

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ARKEOLOJİ VE SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI  
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ  
SANAT PROGRAMI

**MODERN İLE POST-MODERN'E  
MİMARİ BAĞLAMDA BİR BAKIŞ**  
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

94610047 ELÂ GÖNEN  
DANIŞMAN : PROF.DR. ZEYNEP İNANKUR

EYLÜL 1997  
İSTANBUL

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ARKEOLOJİ VE SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI  
BATI SANATI VE ÇAĞDAŞ  
SANAT PROGRAMI

**MODERN İLE POST-MODERN'E  
MİMARÎ BAĞLAMDA BİR BAKIŞ  
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**9410047 ELÂ GÖNEN**

**DANIŞMAN: PROF. DR. ZEYNEP İNANKUR**

**EYLÜL 1997**

**İSTANBUL**

# MODERN İLE POST-MODERN'E MİMARÎ BAĞLAMDA

## BİR BAKIŞ

*İÇİNDEKİLER*

*ÖZET*

*SUMMARY*

*ÖNSÖZ*



*GİRİŞ* ..... 1

**1. BÖLÜM MODERNİZM** ..... 4

1.1. Modernizm kavramı ve mimarideki karşılığı ..... 4

1.2. Modern mimarlık kavramının çıkış nedenleri ve tarih içinde kuramda rasyonalizm kavramının geçirdiği evreler ..... 7

1.3. Rasyonalizm akımı ve çeşitli evreleri ..... 18

1.4. Modern şehircilik kuramları ve uygulamaları ..... 39

**2. BÖLÜM POST-MODERNİZM** ..... 47

2.1. Post-Modernizm'in tanımı ve çıkış nedenleri ..... 51

2.2. Mimaride Post-Modernizm'in çeşitli eğilimleri ..... 58

2.2.1. 1960'lı yıllarda Post-Modernizm ..... 58

2.2.1.1. Tarihçilik ..... 58

2.2.2. 1970'li yıllarda Post-Modernizm ..... 63

2.2.2.1. Tarihçilik ..... 63

2.2.2.2. Radikal Eklektisizm ..... 66

2.2.2.3. Neo- Rasyonalizm ..... 75

2.2.3. 1980'li yıllarda Post-Modernizm ..... 79

2.2.3.1. Post-Modern Klâsisizm ..... 79

2.3. 1970'den 1990'lara Post-Modern şehircilik kuramları ve uygulamaları .... 85

*SONUÇ* ..... 93

*KAYNAKÇA* ..... 94



## ÖZET

Gerçek ifadesine XX. yüzyıl başında kavuşan, 1910'lardan 1960'lara kadar süregelen Modern Mimari'nin kuramları esasında XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyılda geliştirilmiştir. Avrupa'da XIX. yüzyıl bir arayış yüzyılı olmakla birlikte XX. yüzyıl "avant-garde"ını teknolojik, ideolojik ve kuramsal açıdan hazırlayan bir süreçtir. Modern Mimarlık kavramının çıkış nedenleri arasında Endüstri Devrimi'ni, Descartes'çı ya da rasyonel düşüncenin gelişmesini, Rönesans estetiğinin idealist strüktürünün çürütülmesiyle her dönemin kendine özgü üslûbu geliştirmesi gerekliliği fikirleri sayılabilir. XIX. yüzyıl eklektisizmin yer aldığı bir yüzyıl olmakla birlikte, mimariyi "gerçek" değerlere göre şekillendirmek yani yeni yapı türlerine uygun bir dilin aranması türünde rasyonel davranışların da gözlemlendiği bir dönemdi. Bu tutumun öncüleri arasında Abbé de Cordemoy, Antoine Laugier, Jacques-Germain Soufflot, Jean-Baptiste Rondelet, Auguste Choisy , Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Henri Labrouste, Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, Jean-Jacques Lequeu gibi isimleri saymak mümkündür. Bu kuramcıların düşünceleri mimaride XX. yüzyılda somutlaşacaktır. Eğilimin genel özelliklerini sıralamak gerekirse, geçmişten tamamen kopmasını, binaların çevrelerinden bağımsız olarak sadece kendilerine referansta bulunmasını, süsten arındırılmış yalın yüzeyleri tercih etmesini ve rasyonel inşaat sisteminin sağlayabildiği evrensel olma isteğini sayabiliriz. Ne var ki 1960'lı yılların sonlarında şehirciliğe de "tabula rasa" mantığıyla yaklaşan bu mimariye sonradan Post-Modernizm olarak adlandırılacak akımla tepki verilecektir. Gerçekten de şehrin konut, çalışma, eğlence ve ulaşım olmak üzere dört ana işleve indirgenmesi ve tarihî dokunun göz önünde bulundurulmaması bu tepkilerin bir yerde haklı olduğuna işaret etmekteydi. Post-Modernizm mimariyi dille eş tutup, mimarinin kullanıcıyla da iletişime girmesi gerekliliği üzerinde duracaktır. Çünkü mimarinin kodlar aracılığıyla algılanan bir araç olduğu ve kodların ve dolayısıyla da algılanmanın her kültüre göre değiştiğine inanılmaktadır. Post-Modernizm'in bir tanımını ve bünyesinde barındırdığı tutumları sınıflandıran eleştirmen Charles Jencks'e göre Post-Modernizm'de tarihçi, radikal eklektisizm, neo- rasyonalizm, klâsisizm diye



eğilimleri bulmak mümkündür. Eleştirmene göre akım başladığı 1970'lerden 1990'lara kadar bir gelenek olma özelliğini kazanmıştır.

## SUMMARY

Modernism and the rational way of thinking is based on Viollet-le-Duc's, Abbé Laugier's, Semper's theoretical writings dating from the XVIII th century . In the 1920s these thoughts found expression in architecture. This architecture may be characterized by its total rupture from the past, its buildings which are independent from their context and which only take their reference from themselves, its simple facades avoiding to use ornament, and its ambition to be universal. Nonetheless by the end of 1960's reactions to this kind of architecture and to city planning practises which treated the city as a blank paper to build on began to take place. This tendency which would later be called Post-Modernism was going to consider architecture as another kind of language so communication with the user as well would become of primordial importance. The critic Charles Jencks talks about historicist, radical eclectisist, neo-rationalist and classisist tendencies of Post-Modernism. According to the author, the style has succeeded to become a tradition of its own from the days it first appeared in the 1970's onwards.

## ÖNSÖZ

Mimaride Post-Modernizm konusunu seçmemin başlıca nedeni, öncelikle son yıllarda ülkemizde bu akıma dahil edilebilecek örneklerin çoğalmış olmasıdır. Bu nedenle anlaşılması zor olan Post-Modernizm akımının üstünde yoğunlaşmak daha ilerki yıllardaki çalışmalarımın temelini oluşturacaktı. Ödevi Modernizm ve Post-Modernizm olarak iki bölümde ele almamın nedeni ise Post-Modernizm'in Modernizm'e tepki olarak çıkmasından kaynaklanmaktadır. Karşılaştırmalı bir bakış açısının konuya açıklık getireceğini düşündüm.

Tezde bana yardım eden danışmanım Zeynep İnankur'a ve Emre Gönen'e teşekkürlerimi bildirmeyi borç bilirim.

## GİRİŞ

Post-Modernizm birçok disiplinde Modernizm'e karşı gelen ya da isminden de anlaşılacağı gibi, Modernizm'in yerini alan bir stili ya da kuramsal bir bakış açısını tanımlar.

Tıpkı bir zamanlar Le Corbusier'nin, Adolf Loos'un manifesto niteliğindeki bildiriler ve kitaplarla kendilerinden öncekileri reddettikleri gibi Post-Modernizm de mimaride, modern anlamda çalışmış ustaları ve ürünleri reddetmiştir. Bunu bazen büyük kitlelere yönelik mizahî yönü ağır basan yapıtlar aracılığıyla gerçekleştirmişler (From Bauhaus to our House, Tom Hancks, 1980; Postmodernism, Richard Appignanesi, Chris Garratt, 1996), bazen de mesleğin uzmanı kişiler tarafından yazılan kitaplar bu işlevi görmüşlerdir (The Language of Post-Modern Architecture, 1977, Charles Jencks; The History of Post-Modern Architecture, 1988, Heinrich Klotz). Amerika'da Charles Jencks'in savunuculuğunu yapmayı sürdürdüğü Post-Modernizm'in artık devrini tamamlamış olduğu sıkça dile getirilen bir tezdur.

Kuramsal dünyadaki tartışmalara paralel olarak, ülkemizde de Post-Modernizm konusu hakkında paneller, sempozyumlar düzenlenmekte, Post-Modern örnekler akımın kendi içinde bir sınıflandırma yapabilecek denli artmaktadır. Bu çalışmada, Post-Modernizm'in geçirdiği evreler ele alınmaya çalışılacaktır. Bunu yaparken 1960'larda edebiyata, felsefeye, toplumsal düşünceye, ekonomiye, sosyal bilimlere hatta dine ("Post-Hiristiyanklık") damgasını vurmuş olan ve tiresiz yazılan Postmodernizm'in; onun felsefede Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, tarihte Michel Foucault, sosyolojide Jean Baudrillard gibi çeşitli dallardaki temsilcilerinin kimi görüşlerine değinilmekle yetinilecektir. Çalışmada esas üzerinde durulacak konu, tireyle yazılan ve belli bir üslûbu ifade eden Post-Modernizm olacaktır. 1970'lerde mimaride ve edebiyatta Post-Modernizm tartışması iki eğilim etrafında gelişir: yaratıcı bir çağdan sonra gelmenin olumsuz duygusu ve buna karşı olumsuz bir ideolojiyi aşmanın olumlu duygusu. Mimaride teriminin tireyle yazılmasının nedeni buradaki eğilimlerin hem özerkliklerini hem de yapıcı bir hareket olduklarını vurgulamaktır<sup>1</sup>.



A.B.D. kökenli olduğu sıklıkla öne sürülen Post-Modernizm başladığı 1970'lerin sonlarından 1990'lara kadar üç ayrı evreden geçmiştir. Vittorio Magnago Lampugnani'ye göre 1970'lerin ortalarında mimaride de yaygınlaşan Post-Modernizm terimiyle, farklı dönemlere, özellikle de klâsik geleneğe ait elemanların çoğu kez mizahî yönler de içeren amaçla kullanıldığı eklektik bir stil kastedilir<sup>2</sup>. 1980'lerin başlarında kavram daha çok, mimarlık ve toplumun algılanmasında görülen temel farklılıklara parmak basar. Modern Mimari'nin binanın planimetrisinin ve kütesinin, binanın işlevinin, malzemenin doğasının ve yapım yöntemlerinin nedensel sonucu olması doğrultusundaki ahlakî gereklilikler sorgulanmış, sorgulandıktan sonra da bunlar bir kenara itilmiştir<sup>3</sup>. 1990'lı yıllarda Amerikalılar Avrupalıların etkisinde kaldıklarından daha "melez" ürünler elde etmişlerdir. Üslûbun 1960'ların sonunda Avrupa'da ortaya çıkan Post-Modernizm'le arasında felsefî açıdan ve dayandığı nedenler açısından farklılıklar bulunduğu çeşitli yazarlar tarafından ileri sürülür. Tezde Post-Modernizm Amerika'da ve Avrupa'da başlıca temsilcilerinin uygulamaları ve düşünceleri doğrultusunda ele alınacak, böylece farklı evreleri de gözden geçirilmiş olacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde aralarında Kenneth Frampton'ın, William J.R.Curtis'in de bulunduğu birçok eleştirmenin Modernizm'in fikrî kökeninin XVIII. yüzyıla dayandığı şeklindeki teorilerine sadık kalarak, Modernizm kavramı tanımlanacak; böyle bir kavramın doğmasına neden olan tarihsel gelişimler, kuramsal gelişmeler saptanacaktır. Aynı bölümde bu kavramın somut şekilde ortaya çıktığı 1920'lerden 1960'lara kadar , Modernizm'in Ekspresyonizm, Organımsı ya da Organik mimarlık bileşenleri yerine Rasyonalizm bileşeni üzerinde yoğunlaşılacak ve eğilimin kısa bir tarihçesi çıkartılacaktır. Bu sınırlamanın nedeni, 1920'lerde münferit olarak başlayıp 1950'lerde dönemin kaçınılmaz üslûbu haline gelen Rasyonalizm'in beraberinde getirdiği ideolojilerin, postmodern dönemin hazırlayıcısı niteliğinde olmasıdır.

Nitekim Post-Modernizm, Rasyonalizm'in temel ilkelerine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bundan ötürü Modernizm'in diğer bileşenleri konumuzun dışında kalmaktadır. 1932'den sonra Uluslararası Üslûp olarak nitelenen Rasyonalizm'in dayandığı tasarım ilkeleri ve akımın genel özellikleri de üstünde durulacak konular arasındadır . Tezin ikinci bölümünde Post-Modernizm'in genel bir tanımlaması yapıp, akımın özellikleri üstünde durulacak ve bu eğilimin Modernizm'in hangi

yönlere tepki olarak geliştiği incelenecektir. Bu bölümde, Amerika'daki gelişmelerin yanı sıra Avrupa'daki akımlar da ele alınacaktır.

## 1. MODERNİZM

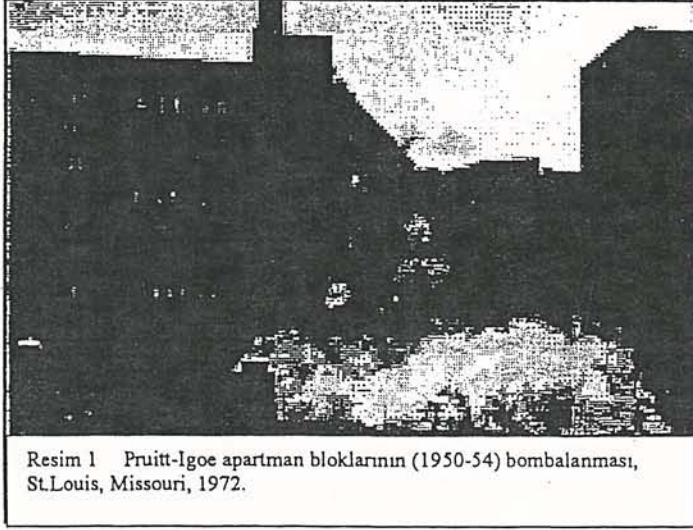
### 1. 1. MODERNİZM KAVRAMI VE MİMARİDEKİ KARŞILIĞI

Modern kelimesinin kökeni Latince'de "modo", "modernus"a dayanır. Terimin Türkçe'de karşılığı "hemen şimdi"dir. Zamanla kelime "içinde yaşanılan zamana ya da yakın geçmişe ait" anlamını alır. "Bugüne ait olan", "çağdaş", "yeni" kelimenin diğer anlamlarıdır.

1845 'ten itibaren kullanıma giren "modernlik" Fransızca "modernité" kelimesinden türemiştir. Sanat, din, ekonomi, sosyoloji ve politika gibi çeşitli sahalara yayılan modernizm kavramının kökeni, düşünce tarihi ve felsefe açısından Descartes'a yani 1770'li yıllara dayanır. Endüstri Devrimi'yle gerçekleşen mühendislik hârikaları Crystal Palace , Brooklyn Köprüsü ve Eiffel Kulesi Modern Mimari'deki "strüktürün önemi" ilkesinin ilk ifadeleri olduklarından, bu akımın ilk örnekleri sayılırlar. Bu yapılar 1850'lere aittir. Bünyesinde çeşitli akım, kişilik ve ürün barındıran modernizmin başlangıcı ise 1920'lere dayanır. Dolayısıyla kimilerine göre 1960' lara, kimilerine göre 1972'lere kadar süregelen bu "mega" akım, diğer alanlardaki yansımalarıyla kıyaslanırsa, yüzelli yıllık bir gecikmeyle mimariye yansımıştır. Başka türlü ifade etmek gerekirse, " Modern Mimarlık kavramı, Modern Mimarlık olgusunu bir olasılık ya da gereklilik yapan şartlardan önce oluşmuştur"<sup>4</sup>. Aslında bu tarihlendirme oldukça öznel ve her tarihçi, tanımlarının farklılığından dolayı modern denilebilecek gelişmelerin başlangıcını ve bitimini ve buna bağlı olarak Modern Mimarlığı, geçmişin farklı zamanlarına oturtur . Örneğin Sigfried Giedion ilk baskısı 1941'de yapılan Space, Time and Architecture' da (Mekân, Zaman ve Mimarlık) modernizmi "Zeitgeist"'ın (çağın ruhu'nun) ifadesi olarak değerlendirmiş, önceki gelişmeleri ve XIX. yüzyılı göz ardı ederek, o dönemleri Modern Mimarlığın doğuşuna götüren bir süreç olarak görmüştür<sup>5</sup>. Kendisi Modern Mimarlık yerine çağdaş mimarlık terimini kullanmıştır. Nikolaus Pevsner Pioneers of Modern Design (Modern Tasarımın Öncüleri) adlı kitabının ilk baskısında, modern dönemi William Morris'ten Walter Gropius'a kadar uzatır<sup>6</sup> . Kenneth Frampton ise 1992 tarihli Modern Architecture, a Critical History (Modern Mimarlık, Eleştirel Bir



Tarih) adlı kitabında Modern Mimarlığın başlangıcını, Aydınlanma Çağı ile ortaya çıkan pozitivist rasyonel düşüncenin ve teknik gelişmelerin gündeme gelmeye başladığı XVIII. yüzyılın ortalarına kadar götürür<sup>7</sup>. Tarihlendirmedeki farklılıkların yanı sıra genellikle Modernizm'in çatısı altına sokulan birçok akımı da şimdilerde



Resim 1 Pruitt-Igoe apartman bloklarının (1950-54) bombalanması, St.Louis, Missouri, 1972.

sınıflandırmalarına dahil etmeyenler vardır: örneğin Pevsner adı geçen eserinde, Modernlerin arasına Ekspresyonist eserler üreten Katalan Gaudi'yi ve Fütürist Antonio Sant'Elia'yı katmaz. Buna karşılık Post-Modernizm'in mimarideki kuramcılarında ve

savunucularından ve yeni kuşak tarihçilerinden Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture'da (Post-Modern Mimari'nin Dili, 1991), modernizmin Minoru Yamasaki'nin St Louis/Missouri'de CIAM'ın (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri) en ilerici ideallerine göre gerçekleştirdiği Pruitt-Igoe apartman bloklarının bombalanmasıyla bittiğini iddia eder<sup>8</sup>(Resim 1). Tarih 15 Temmuz 1972'dir. Kendisi Modern Movements in Architecture'da (Mimarlıkta Modern Hareketler, 1987), Modern Mimarlığın tüm XX. yüzyıldaki gelişmeleri içine alan geniş anlamlı bir bütün olarak algılanması gerektiğini ileri sürer. Jencks Modern Mimarlık tanımının çağın gerçek üslubu olduğu düşüncesinin bir yanığı olduğunu ileri sürerek, modernizm tanımının yeniden gözden geçirilmesine neden olmuştur. Jencks'in böylelikle, Modern Mimarlık olgusuna gerçekteki karmaşıklığı içinde bakmayı yeğlediği açıktır<sup>9</sup>.

