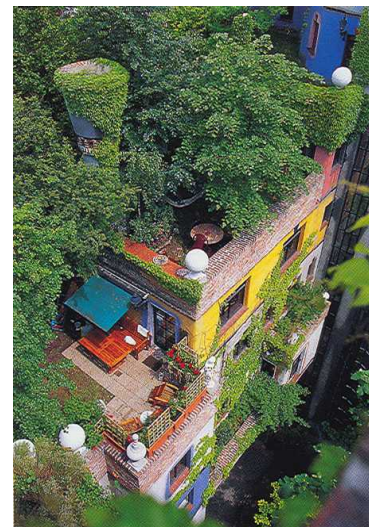
**Resim 5.11** Hundertwasser Haus (Sayfa: 75)



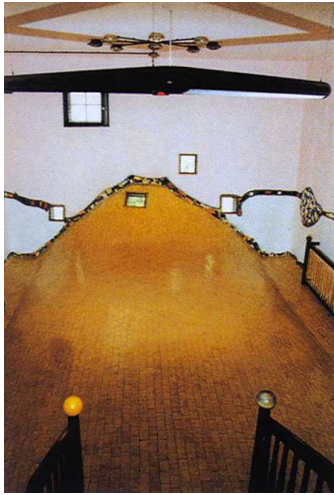
**Resim 5.12** Hundertwasser Haus (Sayfa: 76, 78)



**Resim 5.13** Hundertwasser Haus (Sayfa: 76)



**Resim 5.14** Hundertwasser Haus (Sayfa: 76)



**Resim 5.15** Hundertwasser Haus (Sayfa: 79)



**Resim 5.16** Hundertwasser Haus (Sayfa: 79)



**Resim 5.17** Hundertwasser Haus (Sayfa: 80)



**Resim 5.18** Hundertwasser Haus (Sayfa: 81)



**Resim 5.19** Saint Barbara Kilisesi Barnbach (Sayfa: 81)



**Resim 5.20** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach (Sayfa: 91)



Resim 5.21 Saint Barbara Kilisesi, Barnbach (Sayfa: 92)



Resim 5.22 Saint Barbara Kilisesi, Barnbach (Sayfa: 92)



Resim 5.23 Saint Barbara Kilisesi, Barnbach (Sayfa: 93)



**Resim 5.24** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach (Sayfa: 94)



**Resim 5.25** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach (Sayfa: 95)



**Resim 5.26** KunstHausWien (Sayfa: 97)



**Resim 5.27** KunstHausWien (Sayfa: 97)



**Resim 5.28** KunstHausWien (Sayfa: 98)



**Resim 5.29** KunstHausWien (Sayfa: 99)



**Resim 5.30** KunstHausWien (Sayfa: 100)



**Resim 5.31** Spittelau Isıtma Tesisi (Sayfa: 107)



**Resim 5.32** Spittelau Isıtma Tesisi (Sayfa: 108, 110)



**Resim 5.33** Spittelau Isıtma Tesisi (Sayfa: 108)



**Resim 5.34** Spittelau Isıtma Tesisi (Sayfa: 109)



**Resim 5.35** Spittelau Isıtma Tesisi (Sayfa: 112)



**Resim 5.36** Otoyol Restorani, Bad Fischau (Sayfa: 114)



**Resim 5.37** In den Wiesen, Bad Soden (Sayfa: 117)



**Resim 5.38** In den Wiesen, Bad Soden (Sayfa: 117)



**Resim 5.39** In den Wiesen, Bad Soden (Sayfa: 117, 118)



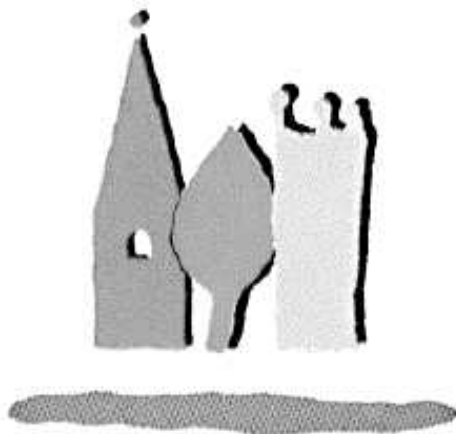
**Resim 5.40** Rain Tower (Sayfa: 121)