Tarihlendirme ne şekilde yapılırsa yapılsın, farklı kişilerin, farklı ülkelerde, farklı koşullarda çalışmaları ve bazen Le Corbusier ve Walter Gropius örneğinde görüldüğü gibi, aynı kişinin yazdıklarıyla uyguladıklarının belirli bir süre sonra tamamen birbiriyle çelişen düşünceler ve ürünler çıkarması, akımın bu denli uzun bir zaman dilimine yayılması, onun "bir bileşke-üslûba"<sup>10</sup> dönüşmesine neden olmuştur. Başka türlü ifade etmek gerekirse, günümüzde Modern Mimarlık hareketi, tarihçiler tarafından birbirini izleyen, tamamlayan, birbiriyle çelişen, dolayısıyla mimarlık alanını karmaşıklaştırarak zenginleştiren çeşitli yaklaşımların bir bütünü, bir sentezi

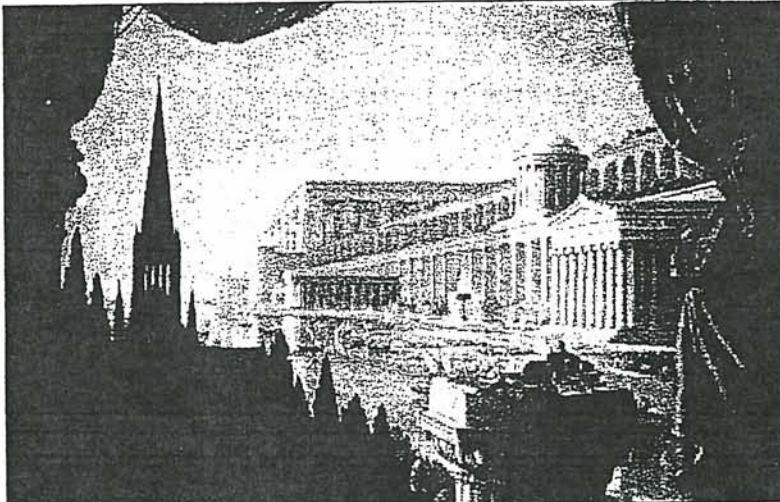
şeklinde yorumlanmaktadır. Akımın yayıldığı zaman diliminin sınırları farklı tarihçilerce nasıl çizilirse çizilsin, bu kabaca 1910-1960 yıllarını kapsayan, yani elli yıla yayılan uzun bir zaman dilimidir. Modern Mimarî, Endüstri Devrimi'nden sonra bütün sanat dallarıyla birlikte mimarlığı da etkisi altına alan eklektisist anlayışa karşı bir antitez olarak gelişen ve taşıdıkları farklı biçim diline rağmen, aynı ilkeler etrafında toplanan çeşitli tutumları bünyesinde toplayan bir akım şeklinde tanımlanabilir.



## 1.2. MODERN MİMARLIK KAVRAMININ ÇIKIŞ NEDENLERİ VE RASYONALİZM KAVRAMININ GEÇİRDİĞİ EVRELER

Gerçek ifadesine XX. yüzyıl başında kavuşan Modern Mimari'nin kuramları esasında XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyılda geliştirilmiştir. Avrupa'da XIX. yüzyıl bir arayış yüzyılı, Endüstri Devrimi'yle ortaya çıkan yeni çağın ve yeni toplumsal ilişkilerin mimarideki karşılığının arandığı bir bocalama dönemi; XX. yüzyıl "avant-garde"ını teknolojik, ideolojik ve kuramsal açıdan hazırlayan bir süreçtir. Bu nedenle, kavramın çıkış nedenlerini açıklamak ve XIX. yüzyıldaki kuramlar üstünde durmak sonraki dönemlere ve Modern Mimarlığın dayandığı felsefeye açıklık kazandıracaktır.

Modern Mimarlık kavramı William J.R.Curtis'e göre üç ana nedene dayanır<sup>11</sup>. Bunlardan ilki ve en büyük etkenlerden birisi Endüstri Devrimi'dir. 1764-1765 yıllarında James Watt'ın otomatik mekiği icat etmesi ekonomik, teknolojik ve sosyolojik alanda değişikliklerin yaşanmasına yol açacaktır. Endüstri Devrimi'yle birlikte, işçi sınıfı ortaya çıkar. Bu gelişmelerin yanı sıra 1789'da patlak veren Fransız Devrimi'yle birlikte burjuvazinin ani ve kesin bir darbeyle iş başına gelmesi,



Resim 2 XIX yüzyıl belin ikilemi: Thomas Cole, 'Mimarın rüyası' adlı tablo 1840

yeni bir çağın başlangıcının habercisidir. Bu iki sosyal sınıfın güçlenmesi, geleneksel durağan toplumsal yapıyı kökünden sarsmıştır.

Siyasal yönetimin yeni zengin bir orta sınıfa

geçmesi, demokratik kurumların büyümesi ve Endüstri Devrimi'nin doğurduğu ihtiyaçların artmasıyla, feodalite düzeninde varolan şato, kilise, konut türünden bina tiplerine, o güne kadar mimaride denenmemiş müze, kütüphane, fabrika, sergi salonu,



tren istasyonu, tiyatro, banka, sigorta şirketi, büro binası gibi yeni yaşam biçimine bağlı yapı tipleri eklenir. Bu dönemi 1750'den önceki dönemden ayıran diğer bir unsur ise bütünlüğü olan eski yerleşim alanlarının kimliklerini kaybetmeleridir. Yeni biçim yaratmada, geçmişten ödünç alınan stiller mimarî şekillendirmede keyfi bir biçimde tek başına ya da karışık olarak kullanılmışlardır<sup>12</sup>(Resim 2). Christian Norberg-Schulz yeni bina türlerinin geçmişte kullanılan tek stilin sınırları dahilinde ifade bulamayacak kadar çeşitli olduğunu, dolayısıyla XIX. yüzyıl mimarlarının biçim ararken bir ya da birçok üslûptan yararlanmalarının kendi içinde mantıklı bir davranış olduğunu söyler. Schulz'a göre stiller potansiyel anlamlar yüklenebilecek bir kültür mirasının göstergeleridir<sup>13</sup>. Başka bir deyimle bu dönemde, cephelere her binanın işlevine en uygun olarak görülen stil ya da stiller adeta monte edilmektedir. Eski stillerin kullanılmasının diğer bir nedeni de yeni orta sınıfın bunları beğenmesi ve talep etmesidir.



Resim 3. Büyük Frederick için tasarlanarak uygulanamamış anıt, Friedrich Gilly (1796).

Geçmişten yararlanma iki şekilde yapılmaktadır. Belirli dönemlerin bazı dönemlere göre daha üstün bir kültürün ifadeleri olduklarına inanılmaktadır. Bu sebepten dolayı bu üstün kültürün mimarisinin kendi bünyesinde, binaya da yansıtılabilecek bir takım ahlakî değerler, binayı anlamlı kılacak semboller barındırdığı düşünülür. Bu durumda tek bir binada bu üstün kültüre ait tek bir stil kullanılır. İkinci şekilde ise birden fazla stilin bir arada kullanıldığı görülür ve bu da eklektisizm olarak tanımlanır. Geçmişten bu şekilde yararlanmanın bir sonucu olarak, mimarlar temel karakterini anlamadıkları motifleri ve elemanları yüzeysel bir şekilde kullanmış ve böylece biçimleri aktarmakla yetinmişlerdir. Bu uygulamalarda geçmiş uygarlıkların mimarilerindeki özü aramadan ziyade, bu mimaride kullanılan strüktürel ya da dekoratif elemanlar cephelere adeta giydirilmekte, Endüstri Devrimi'yle ortaya çıkan inşaat malzemesinin kullanılmasına rağmen binaların işlevi doğrultusunda bir üslûp yaratılmamaktaydı.

Dolayısıyla XIX.yüzyıl, özellikle fonksiyonalizmin sözcüleri tarafından karmaşa ve çöküntü yüzyılı olarak nitelendirilmiştir (Resim 3). Gerçekten de XIX. yüzyılın ikinci yarısında tasarlanan resmî binalarda genel planlamayla detaylandırma arasında bir kopukluk görülür. Eklektisizm, farklı bölümleri birleştirmeye ve işlevle biçim arasında bir bağ kurmaya kesinlikle yönelmemiştir. Bu nedenle, Henri van de Velde 1890'larda mimarî biçimlendirmedeki durumun ahlakî bir sorun olduğuna işaret eder. Van de Velde'ye göre bu dönemde nesnelerin gerçek biçimleri örtülmekteydi. Ancak biçimlerin çarpıtılmasına karşı çıkmak kadar geçmişe karşı isyan etmek de ahlakî bir görev addedilmeliydi.

XIX. yüzyılda üslûplar kaosunun yanı sıra, mimariyi "gerçek" değerlere göre şekillendirmek ya da başka bir deyişle yeni yapı türlerine uygun bir dilin aranması türünde rasyonel davranışlar da gözlemlenir. Modern Mimarlık kavramı endüstrileşmenin getirdiği yeni sosyal ve teknolojik gerçeklerle yüzleşmek zorundaydı. Çağdaş dünyanın çok daha "dürüst" ve "doğru" bir betimlemesinin yapılması gerekliliği kaçınılmazdı. Ancak bu betimlemeyi yapmak amacıyla yararlanılacak yeni yükselen sosyal düzen, yeni malzeme, yeni metropolün gücü gibi olgular hakkında uzlaşmaya varılsa bile, belirli şartlardan belirli biçimlere otomatik olarak geçmek mümkün değildi<sup>14</sup>. Marmara Adası'nda Modern Mimarlık üstüne yapılan tartışmalara katılan Mehmet Adam bu geçişteki gecikmenin şaşırtıcı olmasından çok mimariyi diğer disiplinlerden ayıran özelliği ortaya koyması bakımından açıklayıcı bulmaktadır. Kendisi bu durumun nedenlerini şöyle anlatır: Rasyonel düşünce ile bundan etkilenmesi söz konusu olan pratiklere baktığımızda, ekonomik pratikler, ya da bir başka alanda mühendislik pratikleri mimarlık gibi bir düşünce akımını doğrudan fiziksel biçimlerle ifade etme olanağına sahip değildi. Dolayısıyla kapitalist ekonomik ilişkilerin, sanayi üretiminin, rasyonalizm paralelinde gelişmeleri XVIII., XIX. yüzyılda gerçekleşirken henüz mimarlık pratiğini yeni bir rasyonelliğe uyarlayacak zorlayıcı koşullar oluşmamıştı<sup>15</sup>.

Gene de yeni bir dilin oluşturulması yönündeki çabalar, Avrupa'nın her memleketinde farklı düşünür ve bilim adamının kuramlaştırdığı ve birkaç yüzyıldan bu yana egemenliğini sürdüren Descartes'çı ya da rasyonel düşünceye dayanmıştır. Rasyonalizm'in temelini XVIII. yüzyılda, ya da diğer adıyla Aydınlanma Çağı'nda atılması, bu dönemin "Modernite"nin ilk tohumlarının atıldığı yüzyıl olarak nitelenmesine neden olur. "1760 yılları, Aydınlanma Hareketi'nin bütün Avrupa'ya yayıldığı bir devredir. Bilimi ön plana alan, skolastik ve mistik düşünce tarzlarına set



çeken kartezyen zihniyet" <sup>16</sup>, kısa bir süre de olsa özellikle Fransa'daki mimaride etkisini gösterecektir . Bu ürünler, Batı'nın kendi kökenlerindeki rasyonelliğe Yunan, Roma uygarlıklarının temelindeki rasyonellik aracılığı ile ulaşmaya çalıştığı ilk tasarım denemeleridir. Bu tasarımlar modern üslûbun işlevin ve strüktürün "doğrudan" ifadesi olabileceği fikrinin ürünleridir.

Roma'daki Fransız Akademisi'ndeki öğrenciler, Barok ve Rokoko'nun biçimsel



Resim 4 "Mimari üstüne bir deneme'den ilkel kulübe, Marc-Antoine Laugier, 1753

taşkınlıklarının, Antik mimarinin özü olarak gördükleri üslûpsal saflık ve strüktürel dürüstlikle bağdaşmayacağını iddia ederek, 1740'larda geliştirdikleri uluslararası neo-klâsisizm dilini oluştururlar. Akıl Çağı'nı simgeleyen Rasyonalizm'in temeli 1706'da kuramcı Abbé de Cordemoy 'nın Nouveau Traité de toute l'Architecture (Tüm Mimarî Hakkında Yeni Kitap) adındaki kitabıdır. Sonradan Primitivizm olarak adlandırılan akımın temsilcisi Cizvit din adamı Marc-Antoine Laugier, 1753'te Essai sur l'Architecture ( Mimarlık Üstüne Bir Deneme )

adı altında yayınladığı kitabında "sade ve doğal

olalım" sloganıyla, binalarda rasyonalizm ve sadeliğe dönmenin gerekliliğini vurgular. İnsanoğlunun ihtiyaçlarının temel ifadesi olan "ilkel kulübeyi" örnek olarak gösterir ve düşüncelerini, strüktürel ya da işlevsel amacı olmayan şekillerin elenmesi doğrultusunda geliştirir (Resim 4). Bu düşüncenin altında, en özgün sonuçların başlangıca, en başa, kökenlere dönerek oluşturulduğu fikri yatmaktadır. Yalınlaşma, rasyonelleşme tutumu plan anlayışında olduğu kadar strüktürün seçilişinde, kütlelin biçimlendirilişinde ve iki boyutlu elemanların değerlendirilişinde de esas alınmaktadır. Bu iddiaların yanı sıra Gotik kiliselerde en az kütleyle en ağır yükün taşınması fikirleri Jacques-Germain Soufflot'yu, Yunan düzenlerinin Gotik binalardaki hafiflikle bağdaştırılması gereğini vurgulamaya iter<sup>17</sup> . Bu "rasyonalist" doktrin 1795'te Paris'te Politeknik Okulu'nun açılmasıyla artık mimarlıktan ayrı bir kol haline gelen mühendislikte de destek bulur. Bu düşünceye göre estetik açıdan olumlu ve yerinde biçimler geçmişteki biçimlerin aktarılmasıyla değil de sorunların



kendilerinin incelenmesi sonucunda doğal olarak ortaya çıkacaktır. Bu düşünceyi destekleyenler, XIX. yüzyıl ortalarında Neo-Klâsisizm adlı akımın çatısı altında toplanırlar ve Frampton bu akımın ikiye ayrılması sonucunda Strüktürel Klâsisizm ve Romantik Klâsisizm'in oluştuğunu belirtir. Strüktürel Klâsisizm kolunun temsilcileri Abbé Jean-Louis de Cordemoy, Abbé Marc-Antoine Laugier, Jacques-Germain Soufflot'dur ve bu mimarlar hapisane, hastane, tren istasyonu türünden strüktürün ağırlıklı olduğu yapı türleri üstünde çalışmışlardır<sup>18</sup>.

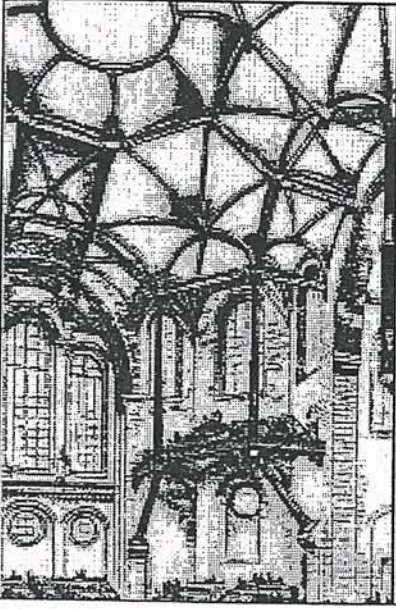
Akımın kuramsal alandaki temsilcileri arasında Traité de l'Art de Bâtir (İnşaat Yapma Sanatı Kitabı, 1802) adlı kitabıyla Jean-Baptiste Rondelet'yi, Histoire de l'Architecture (Mimarlık Tarihi, 1899) eseriyle Auguste Perret'nin öğretmeni Auguste Choisy'yi ve ünlü Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc'ü saymak mümkündür.

Auguste Choisy mimarının özünün konstrüksiyon olduğunu ve her tür üslûpsal değişimin teknik gelişmelerin mantıkî sonucu olduğunu iddia eder<sup>19</sup>. Viollet-le Duc ise Laugier'nin aksine, Ortaçağ'daki örneklerin malzeme ve yapıyı daha "dürüst" bir şekilde ifade ettiklerini düşünerek, bunları klâsik örneklere tercih etmektedir. Entretiens sur l'Architecture (Mimarlık Üstüne Konuşmalar, 1863-72) adlı kitabında Viollet-le-Duc, XIX.yüzyılın kendine has üslûbuna , gerçek mimariye "işleve ve inşaat yöntemlerine sadık" kalan biçimleri yaratarak ulaşacağını iddia eder. Le Duc kitabında "programa ya da işleve sadık olmak ihtiyacın gerekli kıldığı şartları tam olarak yerine getirerek gerçekleştirilir. İnşaf yöntemlere sadık kalmak da malzemeyi niteliğine ve özelliklerine göre kullanarak gerçekleştirilir. Bu temel ilkeler karşısında simetri ve görüntü ile ilgili sanatsal sorunlar ikinci planda kalmaktadır"<sup>20</sup> demektedir. Mimara göre eski eserlerin başarısı kendi dönemlerinin işlevsel ve strüktürel "doğrularını" ifadedeki başarılarına bağlıydı (Resim 5). Viollet-le-Duc demir ve ayna camı türünden malzemenin önemini kavramıştı ve XIX. yüzyılın yeni tekniğe, değişen sosyal ve ekonomik şartlara "uygun" biçimleri yaratması gerektiğine inanmaktaydı.

Karl Friedrich Schinkel , Fransız kuramcı César Daly ve Alman Gottfried Semper eski biçimlerin tekrarının yetersizliğini görüyor ve projelendirme aşamasında yönlendirici mimarî fikir düzeyinde yeni bir unsurun girmesi gerektiğini ve derin bir değişimin kaçınılmaz olduğunu düşünüyorlardı<sup>21</sup>.



Daly ve Semper yüzyılın ortalarına doğru geçmişte inşaat, zanaat ve mimarî dil ile kendi dönemleri için olası kuramsal bir temel arasındaki ilişkiyi tanımlamaya çalışmışlardır. Karl Friedrich Schinkel yazılarından birinde şöyle der : “Yunan mimarisinin manevî ilkesi korunabilse ve bu ilke kendi çağımızın şartlarıyla



Resim 5 “Entretiens sur l'Architecture”den konser salonu projesi, Viollet-le-Duc 1872

bağdaştırılabilse, tartışmalarımıza en özgün cevap bulunabilecektir”<sup>22</sup>. Buna göre gelenek yaratıya ilham kaynağı olmalı, ancak yaratı da geleneği canlı tutmalıydı.

Yukarda bahsedilen kendi dönemine uygun stili yaratma fikri, Curtis’e göre esasında Modern Mimarlık kavramının ikinci çıkış nedenine, XVIII.yüzyıl sonundaki gelişmelere, özellikle ilerleme fikrinin vurgulanmasına dayanmaktadır. Burada kavramın özünü, tarihin farklı dönemlerden “lineer” şekilde geçerek ilerlediği fikri oluşturmaktadır. Her dönem, kendini kültür olgularında ifade eden manevî

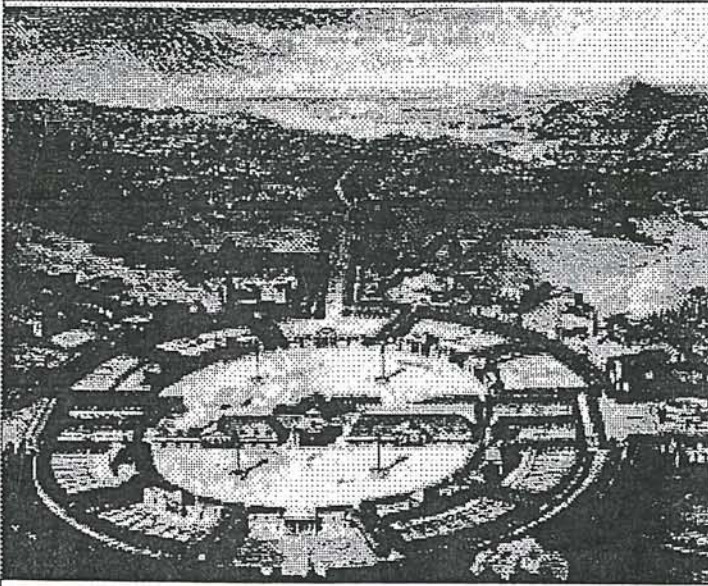
bir öze sahiptir<sup>23</sup>. Bu düşünceler kültür olgularını, gelişen tarihî ruhun doğrudan ifadeleri olarak ele alan Hegel gibi düşünürlerin "tarihçi" bir dünya görüşüne dayanmaktaydı. Bunlara ek olarak XVIII.yüzyılın gelişmeci ideallerinin XIX. yüzyıla miras bıraktığı ampirik davranış tarzının ortaya çıkması ve tarihle arkeolojinin bir bilim dalı olarak gelişmeleri, Rönesans geleneğine ve kuramlarına olan güvensizliğin artmasına neden olmuştur. Geçmiş sorgulanarak Rönesans estetiğinin idealist strüktürü çürütülmüştür. Her dönemin eşit olarak görüldüğü izafiyetçi bir gelenek fikri oluşmuş, böylece örneğin Antik Çağ gibi bir tek referans noktasına başvurma tutumu bir kenara itilmiştir. Bu gelişmeler sonucunda bir yandan her dönemin kendi gerçek stilini yaratmakla yükümlü olduğu fikri öte yandan da belirli bir bağlamda, geçerli olan formların başka bir yerde geçerliliklerini korumayacakları fikri oluşmuştur.

Henri Labrouste bu konuya parmak basan, XIX.yüzyılın ilerici mimarlarından biridir. Labrouste öğrencisi olduğu Ecole des Beaux-Arts’a Roma’dan yolladığı ve Paestum’da bulunan üç Dor tapınağının restorasyonu ile ilgili projesinde, bu tapınaklardan 1. Hera’nın, aslında dini bir bina olmayıp sivil toplantı salonu olduğunu



ileri sürmüştür<sup>24</sup>. Böylelikle Labrouste, mimarının sosyal amaçları yansıttığı fikrine sadık kalarak binanın dini bir yapı olmadığı tezini ortaya atmış, Akademi üyeleri ise binanın "ideal antik çağ" anlayışına göre bir tapınak olduğunda ısrar etmişlerdir.

Ayrıca Labrouste Beaux-Arts'a göre sömürge İtalya'sındaki bu üç Yunan yapısından en ilkel kabul edilen Paestum'daki "bazilika"nın sanıldığı gibi en eski değil de en yeni olduğunu iddia etmiştir. Labrouste'a göre "bazilika"nın ilkel ya da mükemmel olmayan Dor tarzının nedeni bir sömürge uzantısı olan bu yapının Yunanistan'daki tapınaklardan zaman yönünden en uzak olmasıydı. Bu görüşler mimarî biçimlerin belirli zaman, yer ve yaşam tarzına bağlı olduğunu dolayısıyla bunların başka dönem ya da ülkeye taşınmasının mümkün olmadığını imâ ettiği için klâsik dilin temelini sarsıyor ve Akademi üyelerinin büyük tepkisini alıyordu. Öyle ki Akademi bu fikirlerinden dolayı Labrouste'un on yıl boyunca proje almasını engellemiştir. Ancak daha sonra gerçekleştirdiği binalarda Labrouste, geçmiş stillerin sonuçlarını taklit edeceği yerde bunların ilkelerini inceleyip bu ilkeleri kendine özgü bir dil geliştirmede kullanarak bütünlüğü olan eserler vermiştir. Geçmişî şematize ederek



Resim 6 Claude-Nicolas Ledoux'nun tasarladığı ideal Chaux kenti, 1804

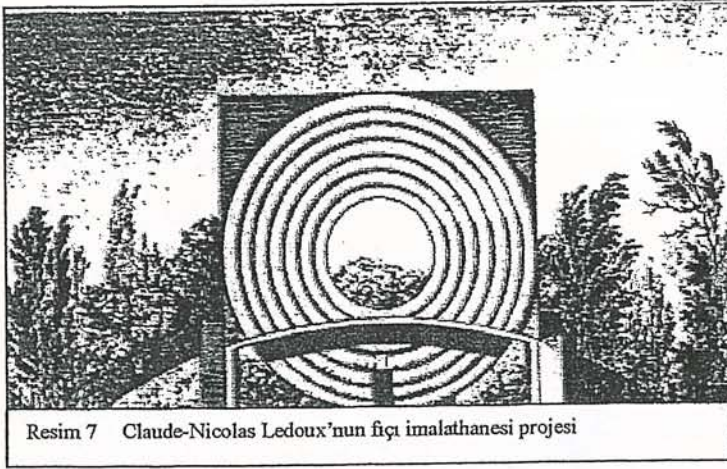
bulunur<sup>25</sup>.

Claude-Nicolas Ledoux, Etienne Louis Boullée ve Jacques Lequeu'nun eserlerini sade stereometrik hacimler ve süsten arınmış yüzeyler belirler. Bu yüzden de bu ürünlerin, betonarme fonksiyonalist binaların temel karakterinin öncüleri oldukları da iddia edilir. Ledoux'nun Fransa'da Besançon yakınlarında La Saline de Chaux projesi

yalınlığa ulaşmanın yollarını  
arayanlar arasında  
Frampton'ın biçimin  
fizyonomik karakteri  
üzerinde durmaları  
nedeniyle Romantik  
Klâsisistler olarak  
sınıflandırdığı, bazılarınca  
da fonksiyonalist diye  
tanımlanan ütöplast mimarlar,  
Etienne-Louis Boullée,  
Claude-Nicolas Ledoux ve  
Jean-Jacques Lequeu



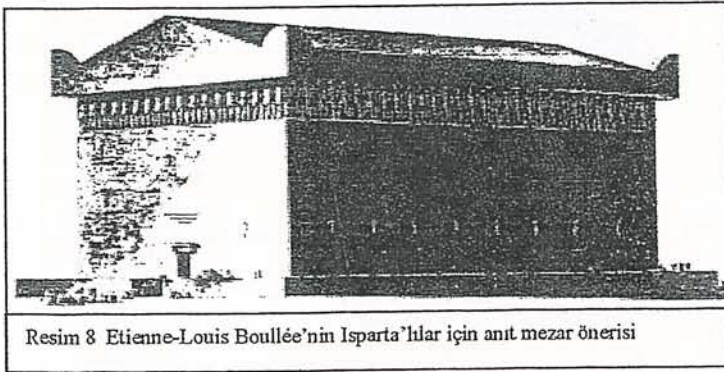
(1774-79), barındırdığı ilerici fikirler açısından ilginçtir. Bir tuz işletmeleri kompleksi olan dairesel planlı kentin içeriği, onu geçmişteki ideal kentlerden ayırır. Chaux, sembolik planın merkezini çalışma işlevinin oluşturduğu sosyal bir kenttir ve aynı zamanda da endüstri çağının ilk ideal kent önerisidir (Resim 6). Ledoux projesinde, insanın çalışması sayesinde elde edilen insan ve doğa arasındaki yeni tür bir uzlaşmayı simgeleştirmek istemiştir. Rousseau'ya özgü fikirler barındıran projede tasarımın dayandığı sosyalist fikirlerle, kral taraftarı Ledoux'nun kendi politik görüşleri çelişir. Kendisi, özellikle Chaux projesi ele alındığında, sosyalist ideolojinin öncüleri arasına girer. Ledoux şöyle yazar: "toprağın vermeye söz verdiği tohumların açmasını ve gelişmesini onu çalıştıran bir halk sağlayacaktır"<sup>26</sup>. Doğayı tanrılaştıran bu işlevsel felsefenin varlığı, Ledoux'nun tasarladığı "sosyal binalarda" da görülür.



Resim 7 Claude-Nicolas Ledoux'nun fiçi imalathanesi projesi

Binanın şeklini, onu kullananın mesleği ya da binanın hizmet edeceği işlev belirlemektedir (Resim 7). Ledoux, işlevlerini "konuşan mimarî" ya da Fransızcadaki karşılığıyla "l'architecture parlante" sayesinde ifade

eden projelerini, binaları kullanacak kişilerin meslekleri doğrultusunda şekillendirirken daha önce adları geçen Boullée ve Lequeu referanslarını başka kaynaklardan alırlar (Resim 8). Bülent Özer Lequeu'nün mimarisini hem çeşitli



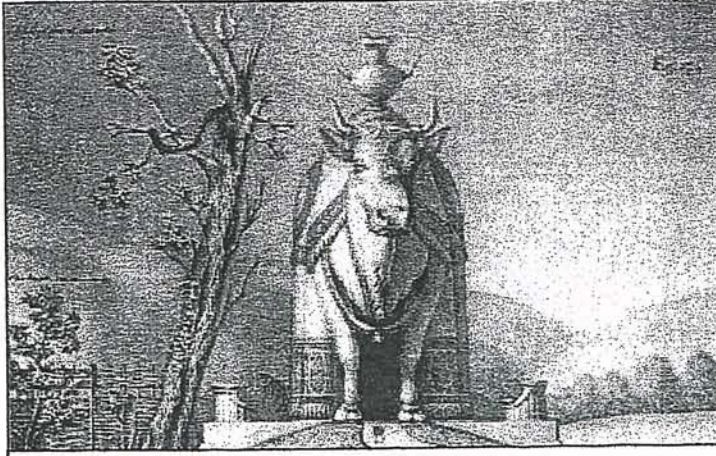
Resim 8 Etienne-Louis Boullée'nin Isparta'lılar için anıt mezar önerisi

kültürlerin form dünyalarını yansıtan kompozisyonlarla, hem de işlevlerini inek gibi doğadan alınmış figürlerle dışa vurularak geliştirdiği belirtir<sup>27</sup>(Resim 9). Özer

ayrıca Etienne Louis Boullée'nin, Newton için 1784 yılında tasarladığı anıtlarda temel, saf geometrik formlardan hareket ederek, amacını görünüşüyle anlatan mimari dilini, Platon estetiği görüşleri doğrultusunda, gerçekleştirdiğine işaret etmiştir<sup>28</sup> (Resim10).



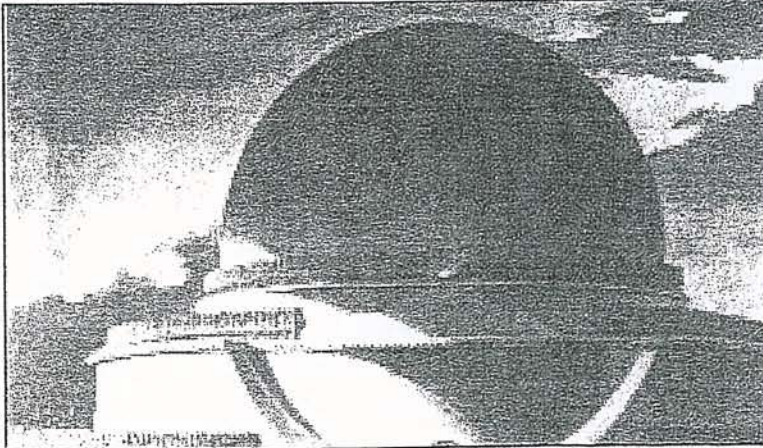
Gerek Newton için Boullée'nin gerçekleştirdiği projede gerekse daha ilkeri yıllarda Le Corbusier'nin projelerinde geleneğin gördüğümüz "evrensel" biçimsel değerleri barındırdığı görüşüyle yorumlanması, XIX. yüzyıl sanat tarihçilerinin üzerinde durdukları diğer bir konuydu. Ledoux'nun "Daire ve kare mimarın başyapıt yaratırken



Resim 9. Jean-Jacques Lequeu'nun "konuşan mimarı" ye örnek teşkil edebilecek ahır projesi.

kullandığı alfabenin harfleridir"<sup>29</sup> şeklindeki sözleri (Resim 11) ve onun yeni işlevli binaları şekillendirirken kullandığı arketipik elemanlar, Le Corbusier'nin prizmatik ya da konik şekiller kullandığı mimarisiyle büyük ölçüde benzerlikler taşımaktadır.

Modern Mimari'nin yaratılmasında bu tutumun yanı sıra soyut sanatta heykeltıraşların ve ressamların yeni mekân ve biçim dili etkin olacaktı. Bunların yanı sıra Curtis XIX. yüzyılda mimarlık tarihi kavramının da değişimine dikkat çeker<sup>30</sup> : mimarlık tarihi, stillerin ardı ardına sıralandıkları bir oluşum değil belirli arketipik elemanların ve

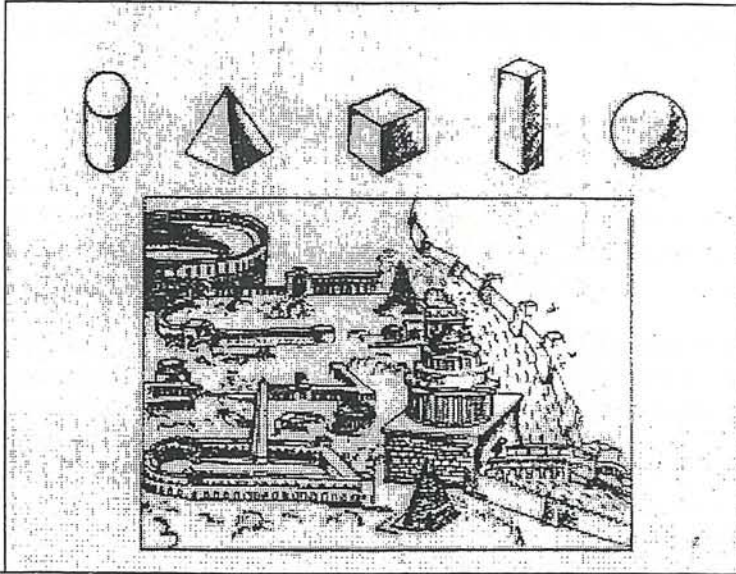


Resim 10 Etienne-Louis Boullée'nin Isaac Newton için tasarladığı ant, 1785

konfigürasyonlarından çıkan temel tiplerin değişimiyle oluşan bir süreçtir. 1816-30 yıllarında Académie des Beaux-Arts'ın daimî sekreteri Fransız kuramcı Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy

için farklı dönemlerdeki farklı stillerin yaratılması aynı tipolojik şemalara dayanmakta ve ortak bir payda paylaşabilmektedir. Buna göre farklı dönemlere ait farklı malzeme, işlev ve stildeki binalar aynı temel fikrin değişime uğramış şekilleriydi. Sonuç olarak bütün bu kuramcılar, gökdeleni, Art Nouveau'yu ve Birinci Dünya Savaşı'na kadar yer alan gelişmelerin öncülüğünü yapacak mimarları derinden



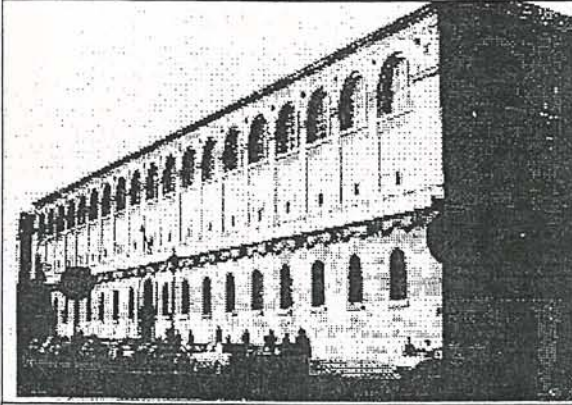


Resim 11 Geçmişten alınan temel derslerin soyutlanması: Le Corbusier'in kaleminden eski Roma'dan görünüş ve temel geometrik cisimler, "Vers une Architecture"den, 1923 \*

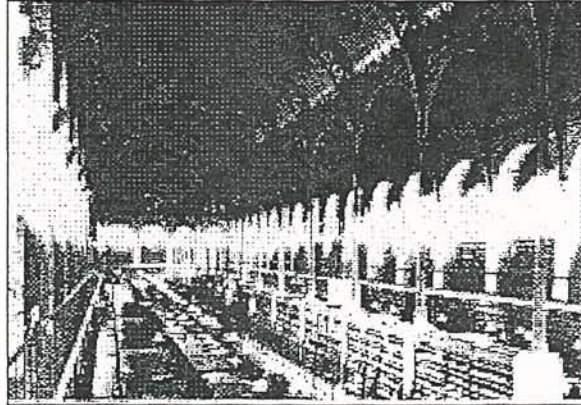
etkilemişlerdir. Uygulamada ise XIX. yüzyıl Fransız mimarisi, eklektisizm ve eklektisizmi yerleştirmek için uğraş veren Ecole des Beaux-Arts ile strüktürü ön plana çıkarmak ya da geçmişteki mimarideki temel biçimlere ağırlık vererek yalınlaşmayı ilke edinen rasyonalist mimari

arasındaki rekabet ortamına tanık olmuştur.

XX. yüzyılda modern "avant-garde"nin ilk habercileri mühendislik yapılarıdır. Gelişen teknolojiye bağlı olarak artan ulaşım faaliyetlerine cevap vermek üzere



Resim 12 Sainte Genevieve kütüphanesinin giriş cephesi, Paris, Labrouste (tasarım 1838-39, inşaat 1843-50).



Resim 13 Sainte Genevieve kütüphanesinin ana okuma salonu.

yapılan demir ve çelik köprüler spontane tepkiler olarak değerlendirilir. Mimarlıkta çağa uygun üslup uzun süren bir bocalama döneminden sonra gerçekleşmiştir. Buna karşılık, mühendislik yapıları çağdaş ihtiyaçlara mimarlıktan çok daha önce ve daha iyi cevap vermiştir. Makinaya dayalı seri üretim sayesinde prefabrike yapıların ilkleri arasında Joseph Paxton'ın Crystal Palace'ı (1850-1), Charles Louis Ferdinand Dutert ve Victor Contamin'in Makinalar Galerisi (1855), Henri Labrouste'un Paris'teki

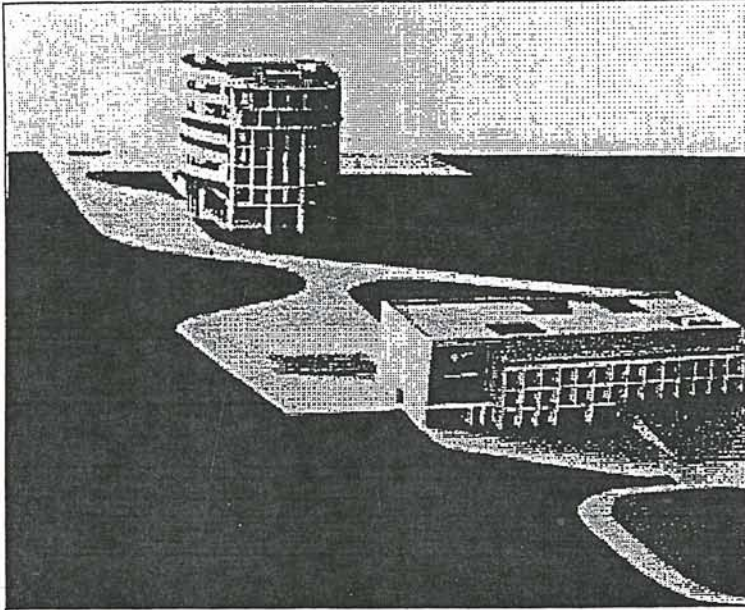


Ulusal Kütüphanesi (1858-68) (Resim 12 ve 13), Gustave Eiffel'in meşhur kulesi (1889) sayılır.