**Resim 5.41** Rain Tower (Sayfa: 122)



**Resim 5.42** Rain Tower (Sayfa: 122)



**Resim 5.43** Plochingen Amblem (Sayfa: 124)



**Resim 5.44** Bad Blumau Termal Otel (Sayfa: 126)



**Resim 5.45** Bad Blumau Termal Otel (Sayfa: 126)



**Resim 5.46** Bad Blumau Termal Otel (Sayfa: 126)



Resim 5.47 Kalke Village (Sayfa: 128)



Resim 5.48 Kalke Village (Sayfa: 128)



Resim 5.49 Kalke Village (Sayfa: 128)



Resim 5.50 Kalke Village (Sayfa: 128)



Resim 5.51 Martin Luther Gymnasium (Sayfa: 130)



Resim 5.52 Martin Luther Gymnasium (Sayfa: 130)





**Resim 5.53** Martin Luther Gymnasium  
(Sayfa: 130)



**Resim 5.54** Maishima Çöp Yakma Tesisi  
(Sayfa: 131, 132)



**Resim 5.55** Waldspirale, Darmstadt  
(Sayfa: 132)



**Resim 5.56** Waldspirale, Darmstadt  
(Sayfa: 133)



**Resim 5.57** Rosenthal Porselen Fabrikası  
(Sayfa: 134)



**Resim 5.58** Rosenthal Porselen Fabrikası  
(Sayfa: 134)



**Resim 5.59** Rupertinum Modern Sanatla Galerisi (Sayfa: 135)



**Resim 5.60** Ruef Tekstil Fabrikası, Vorarlberg (Sayfa: 135)



**Resim 5.61** Roiten Köy Müzesi, Waldviertel (Sayfa: 135)



**Resim 5.62** Şarap Fabrikası, Napa Valey (Sayfa: 136)



**Resim 5.63** Şarap Fabrikası, Napa Valey (Sayfa: 136)



**Resim 5.64** Graz Üniversitesi Onkoloji Ünitesi (Sayfa: 136)



**Resim 5.65** Çocuk Müzesi, Osaka (Sayfa: 137)



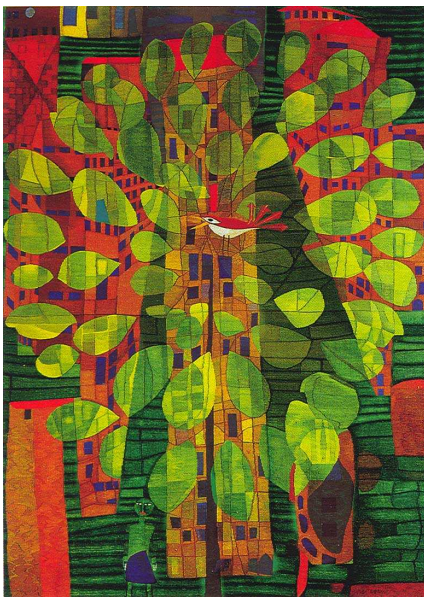
**Resim 5.66** Kawakawa Tuvaleti, Yeni Zelanda (Sayfa: 137)



**Resim 5.67** Kawakawa Tuvaleti, Yeni Zelanda (Sayfa: 137)



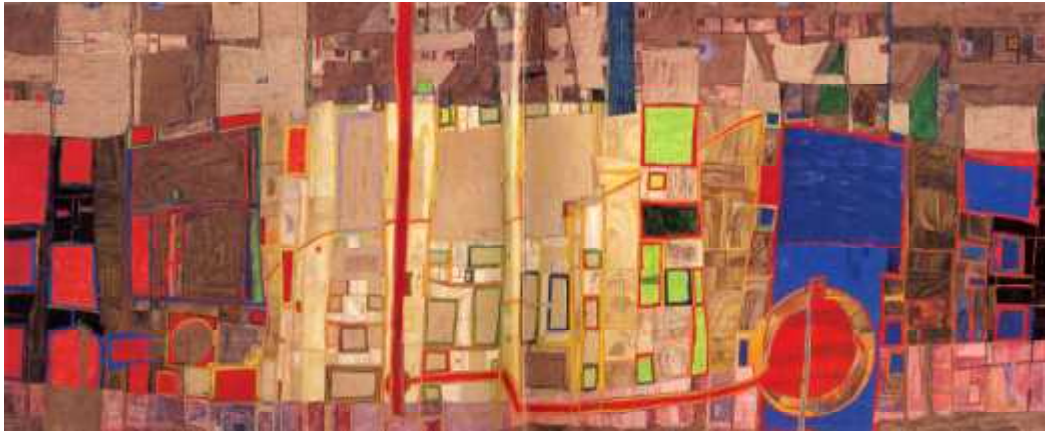
**Resim 6.1** die Sonnenblumen und die Stant (Ayçiçekleri ve Şehir) (Sayfa: 144)