- <sup>1</sup> Richard Appignanesi, Chris Garratt, Postmodernism, İstanbul, AD Yayıncılık, 1996, s.3.
- <sup>2</sup> Vittorio Magnago Lampugnani, Encyclopaedia of 20th Century Architecture, London, Thames and Hudson, 1986, s.267-278.
- <sup>3</sup> Aynı, s.267-278.
- <sup>4</sup> William J.R.Curtis, Modern Architecture Since 1900, London, Phaidon , s.24. yıl 1996
- <sup>5</sup> İnci Aslanoğlu, "Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavrılar", Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, (8:1) 59-66, 1988, s.60.
- <sup>6</sup> Aynı, s.60.
- <sup>7</sup> Aynı, s.60.
- <sup>8</sup> Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, New York, Rizzoli, 1991, s.23.
- <sup>9</sup> Cüneyt Budak, "Modern Mimarlığın Kavramları Üzerine", Mimarlık, 5-6, 1985, s.17.
- <sup>10</sup> Bülent Özer, "Post-Modernizm'e Sınıflandırıcı Bir Bakış", Yapı, 63, 1985, s.26.
- <sup>11</sup> daha fazla bilgi için bkz. Curtis, Ön. Ver.
- <sup>12</sup> Christian Norberg-Schulz, Meaning in Western Architecture, New York, Rizzoli , 1980, s.168.
- <sup>13</sup> Aynı, s.175.
- <sup>14</sup> Curtis, Ön. Ver., s.24.
- <sup>15</sup> Mehmet Adam, "Modern Mimarlık Üstüne Marmara Adası Tartışmaları", Mimarlık, 11-12, 1984, s.20-21.
- <sup>16</sup> Bülent Özer, Rejyonelizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme, İstanbul, İ.T.Ü., 1963, s.22.
- <sup>17</sup> David Watkin, A History of Western Architecture, London, Laurence King , 1992, s.335.
- <sup>18</sup> Kenneth Frampton, Modern Architecture, A Critical History, London, Thames and Hudson, 1991, s.18-19.
- <sup>19</sup> Aynı, s.19.
- <sup>20</sup> Curtis, Ön. Ver., s. 24.
- <sup>21</sup> Aynı, s. 26.
- <sup>22</sup> Aynı, s.29.
- <sup>23</sup> Aynı, s. 24.
- <sup>24</sup> David Watkin, Ön. Ver., s. 382.
- <sup>25</sup> Frampton, Ön. Ver., s. 19.
- <sup>26</sup> Christian Norberg-Schulz, Ön. Ver., s.333.
- <sup>27</sup> Bülent Özer, "Fransız Devrimi ve Mimarisi", Yapı, 90, 1989, s.46.
- <sup>28</sup> Aynı, s.46.
- <sup>29</sup> Norberg-Schulz, Ön. Ver., s.178.
- <sup>30</sup> Curtis, Ön. Ver., s. 29.

### 1. 3. RASYONALİZM AKIMI VE ÇEŞİTLİ EVRELERİ

Mimaride ilk defa Adolf Behne'nin 1926 yılında yayımlanan Der moderne Zweckbau ( Modern İşlevsel Yapı ) başlıklı kitabında kullanılan Rasyonalizm kavramıyla, XIX.yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan ve bir önceki yüzyılın taklitçi, eskiye dönük, abartmalı dekoratif mimarisine karşılık sadeleşmeye ve arınmaya yönelmiş bir akım kastedilmektedir<sup>31</sup> . Rasyonalizm'in ilk temellerini 1907'de kurulan Deutscher Werkbund ( Alman Zanaatçılar Birliği ) atmıştır. A.B.D.'de Chicago Okulu'yla, Avrupa'daki Werkbund, Auguste Perret'nin Paris'teki Franklin sokağındaki evi (1902-3), Peter Behrens'in Berlin'deki AEG Turbine Fabrikası (1908-9) ve Adolf Loos'un Viyana'daki Steiner Evi (1910); şehircilik alanında da Tony Garnier'nin Cité



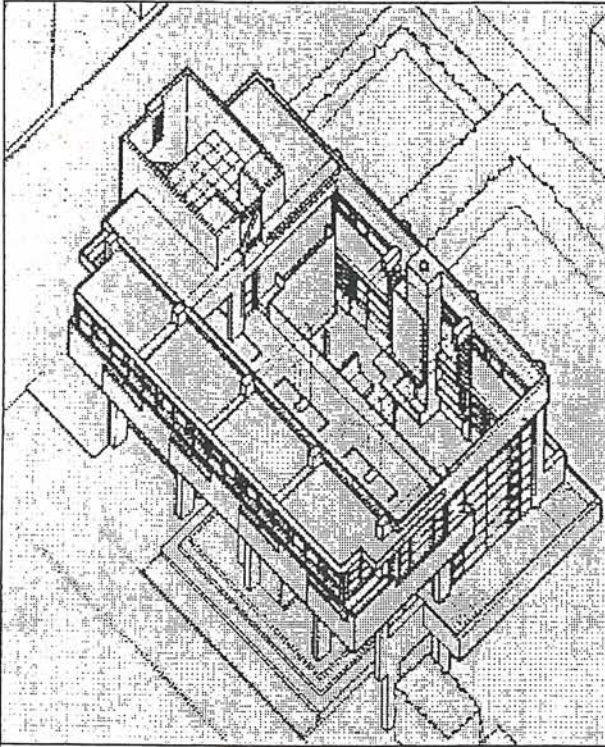
Resim 14 Fransız Büyükelçiliği, Brezilya, Le Corbusier, 1964-65

Industrielle (Endüstri Kenti,1904) rasyonel mimarinin ilk örnekleridir. Bu mimarî, Hollanda'da De Stijl (1917-25) ile devam etmiş, Bauhaus (1919-33) ile doruğa ulaşmıştır. Çeşitli kaynaklar Rasyonalizm'in, 1928 yılında yapılan CIAM (Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri)

toplantısı ile daha da ağırlık kazandığını belirtir. Böylece ilk kez 1702'de Michel de Frémin, 1706'da Jean-Louis de Cordemoy, 1753 ve 1765'te Marc-Antoine Laugier gibi kuramcıların düzenlerin işlevsel kılınması ve gereksiz süsün elenmesi yönünde başlattıkları atılımlar, 1910'larda Adolf Loos'la devam etmiş ve akımın başlıca temsilcileri Le Corbusier, Mies van der Rohe ve Gropius gibi ustaların elinde gerçek kimliğine kavuşmuştur. Le Corbusier'nin Brasilia'da Fransız Elçilik Binası (1964-65) projesiyle geliştirdiği Rasyonalizm, belirli değişmelere uğrayarak günümüze kadar gelirken Amerika'da durum farklılıklar gösterecektir<sup>32</sup> (Resim 14). Avrupa'da faşist



rejimlerin uygulanmasına engel oldukları Rasyonalizm, kendine uygun ideolojik alanı ve teknolojik altyapıyı A.B.D.'de bulacaktır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar Amerika'da Frank Lloyd Wright dışında modern sayılabilecek mimar yokken bu durum 1930'larda değişecektir. İkinci Dünya Savaşı döneminde Amerika'ya göç eden Walter Gropius ve Mies van der Rohe , Rasyonalizm'i ülkenin koşullarına ve cam, çelik gibi gereçlere uygulamış, bundan da Fransa'dakinden farklı bir Pürizm ya da Biçimsel Püritanizm denilen bir akım çıkmıştır . Modernizm'in ilk yıllarında Antonio Gaudi ile Adolf Loos'un kişiliklerinde somutlaşan Ekspresyonizm ve Rasyonalizm yörüngesinde gelişen diyalektik gelişim 1920'lerin sonlarına doğru Rasyonalizm lehinde sonuçlanacaktır. Bunun nedeni ise 1930'larda standartlaşmanın başlaması ve modern anlamdaki mimarinin herşeyden önce ekonomiyle sıkı bir bağ içinde olması gerektiği fikridir. 1930 ve 1940'lara egemen olan, geometrik biçimlerin ve oranların etkin olduğu Rasyonalizm ya da Bülent Özer'in ifadesiyle Objektif



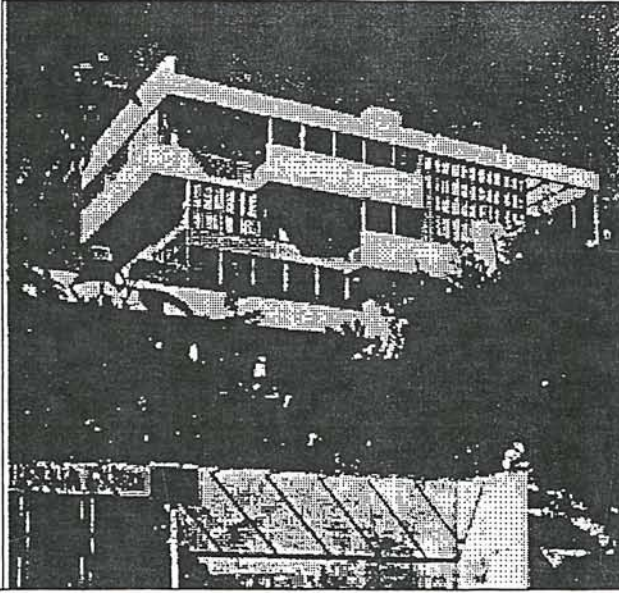
Resim 15 Lovell Beach evi, Newport Beach, California, Rudolf Schindler, 1925-26

Fonksiyonalizm sonradan Uluslararası Üslûp adını alacaktır. Rasyonalizm ilk defa 1932 yılında Amerikalı mimar Philip Johnson ve mimarlık tarihçisi Henry Russel Hitchcock'un New York Modern Sanat Müzesi'nin sergisi münasebetiyle birlikte yazdıkları aynı adlı kitapta The International Style, Architecture Since 1922'da (Uluslararası Üslûp, 1922'den İtibaren Mimarlık) kullanılmıştır. Hitchcock 1950'lerden sonra, bu eğilimin, Modern'in en karakteristik eğilimi haline geldiğini iddia etmiştir

(Resim 15). Sonuç olarak değişik kişi ve grupların birbirinden bağımsız olarak başlattıkları hareket 1925'li yıllarda bütünlüğü olan tek bir üslûba dönüşecektir. Bu durumu Hitchcock şöyle özetlemiştir:

“Uluslararası Üslûp, bütün mimarî değişikliklere, tepkilere ve çeşitlemelere rağmen mimarinin esas çekirdeği olarak kalmıştır”<sup>33</sup> (Resim 16).





Resim 16 Lovell Health evi, Griffith Park, Los Angeles, Richard Neutra, 1927

Post-Modern dönemin hazırlayıcısı olan Uluslararası Üslûbun (1925-65) dayandığı eğilimlere geçmeden önce Modern Mimarlığın bünyesinde barındırdığı ve Post-Modernizm'in de karşı geldiği özelliklere bakılması gerekir. Aydınlanma'nın mirasçısı olan Modern Mimarlık, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin ve aynı zamanda Aydınlanma felsefesinin entellektüel temelde hazırladığı değişimlerin etkisiyle

yeni bir mimarlık arayışının ifadesi olmuştur. Gerçekten de XIX. yüzyıldaki Eklektisizm'e tepki olarak Avrupa'nın hemen her ülkesinde etkili olan çıkan Art-Nouveau'nun (1890-1910) ardından 1910'larda bütünleştirici bir ideolojinin etrafında örgütlenerek bilinçli şekilde başlayan Modernizm'in genel özelliklerine bakacak olursak, devrimci ve yaptırımcı karakteri ilgimizi çeker. 1914'te Antonio Sant'Elia ve Filippo Tommaso Marinetti'nin şu sözleri açıklayıcıdır :

Fütürist mimarlığın sorunu bir doğru üzerinde yeniden-düzenleme sorunu değildir. Sorun, yeni profiller, yeni kapı ve pencere çerçeveleri ile sütun, pilastr, konsol, karyatid ve çötenlerin yerini alabilecek öğeler bulmak da değildir. Sorun, cepheyi çıplak tuğla bırakmak, boyamak ya da taşla kaplamak, veya yeni ve eski binalar arasında biçimsel farklar bulmak da değildir. Sorun, Fütürist konutu sağlam bir plana göre yaratmak, tüm bilimsel ve teknik olanakların yardımıyla inşa etmek, yaşam biçimimiz ve ruhumuzun her gereksinimini sonuna dek karşılamak, bize acayip, hantal ve yabancı gelen her şeyi (gelenek, üslup, estetik, oran) reddetmek; yeni biçimler, yeni çizgiler, profil ve hacimlerden yeni bir uyum oluşturmak, varoluş nedenini yalnızca çağdaş yaşamın özel koşullarında yatan, estetik değerleri duyarlığımızla kusursuz bir uyum içinde olan bir mimarlık yaratmak....

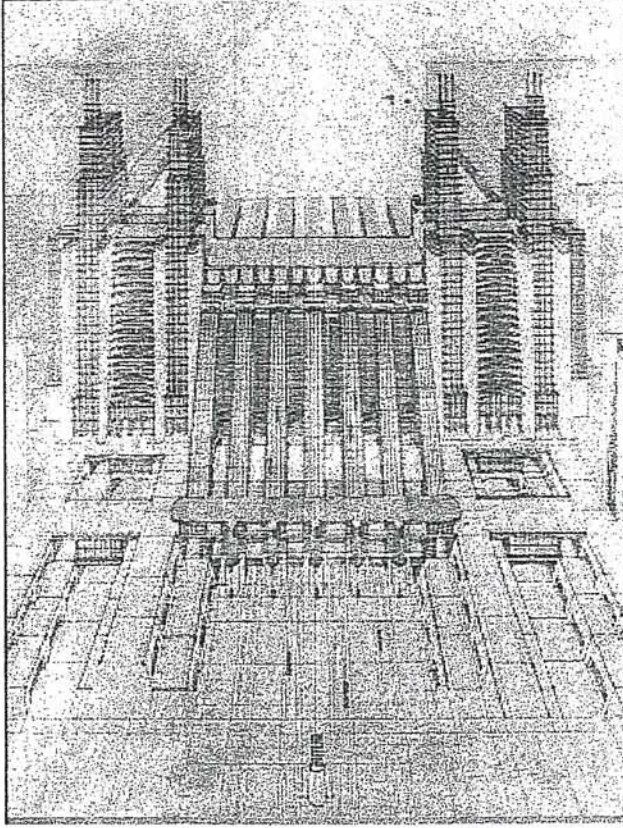
Yapı sanatı, mimarlığın genel niteliklerini değişmeden koruyarak zaman içinde gelişebilmiş ve bir üsluptan diğerine geçebilmiştir...Modern çağda, mimarlıkta üslubun sürekli evrimi süreci durmuştur. 'Mimarlık kendini gelenekten koparıyor. Zorunlu olarak yeni baştan başlaması gerekli.

Modern çağla eski zamanlar arasındaki karşıtlık, şimdi var olup da o zaman varolmayan bütün bileşenlerin sonucudur. Eskilerin rüyalarında bile göremedikleri öğeler yaşamımıza girdi...; bunlardan ilki ve en başta geleni, henüz belirginleşip olgunlaşmamakla birlikte, çekiciliği kitleler tarafından bile sezilmeye başlanan yeni bir güzellik idealidir. Anıtsal, ağır ve statik olana karşı duyarlığımızı artık kaybettik; beğenimizi 'hafif, pratik, geçici ve hızlı olan' ile zenginleştirdik. Artık katedraller, saraylar, toplantı salonları bize göre değil; büyük oteller, tren istasyonları, geniş yollar, büyük limanlar, kapalı çarşılar, pırl pırl aydınlatılmış galeriler, çevre yolları, yıkım ve yeniden yapım projelerinin insanı olduğumuzu duyumsuyoruz<sup>34</sup>.

Değişen güzellik idealiyle Marinetti ve dönemin birçok atılcı mimarı yeni mimarinin (daha sonra göreceğimiz şehircilik kavramlarındaki ütopyacı



görüşlerindeki gibi) eski şehirleri, eski yapıları tamamen yerle bir ederek tertemiz bir sayfa üzerine, yeni baştan inşa edileceği hayalini kurmaktadırlar (Resim 17). Onlar mimarlığı beyaz bir sayfa gibi görmüşlerdir. Bu durum, son zamanlarda



Resim 17. La Citta Nuova'da tren istasyonu ve havaalanı, Antonio Sant'Elia, 1913-14, Musei Civici, Como.

Modernizm'in bir tabula rasa üzerine inşa edildiği fikrinin bir ifadesidir. Mimarının geçmiş, eskimiş bir dönemin sayfasını çevirip yepyeni bir çağın ifadesi olması zorunluluğu esasında daha önce değinilen Hegel'in tarihçi dünya görüşü ile XIX. yüzyılın ampirik davranışına bağlı "her çağa kendi gerçek stili" fikrinin bir uzantısıydı. Yeni çağın kendini mimarlara olduğu kadar sanatçılara da empoze ettirmesi Kasimir Malevich'in Süprematist Manifesto Unovis'inde son derece canlı bir dille anlatılır :

Her yeni düşünce ona uygun yeni bir biçim ister.

Bu nedenle, hem putperestler hem de Hıristiyanlar için yeterli olmuş klâsik

tapınakları -Devrim önderlerinin adlarını taşısa ve onların resimleriyle bezense bile-bugün kulüp binaları ya da proletarya için 'Kültür Evi' olarak tanımayı reddediyoruz.

Bugünün içeriğine uygun yeni ilişkiler, klâsik dönem yerine bu zamanın, bugünün düzleminde yol açan ilişkiler yaratmak istiyoruz!

Estetik ve betimleyici resim biçimini son bulmuş sayıyoruz. Etkinlik alanını mimarlık cephesine kaydıran Süprematizm, tüm devrimci mimarları katılmaya çağırır<sup>35</sup>.

Yeni mimari herhangi bir yere ait olmayı reddederek ve tarihe olan güvensizliğinden dolayı ondan koparak, onun barındırdığı değerlere sırt çevirerek ifade bulmaya çalışmıştır. Bruno Taut'ın eski kavramlara olan saygısızlığını ifade etmekteki açık sözlülüğü ilginçtir :

" Ya kavramlarımız: mekân, ev, üslûp! of nasıl da pis kokuyorlar! Bunlara bir son verin, hepsini ortadan kaldırın!...Kavramların, ideolojilerin ve sistemlerin tozlu, keçeleşmiş, kokuşmuş dünyası, estirdiğimiz soğuk kuzey rüzgarını hissedebilsin! Kavram-bitlerine ölüm!<sup>36</sup>"

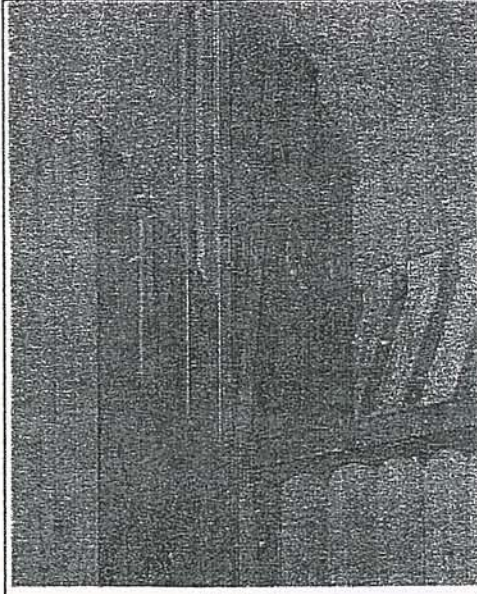
Öte yandan resimde mimaridekinden daha geniş kabul bulan Fütürizm akımının öncüsü şair ve tiyatrocu Filippo Tomaso Marinetti 1909'da yazdığı Manifesto'da geçmiş hakkında hiçbirşey bilmek istemediğini belirtir. Marinetti'nin Manifesto'su "avant-garde"ın düşünce yapısını belirlemektedir: bu, geleceğe teslim olmanın bir



yemini ve geçmişin eskimişliğinin bir ilâmdır. Bundan sonra tarihî modeller, kavramlar bir kenara itilecek ve yeni, geçmişle tamamen kopuk ve özerk bir şekilde ortaya çıkacaktır. XIX.yüzyılın gerçek verilerden uzak, taklitçi, özellikle işlev-yapı-biçim ilişkisini zedeleyecek kadar dış cepheye önem veren mimari anlayışının yarattığı yüzeysellik bu şiddetli tepkilerin oluşmasında büyük rol oynamıştır. Marinetti'nin mimarlıkla kısıtlı kalmayıp şehir ölçeğine de taşan sözleri şöyledir:

Bu mimarlık herhangi bir tarihsel süreklilik yasasına bağlı olamaz. O, yeni düşünce biçimimiz kadar yeni olmalıdır.

Bezeme unsuru ortadan kaldırılmalıdır. Fütürist mimarlığın sorunu, fotoğraflar yardımıyla Çin, İran, ya da Japonya'dan alıntı yaparak ya da Vitruvius'un kurallarına aptalca uyararak değil, dahice buluşlarla, bilimsel ve teknik deneyimle çözümlenmelidir. Herşey devrimci olmalıdır. Çatılardan yararlanmalı, bodrumları kullanmalı, cephelerin önemini azaltmalı, beğeniyle ilgili sorunları kesit, sütun başlığı, giriş kapısı gibi dar bir çerçeveden kurtarıp, daha geniş olan 'kütle kümeleri', 'kent planlama projeleri' alanına aktarmalıyız. Anıtsal, kasvetli, geçmiş anan mimarlığa son verelim. Anıtları, kaldırımları, arkadları, basamakları yok edelim; meydanları yere gömüp kentin seviyesini yükseltelim<sup>37</sup> (Resim18).

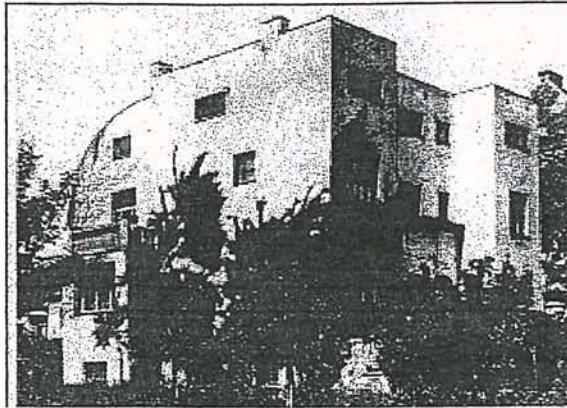


Resim 18 La Citta Nuova'da elektrik santrali, Antonio Sant'Elia, 1913

Süsü cürüm sayarak tamamen reddetmesi ve mimariyi geçmişten kopartmasıyla ün yapan mimar Avusturya'lı Adolf Loos'dür. Loos,

Gropius'a göre sözde-endüstriyel minimalizm'in yolunu açan mimarlardan

birdir. Loos, Louis Sullivan'ın Ornament in Architecture'dan (Mimaride Süsleme, 1892) esinlenerek kaleme aldığı



Resim 19 Steiner evi, Viyana, Adolf Loos, 1910

Ornament und Verbrechen' da (Süsleme ve Cürüm, 1908) savunduğu fikirleri Viyana'daki Steiner Evi'nde üçüncü boyuta geçirmiştir. Bu ev, Loos'un cephe için son derece soyut bir dil geliştirdiği düz çatılı beyaz, yalın bir prizmadır (Resim19). Loos rasyonel, yalın biçimler doğrultusundaki tercihini sosyolojik ve

ekonomik nedenlere bağlamaktadır. Steiner Evi daha sonra gerçekleştireceği evlerde



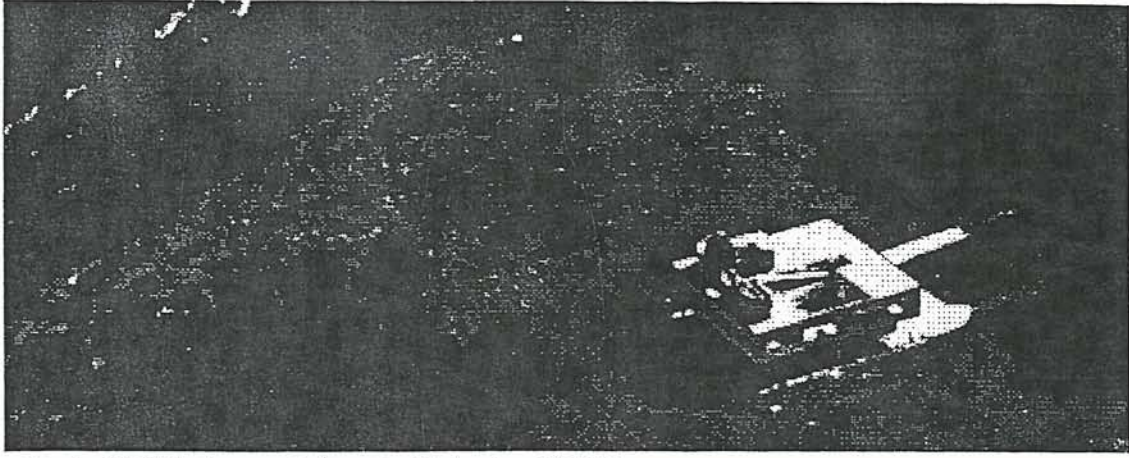
uygulayacağı Raum-plan ya da " hacimlerin planı" kavramının bir başlatıcısı ve Uluslararası Üslubu sekiz yıl önceleyen bir örnekti<sup>38</sup>.

Çağdaşlığını süsü yasaklayarak ortaya çıkaranlardan Theo van Doesburg yeni mimarinin özelliklerini sıraladığı 1924 tarihli "Plastik Bir Mimarlığa Doğru" başlıklı manifestosunun 15. maddesinde şöyle der: "Yeni mimarlık süsleyici olmaya karşıdır. Renk mimarlığın süsleyici bir parçası değil, onun organik bir anlatım yoludur"<sup>39</sup>.

Geçmiş mimarî stillerdeki tarihî modeller ve binanın özellikle cephesini yücelten dekoratif elemanlar atılmakta; bünyelerinde taşıdıkları simgesel değerlerden ötürü doğal malzemelere de saldırılar yöneltilmekteydi. 1920 yılında Bruno Taut'un "Ciddiyete son!" adlı yazısında şu satırları okuyoruz : " Alçıdan yapılmış Dor, İyon ve Korint sütunları yerle bir edin...Kumtaşı ve dökme camın 'saygınlığına' son, mermer ve kıymetli ahşap süprüntüler parçalansın, bu zirvaların tümü de çöplüğe!"<sup>40</sup>. Van Doesburg "Plastik bir mimarlığa doğru" nun 14. maddesinde malzeme hakkında: "Daha ileri bir aşamada kendine özgü rengi olan, dogallıktan arınmış bir malzeme de rengin yerini alabilir"<sup>41</sup> demektedir.

Tarihî biçimleri ve elemanları reddeden bir mimarî, yapımcıları tarafından "yaratıcı" olarak nitelenmekteydi. Heinrich Klotz'un bildirdiğine göre , gelenekten bu tür bir ayrılık - aristokrasi ve burjuvazinin betimleme şekillerine yapılan saldırı - o denli belirleyici olmuştur ki, Modernizm'i tarihi reddetmekten de öte, geçmişe duyulan bir fobiden ayırdetmek olanaksızdır<sup>42</sup>. Mimar da yalnızca bina yapmakla yükümlü bir kişiden öte mimarisiyle yeni toplumsal düzeni, yeni dünyayı kurması gereken , etkin bir savaşçı , bir kahraman rolünü üstlenmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'na kadar yerel unsurlar taşıyan mimarilerini sürdüren William Morris , Hector Guimard ya da Camillio Sitte dışında yerel, rejyonel ya da ulusal bir mimarlık tümüyle reddedilmekteydi. Bu tutum kısmen Aydınlanma felsefesinden alınan fikirlerin bir uzantısıdır. Aydınlanma düşünürlerinin çoğu kendilerini gerçeğe, evrensel ahlâka ve yasaya götürecekt nesnel bilimi geliştirmeyi amaçlamışlardı. İlmin doğaya hükmetmesi doğalın keyfliğini engelleyecek , toplumsal düzenin "rasyonel" formlarının gelişmesi ve "rasyonel" düşünce şekilleri mit, din, batıl inanç gibi irrasyonelliklerden kurtuluş anlamına gelecekti. Bu proje sayesinde insanlığın



Resim 20 Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929-31

evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkacaktı. David Harvey'nin parmak bastığı gibi Aydınlanma projesi ve mirasçısı Modernizm, lineer gelişmeye, mutlak gerçeğe, standartlaşmış bilgi ve üretim şartları altında gelişen ideal toplumsal düzenlerin rasyonel planlamasına inanmaktaydı<sup>43</sup>. Horkheimer ve Adorno'nun The Dialectic of Enlightenment (Aydınlanma'nın İkilemi) adlı kitaplarında Aydınlanma rasyonelinin altında yatan mantığın bir hükmetme (doğanın hükmedilmesiyle insanların kendilerinin de hükmedilmesini beraberinde getiren) ve baskı mantığı olduğu ileri sürülür. Dolayısıyla Modernizm de baskı mantığını uygulamıştır. Postmodernizm bu mantığın kendine ve başarısızlığına karşı çıkacaktır.

Modernizm'i tarihten kopuşunun dışında Jürgen Habermas'ın sözleriyle Frank Lloyd Wright dışında özerk yönelimi belirler<sup>44</sup>. Başka bir deyişle bu mimarî, yapının yer aldığı yörenin malzemesi, arazinin yapısı, iklimsel faktörler türünden verilere sırt çevirir. Gerçekten de Le Corbusier'nin Villa Savoye'sı (1929-31) ve daha birçok örnek sadece kendilerine referansta bulunan mimarî biçimlerden oluşmaktadır (Resim 20). Modernizm'in doğuşu Rönesans'la başlayan bir dönemin de bittiğine işaret etmekteydi; Modernizm kendi yeniliğini mutlak olarak getirmiştir. Bundan böyle sütun, alınlık tipi mimarî strüktürel elemanlar atılacak, kullanılan yeni malzemenin sağladığı olanaklar plan tasarımını, işlev ön plana geçecek şekilde etkileyecektir. Böylece kütlede de içle dış arasında birlik elde edilecektir. Bundan böyle yapı fonksiyonuna "doğru" cevap verecek biçimde tasarlanacaktır.



Modernizm'in başlıca kaygısı binanın son-biçiminin ortaya çıkma nedenlerinin "doğru" verilere oturtulma kaygısıdır. Binanın biçiminin ve görünümünün binanın işlevinin, malzemenin doğasının ve inşâî yöntemlerin nedensel ve mantıklı sonucu olması türünden ahlakî gereklilikler Modernizm'i uğraştıran başlıca sorunlar arasındadır. Bu en azından Modernizm'in ilk yılları ya da 1900-1930 yılları için geçerli bir saptamadır. Bu kriterlerin sonucunda yapının kütesinin ister biçimine Ekspresyonist ve Rasyonalist örneklerde görüldüğü üzere estetik kaygılar göz önünde bulundurulurken önceden karar verilsin, ister Organimsi ve Organik mimarideki gibi işlevden yola çıkılarak karar verilsin , binanın strüktürünün dışardan okunabilmesi, bir anlamda inşâî dürüstlük önem taşımaktadır. Ayrıca toplumun kesesine uygun ekonomik binalar çıkarmak ve bunu da binanın yer aldığı kontekste hiçbir şekilde referansta bulunmayarak ( Wright ve Aalto hariç ) gerçekleştirmek ana hedeftir.

Rasyonalizm akımının Latince'de us anlamına gelen "ratio" kelimesinden türeyerek anılması, bu mantığın mimariye de yansıtılması açısından açıklayıcıdır. Gerçekten de Rasyonalizm Ekspresyonizm'in karşısında gelişen ve özde tamamen temel geometrik kurallarla kolaylıkla açıklanabilen formların oluşturduğu bir biçim dünyası yaratmak istemiş ve bu sebeple de herhangi bir kültüre ya da topluma bağlı olmamış ve dolayısıyla bölgeselci özellik ifade etmemiştir<sup>45</sup>. Rasyonel mimarî sayesinde evrenselliğe ulaşılabilecek ve evrensellik Uluslararası Üslûp'ta ifade bulacaktır. Uluslararası Üslûp terimi bir yerde, bu ilkelerin sonucunu iyi bir şekilde özetlemektedir. Rasyonalizm'in tamamen genel-geçer ve objektif değerlere sahip olması, bu mimarinin dünyanın herhangi bir yerinde uygulamaya açık olmasını sağlayacaktır.

Modern ustalar "yeni" mimariyi yaratırken gelenekten tamamen vazgeçilmesinin imkânsız olduğunu , dolayısıyla yepyeni bir mimarlık fikrinin hayal olduğunu anlamışlardı. Ancak Curtis, mimaride ağırlığın üslûpsal bir takım öğelere değil de , binaların oranlarına, bölümlerin düzenlenmesine, biçimsel temaların mafsallandırılmasına verilmesinin, Frank Lloyd Wright , Le Corbusier , Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi modernlerin savundukları sadeleştirmeye yönelik ilk atılımlar olduğunu söylemektedir<sup>46</sup>. Ayrıca daha önceki dönemlerdeki mimarî ürünlerden alınan dersleri yeni bir sentez oluşturacak şekilde soyutlamak, evrensel değerler barındıran bir sanata da ulaşmada diğer bir yöntem olarak kullanılacaktır.

Sözü edilen evrensellik kavramının mimaride aranması daha sonra Bauhaus Okulu'nda (1919-33) uygulanan yöntemlerin bir bakıma öncüsü niteliğindeki De Stijl Grubu'nun De Stijl adını taşıyan dergisinin 1918 tarihli ikinci sayısında yer alan Manifesto'sunda ele alınmıştır :

- 1 Bu çağın bir eski, bir de yeni bilinç anlayışı var.Eskisi bireye yönelik.Yenisi ise evrensele.Bireyle evrenselin çatışması hem I. Dünya Savaşı'nda, hem de bugünün sanatında görülebilir.
- 2 Savaş eski dünyayı içeriği -bireyin her alanda egemenliği - ile birlikte yok ediyor.
- 3 Yeni sanat, çağın yeni bilinç anlayışının içerdiği, evrensel ve bireysel arasında eşitliğe dayanan ilişkiyi gün ışığına çıkartmıştır.
- 4 Çağın yeni bilinç anlayışı dışardaki hayat da dahil olmak üzere, her şeyde kendini gerçekleştirmeye hazırdır.
- 5 Gelenekler, dogmalar ve bireyin egemenliği ( doğanın) bunun gerçekleşmesine engel olmaktadır.
- 6 Bu nedenle yeni kültürün kurucuları, sanatta ve kültürde reforma inanan herkesi, ilerlemenin önündeki bu engelleri kaldırmaya çağırırlar- tıpkı plastik sanatlarda doğal biçimleri ortadan kaldırarak her sanat kavramının mantıksal sonucu olan saf sanatsal anlatımın önündeki engelleri yok ettikleri gibi.
- 7 Dünyanın her yanında günümüz sanatçıları, tek ve ortak bir bilinçten yola çıkarak bireysellik ve keyfiliğin egemenliğine karşı açılan bu dünya savaşına manevî düzeyde katılmışlardır.Bu nedenle, uluslararası bir yaşam, sanat ve kültür birliğinin oluşması için maddî ya da manevî olarak savaşan herkesle aynı duyguları paylaşırlar<sup>47</sup>.

Manifestolarından anlaşılacağı gibi akımın temel düşüncesi bireysellik ile evrensellik arasında yeni bir denge kurmak ve sanatı geleneğin ve bireysellik kültürünün baskısından kurtarmak olmuştur<sup>48</sup>. Neo-Plastisizm olarak da adlandırılan akımın temsilcileri soyut sanatın evrensel değerlerini araştırmayı amaç edinmişlerdi. De Stijl, bireysel davranışı simgeleyen Ekspresyonizm'in aksine nesnelliğin sözcüsü olarak Rasyonalizm'in güçlenmesine katkıda bulunmuştur. Bu akım Özer'e göre "rasyonel soyutlamanın en önemli belirtisidir"<sup>49</sup>. Yaklaşık 14 yıl sürecek olan De Stijl (1917-31) akımı ressam Piet Mondrian, Theo van Doesburg ile mimar Gerrit Thomas Rietveld'in etrafında gelişmiştir. Bu kişiler gerek hareketin kuramsal ilkelerini ortaya koymakla gerekse bu ilkeler doğrultusunda eserler vermekle grubun önde gelen isimleri olmuşlardır. İlk kurulduğu 1917 yıllarında akıma katılan Bart van der Leek, Georges Vantongerloo ve Vilmos Huszar gibi ressamlar, J.J.P. Oud, Robert van't



Hoff ve Jan Wils gibi mimarlar ve Anthony Kok, Hugo Ball ve Jan Arp gibi şairler 1921 yılında üslûbun ana çizgisinden ayrılarak kendi yollarını çizmişlerdir. Aynı yıl Mondrian da bağımsız bir ressam olarak Paris'e yerleşmiştir. Akıma 1922'de mimar, ressam ve grafikçi El Lissitzky ile sinemacı Hans Richter de katılmıştır. Spinoza'nın felsefi düşüncesinden ve Hollanda Kalvinistliğinden yola çıkan bu sanatçı ve mimarlar "bireyin trajedisini değiştirecek yasalara ağırlık vererek açacak bir kültür arayışına" girmişlerdir. Bu evrensel ve ütopyik özlem şu sözlerle özetlenmektedir: "Doğanın hedefi insan, insanın hedefi stildir"<sup>50</sup>. Akım önceleri Van Doesburg'un "İnek" (1916), "Bir Rus Dansının Ritmi" (1918), Mondrian'ın "Beyaz Zemin Üzerine Renkli Yüzeylerle Kompozisyon" (1917) gibi resimleriyle, Vantongerloo'nun 1919 tarihli "Hacimlerin İlişkileri" heykelinde göze çarpmış ; mimaride ise ancak 1920'li yıllarda Gerrit Thomas Rietveld ile kendini göstermiştir.