**Resim 6.2** Singender Vogel auf Einem Baum in der Stadt (Şehirdeki Ağaç Üzerinde Öten Kuş) (Sayfa: 144)



**Resim 6.3** Ein Regentropfen der in die Stadt Fallt (Şehre Düşen Yağmur Tanesi) (Sayfa: 145)



**Resim 6.4** Die Stadt (Şehir Görünümü) (Sayfa: 145)



**Resim 6.5** Häuser mit Grünen Dächern und Garten (Çimen Çatılı, Bahçeli Evler) (Sayfa: 146)



**Resim 6.6** The Cathedral I (Sayfa: 146)



**Resim 6.7** Hochhaus auf Stelzen nach Le Corbusier und Darfkirche (Le Corbusier Sitalinde Gökdelen ve Evler) (Sayfa: 146)



**Resim 6.8** Blutende Häuser (Kanayan Evler) (Sayfa: 147)



**Resim 6.9** Hauser im Blutregen  
(Kan Yağmuru Altında Kasaba) (Sayfa: 147)



**Resim 6.10** Komm und Geh Mit Mir Spaziren-  
Zwiesgesprach (Gel, Yürü Benimle-Diyalog)  
(Sayfa: 148)



**Resim 6.11** Beiordnung von 99 Köpfen (Doksan Dokuz Kafa) (Sayfa: 148)



**Resim 6.12** Mädchen vor Hohen  
Hausern mit Sonne-Vorstadtmädchen  
(Gökdelenin Önündeki Kız –  
Taşra Kızı) (Sayfa: 148)



**Resim 6.13** Hemweh der Fenster  
(Pencerelerin Özlemi - Denize Özlem) (Sayfa: 149)



**Resim 6.14** Arkadenhaus und Gelber Turm  
(Pasaj ve Sarı Kule) (Sayfa: 150)



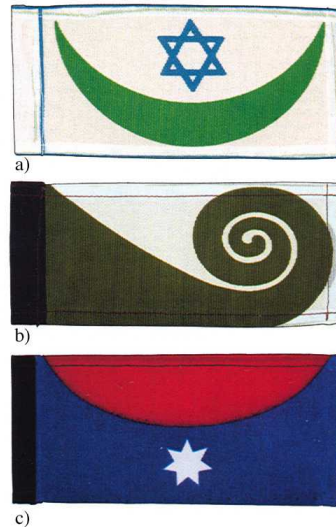
**Resim 6.15** Good Morning City -Bleeding  
Town (Günaydın Şehir – Kanayan Kasaba)  
(Sayfa: 150)



**Resim 6.16** Pullar (Sayfa: 153)



**Resim 6.17** Plakalar (Sayfa: 153)



**Resim 6.18** a) Peace Flag for the Holy Land  
(Kutsal Topraklar İçin Barış Bayrağı)  
b) Kuru c) Uluru Flag for Australia (Uluru Bayrağı)  
(Sayfa: 154)

## RESİM LİSTESİ

**Resim 4.1** Otoportre, Kağıt Üzerine Pastel 62 x 43 cm, Viyana, 1948

**Resim 4.2** Hauser Und Boote, Die Sich Im Wasser Spiegeln, Suluboya, 32 x 23 cm  
Fornacci, 1949

**Resim 5.1** Hundertwasser Haus

**Resim 5.2** Hochwiesenhaus (Çok Katlı Çayır Ev), Münih, 1983

**Resim 5.3** Spiral House (Spiral Ev), 1974

**Resim 5.4** Eye-Slit House (Kısık Gözlü Ev), 1974

**Resim 5.5** Terrace House (Teras Ev), 1974

**Resim 5.6** Pit House (Çukur Ev), 1974

**Resim 5.7** Krawina Model, 1979

**Resim 5.8** F. Hundertwasser, Kibrit Kutusu Model, 1979

**Resim 5.9** Hundertwasser Haus

**Resim 5.10** Hundertwasser Haus

**Resim 5.11** Hundertwasser Haus

**Resim 5.12** Hundertwasser Haus

**Resim 5.13** Hundertwasser Haus

**Resim 5.14** Hundertwasser Haus

**Resim 5.15** Hundertwasser Haus

**Resim 5.16** Hundertwasser Haus

**Resim 5.17** Hundertwasser Haus

**Resim 5.18** Hundertwasser Haus

**Resim 5.19** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.20** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.21** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.22** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.23** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.24** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.25** Saint Barbara Kilisesi, Barnbach