1917'de Rietveld meşhur Kırmızı/Mavi iskemlesini tasarlar (Resim 21) . Burada Van der Leek'in resimlerinde dikey ve yatay hatlarla oluşturduğu düzlemler ilk defa mekâna taşınır. Bu örnek Neo-Plastik estetiğin üçüncü boyuta aktarılmasının somut bir kanıtıdır. Farklı parçaların biraraya getirilişinin dışında iskemlede siyah bir çerçevenin içinde temel renklere ek olarak gri ve beyazın da yer alması De Stijl'in standart renk şemasının belirlenmesine neden olacaktı . Temel renk kavramı "Neo-Plastisizm" teriminin isim babası matematikçi Dr. M.H.Schoenmaekers'in bir



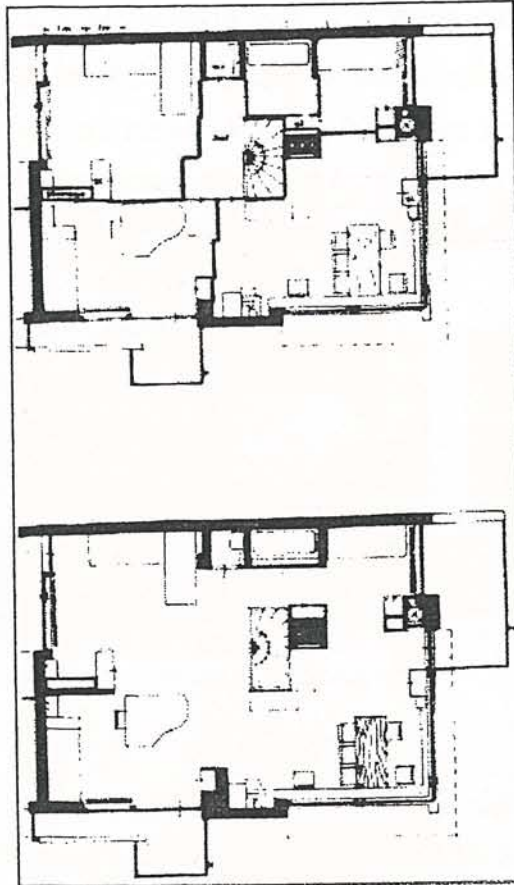
Resim 21 Kırmızı/Mavi iskemle, Gerrit Thomas Rietveld, 1917-18

bulgusuydu. Kendisi Het nieuwe Wereldbeeld (Dünyanın Yeni İmgesi) adlı kitabında temel renklerin kozmik anlamıyla ilgili şunları yazar : "Üç temel renk sarı, mavi ve kırmızıdır. Sarı şuanın (ışın ray) hareketi...mavi sarının kontrast rengi ( yatay sema)...kırmızı sarı ve mavinin birleşmesi"<sup>51</sup>.Renkler mekânı belirleyen önemli birer araç olarak yeni bir anlayışa göre kullanılır . Aynı metinde Schoenmaekers, Neo-Plastik ifadenin dikaçsallığını şöyle açıklar : "Dünyamızı biçimlendiren iki eksiksiz karşıt kuvvet yatay hat - bu güneşin etrafında

dolanın dünyanın çizdiği çizgisidir- ile güneşin merkezinden ışınlanan ışınların dikey hareketidir" der<sup>52</sup>.

Rietveld'in Utrecht'te 1924'te uygulanan Schröder-Schrader Evi Frampton ve Watkin'e göre Van Doesburg'un Naar een beeldende architectuur ( Plastik bir Mimarinin 16 noktası ) kitabının gerçekleştirilmiş halidir. Aynı paralellik Theo van Doesburg'un 1924'te " Bir ev için mekânsal diyagram" adlı resmiyle de kurulabilir. Ev Van Doesburg'un temel, öz, asal , ekonomik ve işlevsel; anıtsal ölçeğe karşı mütevazı ölçekli ve dinamik; anti-kübik biçimli ve anti-dekoratif renkli kriterlerine cevap veriyordu. Ev geleneksel tuğla ve ahşap karkasına rağmen en üst katta yer alan "değişebilen planlı" yaşama mekânıyla, taşıyıcı duvar yükünden ve açıklıklara getirilen kısıtlamalardan kurtulmuş dinamik bir mimarlık kavramına uymaktaydı (Resim 22 ve Resim 23). Anti-kübik mimarlıkta çeşitli işlevsel mekân hücrelerini bir kapalı küp içinde dondurmağa çalışmaktan kaçınmak gerekir. Bunun yerine taşan düzlemlerde, balkonlarda olduğu gibi işlevsel mekân hücrelerini kübün merkezinden dışarıya doğru fırlatmalıdır. Böylece yükseklik, genişlik, derinlik ve zaman yaklaşımlarıyla açık mekânlarda tamamen yeni plastik bir ifadeye ulaşılır ve böylece mimarlık doğanın yerçekim kuvvetlerine karşı çalışan yüzen bir görünüm kazanır<sup>53</sup>.

Evin geleneksel malzemeden yapılmış olması, modern stilin betonarme inşaatın



Resim 22 Schröder evi, üst katın "kapalı" ve "açık" planları, Utrecht, Gerrit Rietveld, 1923-24

ifadesi olarak değil de uygulamayla ilgili düşüncelerin önemsenmediği bir modernlik (modernite) imajının kabul ettirilmesini gösteriyordu<sup>54</sup>. XIX. yüzyıldan kalan bir sıra iddiasız bitişik düzen evlere eklenen Schröder evinin diğer bir amacı da insanları şaşırtmaktı. Bu mimari Bülent Özer'in terimleriyle yalın, genel-geçer, rasyonel ve objektif formlarla, dik açılı, ortogonal ilişkileri tercih edecek, projelendirme safhasında tümevarımsal bir yöntem izleyecektir .

Geleneği "evrensel" biçimsel değerleri barındırdığı görüşüyle yorumlamak, XIX. yüzyıl sanat tarihçilerinin üzerinde

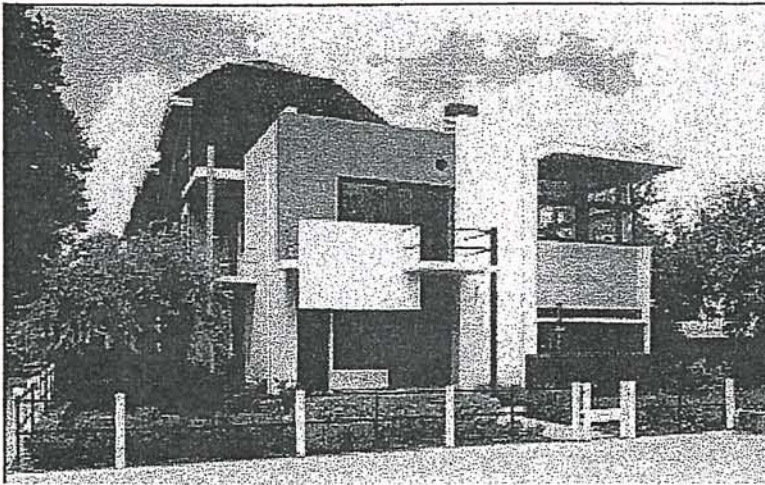
durdukları, Boullée'nin Newton için



gerçekleştirdiği projeden başlayarak XX.yüzyıl mimarlarının ve özellikle de Le Corbusier'nin de geliştireceği bir tutumdur. Bu tutum ve soyut sanatta heykeltıraşların ve ressamların kullandığı yeni mekân ve biçim dili, modern mimarinin yaratılmasında etkin olacaktır. 1920'lerin önde gelen mimarlarının asal geometrik biçimlere yöneldikleri eleştirilenler tarafından vurgulanır. Sanat eserinin genelleşmiş, statik ve değişmezliğin ifadesi olması gerekliliğini savunan Le Corbusier, Vers une Architecture adlı kitabında şöyle der :

Mimarlık, ışıpta biraraya getirilmiş hacimlerin ustaca, doğru ve muhteşem oyunudur. Gözlerimiz formları ışıpta görmek için yapılmıştır, ışık ve gölge bu formları ortaya çıkarır; küpler, koniler, küreler, silindirler ve piramitler ışıpta iyi okunabilen büyük birincil formlardır; bunların imgesi, içimizde, bir belirsizliğe (ambigüité) meydan vermeksizin açık ve anlaşılabilir niteliktedir. Bu sebepten dolaydır ki bunlar güzel formlardır. Bu konuda herkez hemfikirdir, çocuk, vahşi, ve metafizikçi. Bu durum plastik sanatların ön koşuludur<sup>55</sup> ( Resim12).

Le Corbusier için beyaz ya da şeffaf küp tüm mimarlık için ideal temel biçim olmuştur. Le Corbusier ve Gropius'un biçimi soyutlarken yararlandıkları diğer bir nesne de makine ya da mühendislerin salt işlevi göz önüne alarak gerçekleştirdikleri gemiler olmuştur (Resim 24). Bunun nedeni iki mimarın da makinenin çağın teknolojik gelişmeleriyle aynı doğrultuda gittiğine inanmalarıydı. Yine onlara göre kullanılan bu yalın biçimler binalara anlamlar yüklemekteydi. Françoise Choay durumu dik açı nerdeyse mistik bir anlam kazanır ve düz çizgi geçmişle kopuşu ve

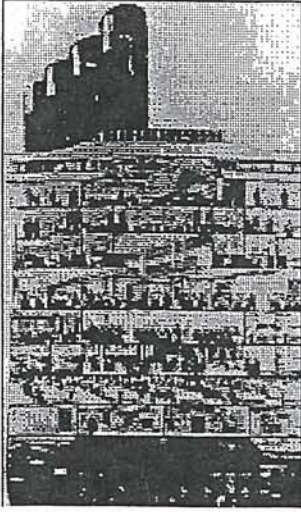


Resim 23 Schröder evi, Utrecht, Gerrit Rietveld, 1923-24

mantığın galibiyetini simgeler...Modernler için geometri gerçeklikle eşdeğer olduğu kadar güzellikle de eşdeğerdi sözleriyle anlatır<sup>56</sup>. Başka bir deyişle kübik biçimlerin gelişme kavramını

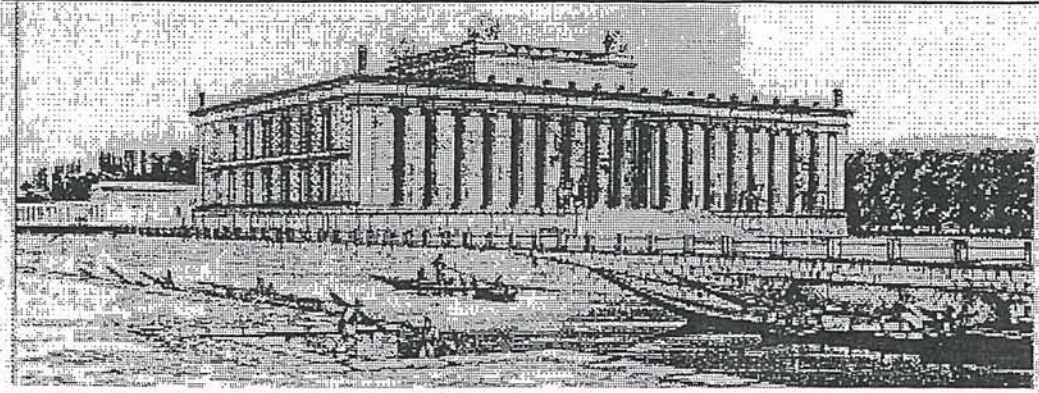
çağrıştırdıklarına inanılmaktaydı. 1920'lerdeki mimarî Klotz'un sözleriyle iyi bir geleceğe inanç ve ümidi barındıran şiirsel bir betimleme aracıydı<sup>57</sup>.





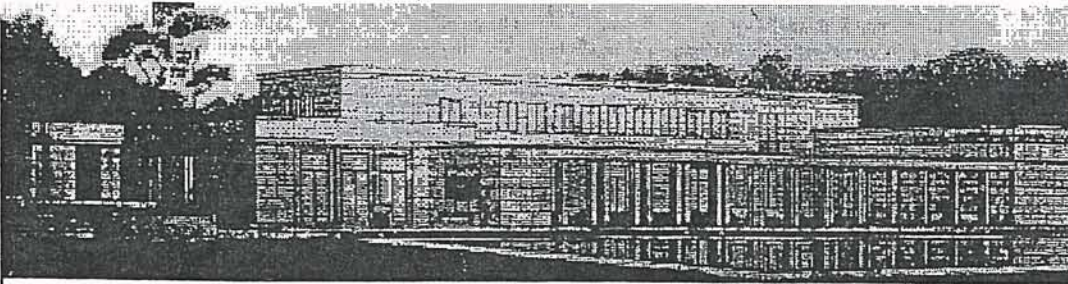
Resim 24 "La Ville Radieuse"den Le Corbusier'in çizdiği bir yolcu gemisi kesidi, 1935

Teknik zorunluluklar ve toplumsal talepleri göz önüne alarak, "evrensel" bir üslûba ulaşmayı amaç edinmiş mimarlardan biri de Ludwig Mies van der Rohe'dir . Rasyonalizm'i beraberinde Amerika'ya götüren ve Charles Jencks gibi Post-Modernizm'in savunuculuğunu yapanların en şiddetli eleştirilere maruz bıraktıkları mimarlardan biri olan Rohe'nin yapıtını anlamak Post-Modernizm'in karşı geldiği nedenlerden bazılarını anlamak açısından önem taşımaktadır. Mies van der Rohe 1905 yılında doğduğu Aachen şehrinden Berlin'e geçer ve 1908 yılında endüstri tasarımcısı ve mimar Peter Behrens'in bürosunda çalışmaya başlar. Mies'in çıraklık dönemi taşı



Resim 25 Altes Museum Berlin, Karl Friedrich Schinkel, 1824-28

olan babasının ve mobilyacı Bruno Paul'ün yanında geçer. Burada Baukunst fikri doğrultusunda Schinkel ekolü geleneğinin bilincine varır ve bu dönemde Behrens'in Neo-Klâsik anlayışının etkisine girer. Schinkel klâsizminden geometrik mükemmeliyeti öğrenir (Resim 25). Mies bu arada 1912'de gördüğü Henrik Petrus Berlage'nin Amsterdam Borsa Binası'nın (1898-1903) düzlemsel mimarisinden ve

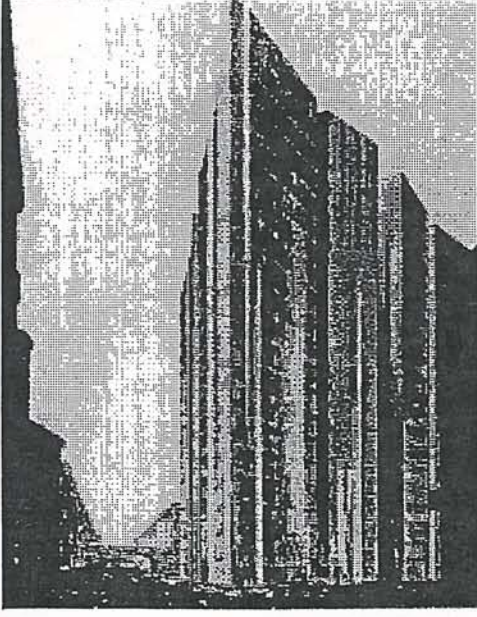


Resim 26 Krölller-Müller evi projesi, La Haye, Ludwig Mies Van der Rohe, 1912

malzemeyi olduğu gibi kullanmasından da etkilenecektir. Mies 1911 yılında kendi bürosunu açar. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar beş tane Schinkel



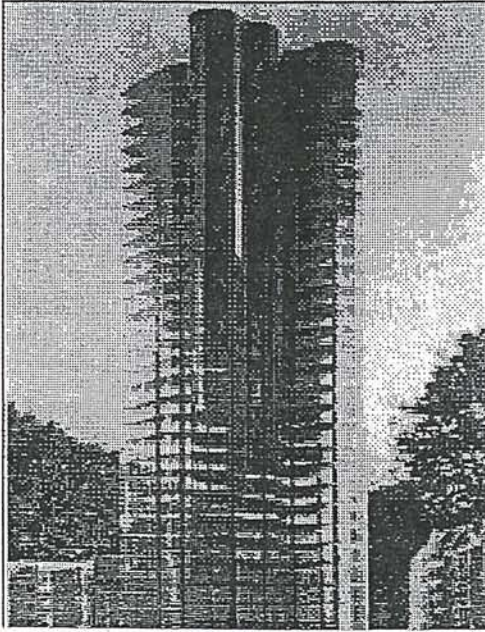
üslûbunda ev tasarlar (Resim 26). Bunlarda planlar simetrik ve vurgu düzen ve



Resim 27 Mies Van der Rohe'nin Friedrichstrasse gökdelen yarışması ilk projesi, Berlin, 1921

doğrusal disiplin üzerinde yoğunlaşmıştır. Savaşın sonunda Mies Schinkel etkisinden sıyrılır ve daha ekspresyonist bir mimariye yönelir. Mies van der Rohe 1919'dan 1925'e kadar bütün Almanya'da sanatların yeniden canlandırılmasından sorumlu November-Gruppe'nin mimarî bölümünü idare etmeye başlar. November-Gruppe Modern Sanatı konferanslar, tartışmalar ve sergilerle tanıtmayı amaçlayan bir kuruluştur. Mimarlık, toplumsal açıdan önemli addedildiğinden grup mimarlığa da önem vermekteydi. Birlik, Mies'in Arbeitsrat für Kunst (Sanatçı Sendikası) ve Bruno

Taut'un (Cam Zinciri) fikirleriyle buluşmasını sağlamıştı. Mies 1920'de



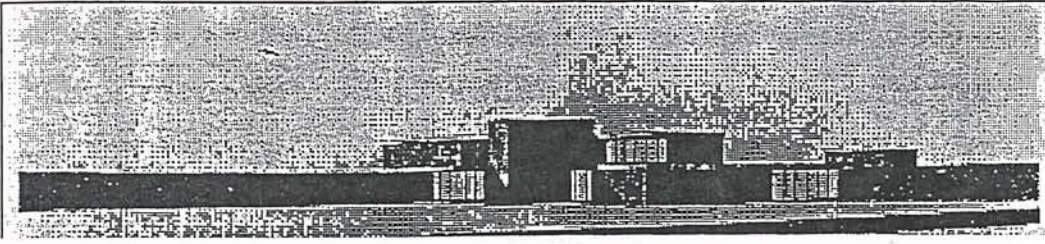
Resim 28 Mies Vand der Rohe'nin cam gökdelen projesi maketi, 1922

gerçekleştirdiği ilk gökdelen projesini Paul Scheerbart'ın Glasarchitektur'una (Cam Mimarisi'ne) cevaben tasarlamıştı. Projede cam, gün ışığının etkisiyle sürekli değişmeye maruz kalan karmaşık yansıtıcı bir yüzey olarak ele alınmıştı. 1921'de Berlin'de Friedrichstrasse'de yer alan bir yarışmaya önerdiği projede Mies, üçgen parsel için uygun olarak açılı, camdan bir prizma çizerek Ekspresyonizm'e duyduğu sempatisini açığa çıkarır (Resim 27). Ancak bu çalışma uzun bir binayı süsten arındırarak strüktürün özünü ortaya çıkarttığından, Rasyonalist olarak da değerlendirilebilir. Çelik konstrüksiyon

binanın kaçınılmaz sonucu olarak "minimalist" cam bir perde-duvarla kılıflanmıştı. Mies daha sonra aynı şemayı eğrisel planda da denemiş ve eğrisel hatları kullanmasını iç mekânın iyi ışık alabilmesi türünden işlevsel nedenlere dayandırmıştır (Resim 28). Mies'in "G dönemi" olarak adlandırılan dönemi, 1923'te yayıncıların arasında Eleazar Markevich Lissitzky'nin de bulunduğu G dergisine ya da diğer adıyla

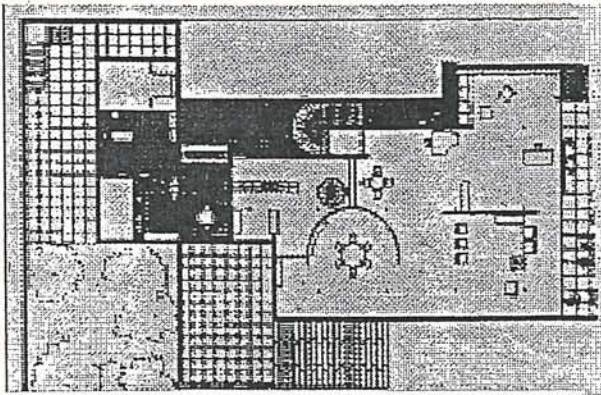


Material zur Elementaren Gestaltung'a (Biçimlendirme) katılmasıyla başlamıştır. G dergisi Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) adı altında biçimciliğe karşı gelmekte, pratikliğe ve inşaaata yönelen şekillere ağırlık vermekteydi. Mies G'nin ilk sayısında sunduğu yedi katlı büro binası vesilesiyle mimarının yaşayan, değişebilen, yeni olma nitelikleriyle çağın mekâna yansıyan iradesi olduğunu ve büro binasının beton, demir, cam malzemeleriyle inşa edilen çalışma, organizasyon, açıklık, ekonomi evi olduğunu iddia etmiştir. Ayrıca Mies 1926-32 yıllarında Deutscher Werkbund'un yönetiminde görev alacaktır.



Resim 29 Tuğla villanın dış görünüşü, Mies van der Rohe, 1923

Bu ekspresyonist evreden sonra Mies Tuğla Ev (1923) adında gerçekleştirilmemiş bir projesinde serbest plan olarak adlandırılan yeni mekân kavramı üstünde çalışır (Resim 29). Sonradan serbest plan anlayışını iki ayrı projede olgunlaştırmaya çalışmıştır. Bunlardan ilki 1929'da Barselona'da Dünya Sergisi için gerçekleştirdiği Barselona Pavyonu, diğeri ise 1930'da Çekoslovakya Brno'da inşa edilen Tugendhat Evi'dir (Resim 30). Bu üç eserinde de Mies yatay, merkezden dışarıya doğru yayılan bir mekân anlayışını gerçekleştirmek için çatı taşıyıcılarını ve bölmelerle sütunların oluşturduğu bölücü yapı öğelerini bağımsız bir düzenleme içinde kullanmıştır. Bu üç



Resim 30 Tugendhat evi zemin kat planı, Brno, Mies van der Rohe, 1928-30

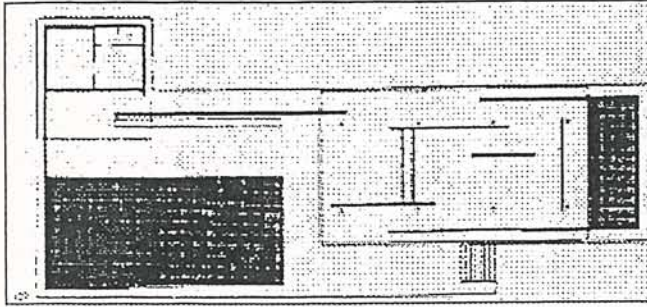
örnekte de birbirinden farklı uzunluklarda duvarlar belirli bir merkez olmaksızın dışarıya doğru uzanmaktaydı. Binalarda belirli bir simetri ekseninin bulunmaması eleştirmenleri örneklerde Modern Resim'deki soyutlamanın izlerini

bulmalarına ve böylece de De Stijl'in dinamik mekân anlayışıyla bir köprü kurmalarına neden olmuştur. Mies'in serbest



plan anlayışını Süprematizm'den aldığını söylenir<sup>58</sup> . Frampton Barcelona Pavyonu'nun alışlagelmiş ızgara planına ve geleneksel malzeme kullanımına rağmen Süprematist-Elementarist bir kompozisyon olduğunu iddia etmektedir. Ayrıca pavyonun kolon detayları da ilk defa uygulanmış olması ve daha sonra da prefabrikasyona yatkın bulunması açısından büyük önem taşımaktadır<sup>59</sup> (Resim 31). Mies 1930'da Hannes Meyer'in yerine Bauhaus'un yönetimine getirildiğinde yazdığı "Yeni Çağ" adındaki denemesinde şöyle demiştir:

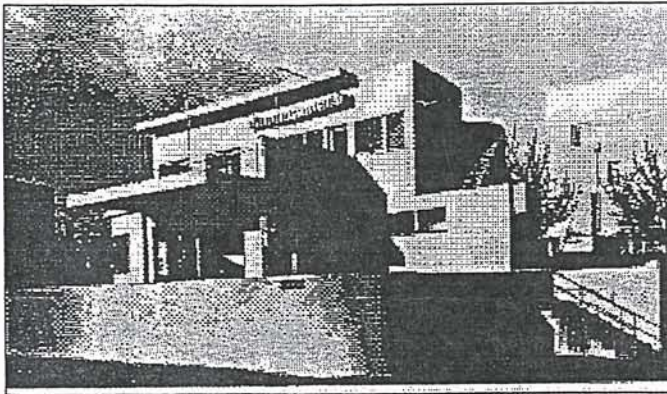
Yeni çağ bir olgudur. Makineleşmeye ve standartlaşmaya aşırı önem verilmemelidir. Değişen ekonomik ve toplumsal şartları birer olgu olarak kabul etmeliyiz.....Alçak binalara göre gökdelenlerin nasıl çözüleceği ya da camdan mı veya çelikten mi inşa edeceğimiz tını önünde önemli değildir. Değer kavramı önem taşımaktadır. Yeni standartları sabitleyebilmek için yeni değerler, yeni amaçlar belirlememiz gerekir<sup>60</sup>.



Resim 31 Barcelona pavyonu planı, Mies van der Rohe, 1928-29

Mies van der Rohe Nasyonal Sosyalistler'in baskısıyla 1933'te okulu kapatmak zorunda kalacak, 1937'de bir daha ülkesine dönmek üzere A.B.D.'ye yerleşecektir.

Mies'in üçüncü ve bizi esas ilgilendiren dönemi 1938-1969 yılları arasında yeralan



Resim 32 Weissenhofsiedlung'da Hans Scharoun'un tasarladığı konut, Stuttgart, 1927

Şikago dönemidir. Bundan önce Rasyonalizm'in kendini dünyaya duyurduğu Weissenhofsiedlung yerleşmesinin niteliğinden bahsetmek, kronolojik açıdan yerinde olacaktır. Uluslararası Üslûp, Deutscher Werkbund'un

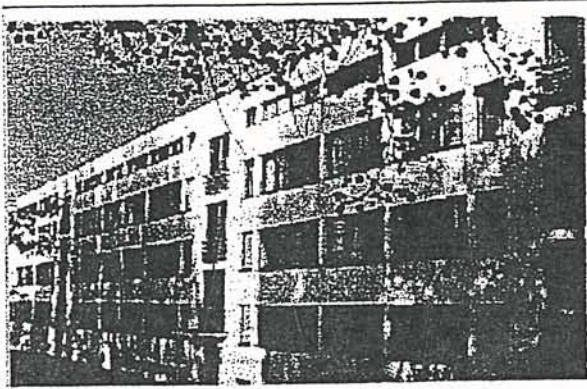
sergisi bünyesinde 1927'de Stuttgart'ta inşa edilen

Weissenhofsiedlung yerleşmesi sayesinde uluslararası ifadeye kavuşmuştur.





"Gropius'un özlemini duyduğu, yokluğundan yakındığı 'üslûpta ortak payda', Loos'tan, De Stijl'den, Bauhaus'dan Le Corbusier'nin başarılı çalışmalarına sıçrayarak, nihayet 1927 yılında, Stuttgart'ta, Weissenhof'da bütün gücüyle gerçekleşebilme fırsatını bulacaktır"<sup>61</sup>. Projede araziye ve birbirine dik açı teşkil edecek şekilde yerleştirilen düz çatılı, cepheleri süsten arındırılmış, metal iskelet sistem kullanılmış prizmatik müstakil ve sıra evlerle, apartmanlar gerçekleştirilmiştir. Weissenhofsiedlung 'da Walter Gropius, Ludwig Hilbesheimer, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Adolf Schneck, Victor Bourgeois, Richard Doecker, Peter Behrens, Bruno ve Max Taut kardeşler, Le Corbusier, J.J.P. Oud, Mart Stam, Josef Frank ve sanat yönetmeni olarak da Ludwig Mies van der Rohe'nin binaları hep aynı şekillendirme iradesinin belirtileri halinde orta yere çıkmışlardır. Deneysel bir karaktere sahip olan bu sitede, tek plan tipi yerine farklı tiplerdeki yapıların seçilmesi yoluna gidilmiştir (Resim 32). Mies'in iskelet sistemle inşa ettiği dört katlı konut bloğunda iç mekân kullanıcının isteği doğrultusunda arzulan yerlere bölmeler konularak düzenlenebilmekteydi (Resim 33). Bu özelliğiyle Mies'in total mekân anlayışının ilk belirtilerinin de verildiği vurgulanır<sup>62</sup>. Le Corbusier'nin pilotiler



Resim 33 Weissenhofsiedlung'da Mies van der Rohe'nin önerisi, Stuttgart, 1927

üzerinde, beş prensibini yansıtan ikiz eviyle tek aile evi de Rasyonalizm açısından ilgi çekici örneklerdir (Resim 34). Sitede projesi olan her mimar binasını savunduğu ilkeler doğrultusunda tasarladığından, yerleşme farklı eğilimlerin bir toplamıdır. Yapılar kırsal bölgelerden şehre göç eden

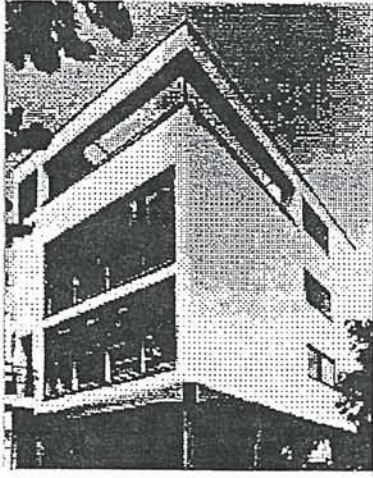
kesimin ihtiyaçlarına cevap veren ara bir çözüm olarak nitelenmiştir<sup>63</sup>. Burada yapımda ilk defa endüstrinin sunduğu olanaklardan faydalanılmıştır. Benevolo bu özelliği şöyle vurgular: "Weissenhof yerleşmesinde hedef, el becerisine dayalı yapı yöntemlerini bırakıp, endüstrinin imkânlarına yönelmek ve önceden hissedilen yeni bir yaşam tarzını topluma sunmak olmuştur"<sup>64</sup>.

Bu sözlerde mimarın toplumu eğitici rolü üzerinde durulmuştur.

Mies 1937'da Amerika'ya gidişine kadar serbest plan anlayışını bir kenara bırakmış ve yeniden Neo-klâsizm'de rastlanılan tinsel değerleri ön plana çıkaran anıtsal



eserler vermiştir. 1938 yılında Mies van der Rohe Illinois Institute of Technology adını alacak olan Armour Enstitüsü'nde göreve başlayacak ve kurumun diğer yapılarını tasarlayacaktır (Resim 35). Mies eğitime geçmesiyle birlikte yıllar boyunca etkileyeceği mimarları yetiştirme imkânını yakalayacaktır. Amerika'da Modernizm'in meslekte ve akademilerde 1930'ların sonlarından 1970'lere kadar süren "boğucu hakimiyet"<sup>65</sup> ini başlatanlardan birinin Mies olduğu iddia edilir. Bu dönemde çok



Resim 34 Weissenhofsiedlung yerleşmesine Le Corbusier'in önerisi Stuttgart 1927

katlı gökdelenlerle (Lake Shore Drive apartmanları, Chicago, 1951, Resim 36; Seagram Büro binası, New York, 1958, Resim 37), çatı, giriş, kolon duvar türü elemanların kullanıldığı total mekân anlayışında tek katlı yapılar (IIT Kampüsü, Şikago, 1939-57, Farnsworth Evi, Plano, 1950; IIT Mimarlık Fakültesi, Chicago, 1955; Tiyatro projesi, Mannheim, 1953; Bacardi Büro Binası, Santiago, 1958; Ulusal Galeri, Berlin, 1968). Mies'in özellikle üstünde durduğu iki yapı formu olmuştur. Bütün bu yapılarda dikkat çeken

ortak özellikler binalarda işleve göre herhangi bir değişikliğe uğratılmayan çok amaçlı salonlar, yapı programı ne olursa olsun dikdörtgen formun kullanılması, kendi içinde bir yapı programına sahip cephenin binaya giydirilmesi, belirli sayı ve nitelikte malzeme kullanımı ya da en basit ilişkilere indirgenmiş bir düzen anlayışı olarak sayılabilir. Laugier'nin hayalini kurduğu sadelik burada en uç aşamasına ulaşmıştır. Mies'in binalarında asimetriden simetrik anıtsallığa doğru katedilen bu yolda kendisinin teknoloji ve çağ türü kavramları hakkındaki görüşleri onun eserini anlamak açısından önemlidir. 1926'da Mies mimariyi "çağın iradesinin mekâna taşınması" olarak tanımlamıştır. Mies için "teknoloji modern insanın kültürel göstergesi ve çağımızı şekillendiren ve temsil eden önemli olgular gibi, gerçek tarihî bir olguydu". Mies teknolojiyi bir yöntemden de öte, "kendi başına bir dünya, bir yöntem olarak herşeyden üstün" olarak değerlendirmekteydi<sup>66</sup>.



Resim 35 Illinois Institute of Technology'nin vaziyet planına montajı, Mies van der Rohe, Chicago, 1939-56

Ancak Özer'in "detaylamadan mekân düzenlemesine kadar kendi ortaya attığı 'Less is more' (az, daha fazla demektir) ilkesine bağlı kalarak, 'mutlak' diye



nitelendirilebilecek çözümlerin genel-geçer , evrensel karakterlerinin her yerde, herkes tarafından uygulanabilme imkânı sağladığından, bugün geniş çapta bir 'Mies Rasyonalizmi' ile karşılaşabiliyoruz"<sup>67</sup> yönündeki gözlemi Modern-sonrası gelişmelerin dayandığı nedenlerden birini oluşturmaktadır.

Mies binalarında anıtsallığa ulaşmanın yollarını ararken, rasyonel inşa yöntemlerini geliştirmiş , bu yöntemlere İkinci Dünya Savaşı sonrasında inşaat sektörünün yarattığı koşullar uygulanınca 1950'lerde Avrupa mimarisinin dış görünüşüne mekanik, tekdüze, kısır bir Rasyonalizm egemen olmuştur. Aynı yıllarda Amerika'da da bu sefer sırf spekülasyon amaçlar yüzünden aynı sonuçlara varılmıştır. Böylece tarihî olmayı, bir yere ait olmayı reddeden, evrenselci bu soyut mimari dil yaygın çapta uygulama alanı bulduğundan, şiirsel içeriğinden sıyrılmış ve bir süre sonra "indirgemeci" mimarlık damgasını yemiştir. Klotz zamanla Rasyonalizm'in yapım endüstrisinin belirlediği "kuru bir Fonksiyonalizm'e" dönüştüğünü vurgulamıştır<sup>68</sup>



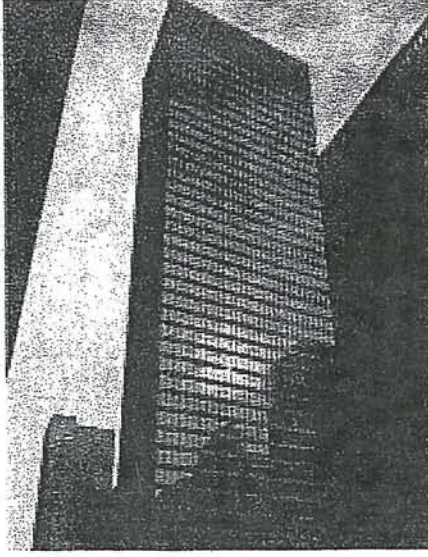
Resim 36 Lake Shore Drive apartmanları, Chicago, Mies van der Rohe, 1948-51

Bir zamanlar - insanlığın gelişmesini ve özgürlüğünü amaçlayan , böylece de ütopyik rol üstlenen modernizm baştaki amacından sapmış ve dogmatik bir yapıya bürünmüştür. Popper toplum biliminde (social engineer) ütopyacı ve parçalı olmak üzere iki tür yaklaşımdan bahsetmiştir. Popper için ütopyik yaklaşımlar Platon'un ütopyaları gibi statik olmalıdır çünkü amacın değişilebilirliğini kabullenmek, amacın ideal

olmadığını kabul etmek anlamına gelir. Bu da ütopyacı yaklaşımda çelişki yaratır. Bu yüzden de ütopyacı yaklaşımlar idealin ne olması gerektiğini ve bu idealin gerçekleşmesi için gereken, değiştirilemeyecek nitelikteki rasyonel yöntemleri önceden belirlemelidir. Popper, "ütopyacı yaklaşımda, ideale ulaşma bahanesiyle, rasyonel yöntem yerine kuvveti ve otoriteyi kullanarak diktatörlüğe varmak muhtemeldir" der . Nitekim Postmodern eleştirinin ana nedenlerinden biri modernist



ütopyanın otoriter dogmaya dönüşmesidir. Modern ütopyanın idealleri ve yöntemleri Popper'in ütopyacı yaklaşıma atfettiği niteliklerden farklı değildi. Modern ütopyadaki



Resim 37 Seagram binası, New York, Mies van der Rohe, 1954-58

çelişki, insanlığın gelişmesi ve özgürlüğü amacını gütmesiydi. Ne var ki Popper'in herhangi bir ütopyacı yaklaşımda sözünü ettiği otoriter bir dogmaya dönüşme tehlikesi Modernizm'de de mevcuttu. Postmodern eleştirinin çıkış nedenlerinden biri budur. Ayrıca bir tek bina ölçeğinde , işlevsel açıdan birbirinden farklı olması gereken yapılar için aynı inşaf yöntemi ve aynı prizmatik biçimi uygulamak, Chicago Ekolü temsilcilerinden Louis Sullivan'ın "biçim işlevi izler" türünden Modernizm'in iç-dış birliği ilkesine ihanet etmek anlamına gelmekteydi.

Bunun yanı sıra konstrüksiyon, işlev ve biçim birliği ilkesine de uyulmamaktaydı. 1960'lı yıllarda mimar ve eleştirmenler form-fonksiyon ilişkisinin daima soyut bir düzeyde ele alınmasının müşteri ve mimar arasındaki iletişimsizliğin artmasına neden olduğu üzerinde durmuşlardır. Mimarî dili zenginleştirmek için kuramsal ve pratik açıdan geliştirilen yeni yollar çalışmamızın ikinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

•

<sup>31</sup> Doğan Hasol, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul, YEM, 1995, s.375.