**Resim 5.26** KunstHausWien

**Resim 5.27** KunstHausWien

**Resim 5.28** KunstHausWien  
**Resim 5.29** KunstHausWien  
**Resim 5.30** KunstHausWien  
**Resim 5.31** Spittelau Isitma Tesisi  
**Resim 5.32** Spittelau Isitma Tesisi  
**Resim 5.33** Spittelau Isitma Tesisi  
**Resim 5.34** Spittelau Isitma Tesisi  
**Resim 5.35** Spittelau Isitma Tesisi  
**Resim 5.36** Otoyol Restaurant, Bad Fischau  
**Resim 5.37** In den Wiesen, Bad Soden  
**Resim 5.38** In den Wiesen, Bad Soden  
**Resim 5.39** In den Wiesen, Bad Soden  
**Resim 5.40** Rain Tower  
**Resim 5.41** Rain Tower  
**Resim 5.42** Rain Tower  
**Resim 5.43** Plochingen Ambem  
**Resim 5.44** Bad Blumau Termal Otel  
**Resim 5.45** Bad Blumau Termal Otel  
**Resim 5.46** Bad Blumau Termal Otel  
**Resim 5.47** Kalke Village  
**Resim 5.48** Kalke Village  
**Resim 5.49** Kalke Village  
**Resim 5.50** Kalke Village  
**Resim 5.51** Martin Luther Gymnasium  
**Resim 5.52** Martin Luther Gymnasium  
**Resim 5.53** Martin Luther Gymnasium  
**Resim 5.54** Maishima Çöp Yakma Tesisi  
**Resim 5.55** Waldspirale, Darmstand  
**Resim 5.56** Waldspirale, Darmstand  
**Resim 5.57** Rosenthal Porselen Fabrikası  
**Resim 5.58** Rosenthal Porselen Fabrikası  
**Resim 5.59** Rupertinum Medern Sanatla Galerisi



- Resim 5.60** Ruef Tekstil Fabrikası, Vorarlberg
- Resim 5.61** Roiten Köy Müzesi, Waldviertel
- Resim 5.62** Şarap Fabrikası, Napa Valey
- Resim 5.63** Şarap Fabrikası, Napa Valey
- Resim 5.64** Graz Üniversitesi Onkoloji Ünitesi
- Resim 5.65** Çocuk Müzesi, Osaka
- Resim 5.66** Kawakawa Tuvaleti, Yeni Zelanda
- Resim 5.67** Kawakawa Tuvaleti, Yeni Zelanda
- Resim 6.1** die Sonnenblumen und die Stadt (Ayçiçekleri ve Şehir)
- Resim 6.2** Singender Vogel auf Einem Baum in der Stadt (Şehirdeki Ağaç Üzerinde Öten Kuş)
- Resim 6.3** Ein Regentropfen der in die Stadt Fallt (Şehre Düşen Yağmur Tanesi)
- Resim 6.4** Die Stadt (Şehir Görünümü)
- Resim 6.5** Hauser mit Grünen Dachern und Garten (Çimen Çatılı, Bahçeli Evler)
- Resim 6.6** The Cathedral I
- Resim 6.7** Hochhaus auf Stelzen nach Le Corbusier und Dorfkirche (Le Corbusier Stilinde Gökdelen ve Evler)
- Resim 6.8** Blutende Hauser (Kanayan Evler)
- Resim 6.9** Hauser im Blutregen (Kan Yağmuru Altında Kasaba)
- Resim 6.10** Komm und Geh Mit Mir Spazieren- Zwiegespräch (Gel, Yürü Benimle-Diyalog)
- Resim 6.11** Beiordnung von 99 Köpfen (Doksan Dokuz Kafa)
- Resim 6.12** Mädchen vor Hohen Hausern mit Sonne- Vorstadtmädchen (Gökdelenin Önündeki Kız – Taşra Kızı)
- Resim 6.13** Hemweh der Fenster (Pencerelerin Özlemi - Denize Özlem)
- Resim 6.14** Arkadenhaus und Gelber Turm (Pasaj ve Sarı Kule)
- Resim 6.15** Good Morning City – Bleeding Town (Günaydın Şehir – Kanayan Kasaba)
- Resim 6.16** Pullar
- Resim 6.17** Plakalar
- Resim 6.18** a) Peace Flag for the Holy Land (Kutsal Topraklar İçin Barış Bayrağı), b) Koru, c) Uluru Flag for Australia (Uluru Bayrağı)