<sup>32</sup> Aynı, s.376.

<sup>33</sup> Ayla Gülsen, "Dünyada ve Türkiye'de Çağdaş Rasyonalist Mimari" (yayınlanmamış Doktora tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 1990, s.32.

<sup>34</sup> Ulrich Conrads, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, 1991, s.22.

<sup>35</sup> Aynı, s. 74.

<sup>36</sup> Aynı, s. 44.

<sup>37</sup> Aynı, s.22-23.

<sup>38</sup> Frampton, Ön. Ver., s.93.

<sup>39</sup> Conrads, Ön Ver., s.66.

<sup>40</sup> Aynı, s.44.

<sup>41</sup> Aynı, s.66.

<sup>42</sup> Heinrich Klotz, 20th. Century Architecture, London, Academy, 1989, s.11.

<sup>43</sup> daha fazla bilgi için bkz. David Harvey, The Condition of Postmodernity, Oxford, Basil Blackwell, Oxford, 1990.

<sup>44</sup> Klotz, Ön Ver., s.11.

<sup>45</sup> Gülsen, Ön. Ver., s.32.

<sup>46</sup> Curtis, Ön Ver., s.28.

<sup>47</sup> Conrads, Ön. Ver., s.26.

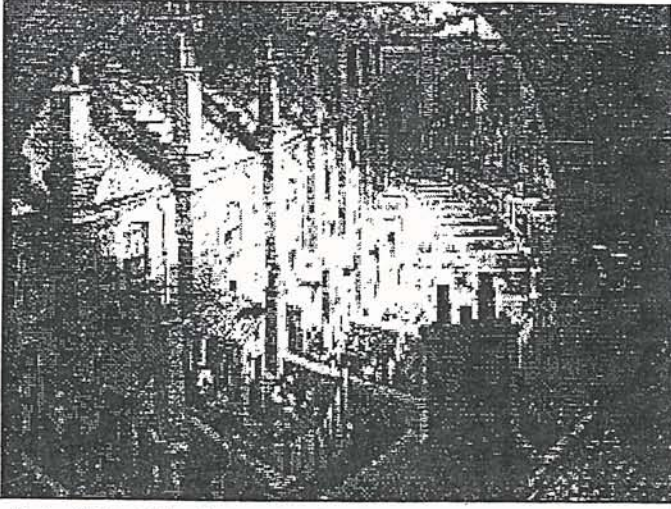
<sup>48</sup> Frampton, Ön. Ver., s. 142.

<sup>49</sup> Bülent Özer, Yorumlar, s. 218.

- 
- <sup>50</sup> Aynı, s.138.  
<sup>51</sup> Frampton, Ön. Ver., s.142.  
<sup>52</sup> Aynı, s.143.  
<sup>53</sup> Aynı, s.145.  
<sup>54</sup> Watkin, Ön. Ver., s.521.  
<sup>55</sup> Le Corbusier, Vers une Architecture, Paris, Vincent, Fréal et cie., 1958, s.16.  
<sup>56</sup> daha fazla bilgi için bkz. Françoise Choay, The Modern City: Planning in the XIXth century, New York, Georg Braziller.  
<sup>57</sup> Klotz, Ön. Ver., s.15.  
<sup>58</sup> Frampton, Ön. Ver., s.163.  
<sup>59</sup> Gülsen, Ön. Ver., s.50.  
<sup>60</sup> Frampton, Ön. Ver., s.166.  
<sup>61</sup> Özer, Yorumlar, s.396.  
<sup>62</sup> Gülsen, Ön. Ver., s.50.  
<sup>63</sup> Aynı, s.63.  
<sup>64</sup> Leonardo Benevolo, Geschichte der Architektur des XIX. und XX. Jahrhunderts, München, Verlag Georg D.W.Callwey, 1964, s.113.  
<sup>65</sup> Jencks, Ön. Ver., s.9.  
<sup>66</sup> Bülent Özer, "İfade Çeşitliliği Yönünden Çağdaş Mimariye bir Bakış", Mimarlık Dergisi, İstanbul, 1967, no.3, s.20.  
<sup>67</sup> Klotz, Ön. Ver., s.12.



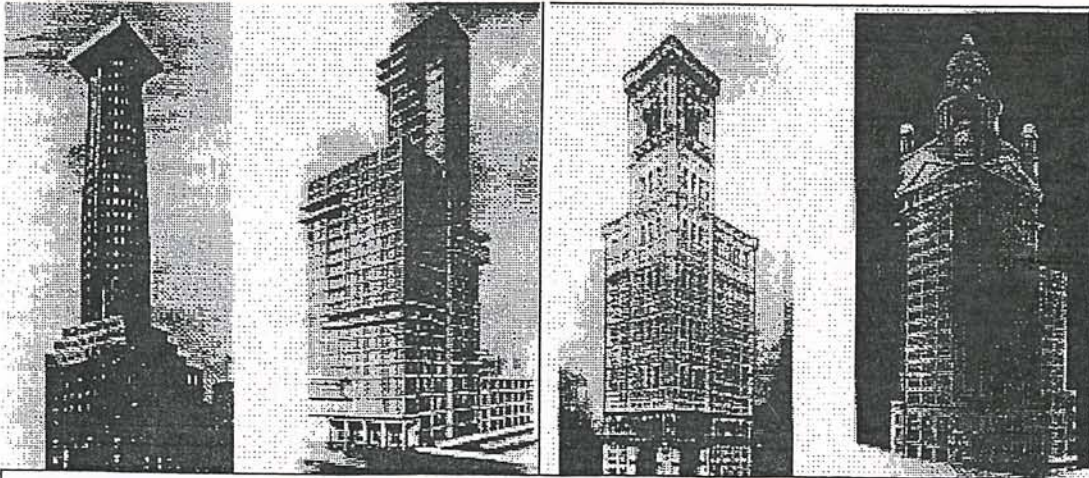
#### 1.4. MODERN ŞEHİRCİLİK KURAMLARI VE UYGULAMALARI



Resim 39 Trenle Londra'nın üstünden, Gustave Doré, Gravür, 1872

1928-56 yılları arasında on defa toplanan CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) ya da Türkçe adıyla Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri, XX. yüzyıl rasyonel mimarisinin ve modern şehircilik kuramlarının ve uygulamasının gelişiminde önemli rol üstlenen, dönemin

ünlü mimar ya da mimar kökenli şehir plancılarının, özellikle batı dünyasındaki sorunları tartıştıkları bir toplantı dizisidir. CIAM mimarlık alanında XIX. yüzyılın tarihsel mimarî üslupları canlandırma çabalarına, şehirleşme alanında da sanayi toplumunun yarattığı hızlı şehirleşme, sağlıksız konut çevreleri, kirlenme ve yığılmalara bir tepki olarak doğmuştur<sup>68</sup> (Resim 39). İsviçre'de Lausanne bölgesinde La Sarraz'da 1928'de Le Corbusier'nin idaresinde kurulan Rasyonel hareket

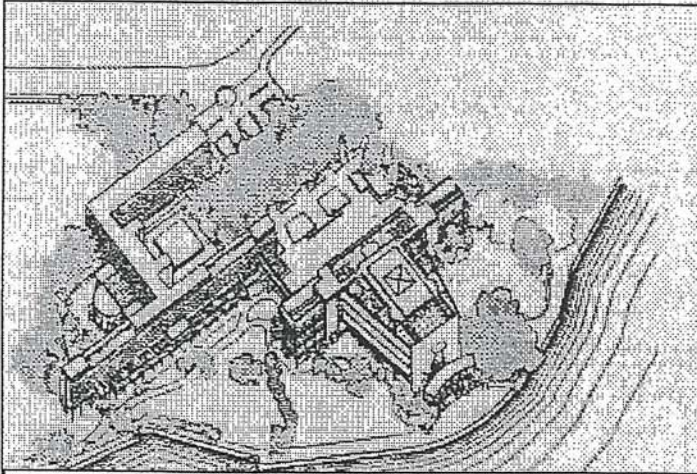


Resim 40 Uluslararası Chicago Tribune yarışmasına öneriler, soldan ilk bina Adolf Loos'un, ikincisi Walter Gropius ve Adolf Meyer'in sundukları projelerdir, 1922

esasinda kendi memleketlerinde daha önceden örgütlenen tasarımcıların buluşmalarının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Bu örgütlenmenin yanı sıra Avrupa'da 1920'lerde bir seri olay dönemin öncüsü Avrupalı mimarlarını bir araya getirmişti. Bunlar sırasıyla Düsseldorf İlerici Mimarlar Kongresi (1922), Chicago Tribune Uluslararası Yarışması (1922) (Resim 40), Cemiyeti Akvam Uluslararası



Yarışması (1927) (Resim 41) ve Alman Zanaatçılar Birliği'nin Stuttgart Sergisi'dir (1927). Daha önce de bahsi geçen 1927'deki Weissenhofsiedlung yerleşmesi bu mimarların fikirlerini uygulamalarına olanak tanımıştı. Weissenhofsiedlung Sitesi'nde La Sarraz bildirgesine temel oluşturan ilkeleri bulmak mümkündür. Site binalarının yoldan bağımsızlığı, yaya-araç trafiğinin birbirinden ayrılması türünden yeni şehir planlaması kavramlarının ve işlevsellik, geometri, pürizm, modern malzeme kullanımıyla standartlaşma türünden mimarî kavramların uygulanmaya çalışıldığı bir deneme niteliğini taşımaktaydı. Weissenhofsiedlung yerleşmesini küçük çapta modern



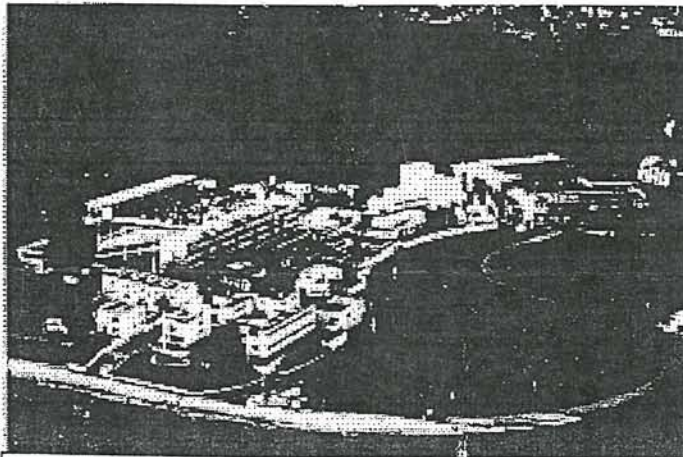
Resim 41 Cemiyeti Akvam binası uluslararası yarışmasına Le Corbusier'in önerisi, 1922

şehircilik anlayışı yansıtmasındaki rolünü Leonardo Benevolo şöyle değerlendirmiştir:

Weissenhof yerleşmesinde inşa edilen farklı plan tiplerine sahip yapılar hiçbir zorlamaya uğramadan serbestçe yanyana getirilmiştir. Ancak bu arada söz konusu yerleşmenin değişik fonksiyonlara hizmet eden yapıların prototipinden oluştuğu

gözardı edilmemelidir. Bu yapılar arasından seçilecek olan belirli tiplerin seri üretim yöntemiyle çoğaltılarak, yeni mahalleler ve yerleşmelerin elde edilmesine imkân tanınması, modern şehircilik anlayışının geliştirilmesini kaçınılmaz kılmıştır (Resim 42)<sup>69</sup>.

CIAM toplantılarında üzerinde tartışılan konulara geçmeden ve CIAM'ın ideolojik yapısını incelemeyen önce tarihteki şehircilik kuramlarına eğilmek CIAM'la bir



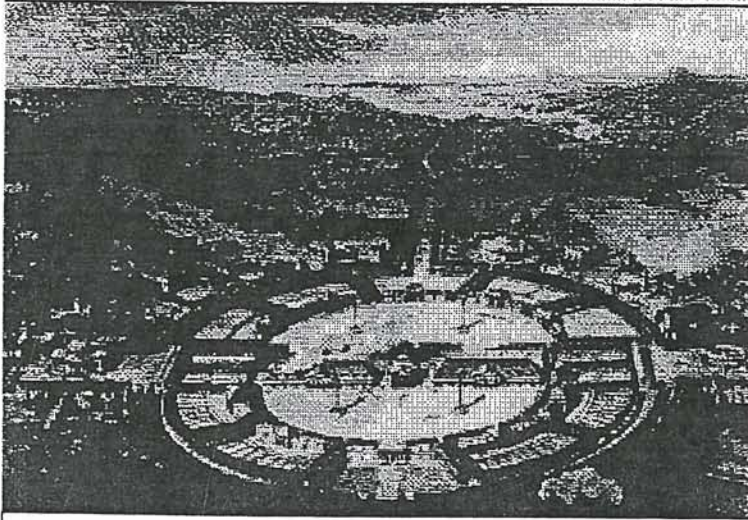
Resim 42 Weissenhofsiedlung'a genel bakış, Stuttgart, 1927

tutulan rasyonalizm kavramının şehircilikte nelerden ibaret olduğunu anlamak açısından faydalı olacaktır. Çünkü CIAM özellikle şehirleşme sorunlarına eğilmiştir.

XVIII . yüzyılda Abbé de



Cordemoy, Abbé Laugier, Jean Nicholas Durand, Jacques-Germain Soufflot, Rondelet, Auguste Perret, Auguste Choisy, Viollet-le-Duc, Etienne Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, Jacques Lequeu isimleri mimaride Rasyonalizm'e olan katkıları nedeniyle anılırken, şehircilikte bu kişiler arasında Claude-Nicolas Ledoux'yu, Robert Owen'i, Charles Fourier'yi, Arturo Soria y Mata'yı, Tony Garnier'yi eklemek mümkündür. XX. yüzyıl şehircilik kuramları CIAM ve daha sonra 1956'da CIAM'a tepki olarak oluşan Team 10 arasındaki diyalektik gelişim etrafında odaklanmıştır. Françoise Choay duruma açıklık kazandırmak amacıyla bu gelişimi iki ana kavrama göre incelemiştir; Choay CIAM'ı ilerlemeci modele, Team 10'ı ise kültüralist modele bağlamış ve açıklamıştır<sup>70</sup>. Post-Modernizm'in ortaya çıkmasına zemin oluşturan Team 10'ın dayandığı kültüralist model tezin daha sonraki sayfalarında incelenecektir.



Resim 43 Claude-Nicolas Ledoux'nun ideal Chaux kenti projesi, 1804

Choay'nin ilerlemeci modelinin ilk temsilcileri XIX. yüzyılın ilk yarısının sosyalist ütopyacılarıydı. Bu temsilcilerin projeleri işçiler için kendine yetebilen birimlerden oluşmaktaydı. Genelde şema kırık alanda yer almakta, değişik işlevli

yapılar birbirinden bağımsız bir şekilde vaziyet planına yerleştirilmekteydi. Binaların işleve göre birbirine bağımsız şekilde araziye dizilmesi esasında bölgeleme (zoning) kavramının kökeniydi. Bu temsilcilerin bütün planlarında konutlar eğlenme ve çalışma birimlerinden ayrı olacak biçimde ele alınmaktaydı. Böylece hava, ışık ve yeşillik, ilerleme fikriyle bir tutulmuş ve bitişik nizamın aksine dağınık düzen sağlıklı olmanın baş koşulu olarak değerlendirilmişti. Ledoux'nun Saline de Chaux projesi (Resim 43) ya da Owen'ın İngiltere'de New Lanark (1815), Amerika Birleşik Devletleri'nde New Harmony önerileri (1817), Fourier'nin Phalanstère önerisi (1822) (Resim 44), XIX. yüzyıl ütopyalarına örnek oluşturmaktadır ve ilk ilerlemeci örnekler arasında sayılmaktadır. Bunlarda yapılanmamış alanların vurgulanması ve









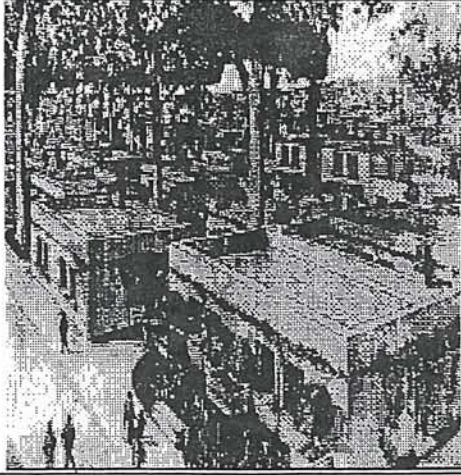
Resim 46 Tony Garnier'nin Endüstri Kenti projesi, 1904

İlerlemeci modelin diğer bir özelliği ise planlamada dikaçının ve aklın galibiyetini ve geçmişle kopmayı simgeleyen doğrunun kullanılmasıydı.

<sup>73</sup>Geometri gerçek anlamına geldiği kadar güzellikle de eş

tutulmaktaydı. İnsanlığın gelişmesini ve iktidarı, gücü halka vermeyi hedefleyen Aydınlanma Çağı'nın ütopyaları zamanla yerlerini modern ütopyalara bırakacaktı; onlar da zamanla yerlerini XX. yüzyılın makina ve pistonun simgelediği makinanın egemenliğine bırakacaktır. Antonio Sant'Elia'nın Citta Nuova'sı (Yeni Şehir,1912) (Resim 17) bir makinanın dinamik , aktif, hareketli görünümünü çağrıştıran tamamen mekanikleşmiş bir çevrenin genel hatlarını çiziyordu. Fütüristlere göre gelecek makinanın egemenliği altına girecekti. Ne var ki endüstri çağının sunduğu yeni olanak ve malzemeler, uygulanan endüstri şehirlerinde konut sorunları, ulaşım sorunları, hava kirliliği, yapılanmamış alan yokluğu, kalabalık türünden sorunları yaratacaktı. 1920'lerde bu tür bir karmaşanın oluşmasına karşı devrimci diye nitelendirilebilecek tepkiler ortaya çıkmıştı. Le Corbusier'nin 1922 yılında Plan Voisin pour Paris (Paris için Voisin Planı) (Resim 48) ve Une Ville Contemporaine (Çağdaş bir Şehir) bu tepkilere iki örnektir (Resim 49). Her iki örnekte ve Le Corbusier'nin 1930 yıllarında geliştireceği özellikle La Ville Radieuse (Işıldayan Şehir) örneğinde mimarlıktaki "tabula rasa" fikri şehir ölçeğine ya da makro ölçeğe taşınmıştır. Bu düşünceye göre insanlığın ve fizikî çevresinin gelişimi sıfırdan gerçekleştirilmeli, inşa edilmelidir. Şehirler modern ustaların hayallerinde determinist düşünceleri doğrultusunda beyaz sayfalar üzerine kurulmuştur. Bu projelerde birbirinden ayrı bloklar zeminden pilotiler sayesinde koparılmaktadır. Böylece zemin yayalara bırakılmakta, yaya trafiği araç trafiğinden ayrılmaktadır . Şehir devasa bir parka dönüşmekte ve "Yeşil Şehir" olarak anılmaktadır. Varolan şehir dokusu kesinlikle düşünülmemekte, hatta yeni şehir kendi düzenini, modern binaların içinde bulunduğu bağlama empoze ettiği gibi, eski şehre de empoze etmektedir. Gökdelenlerden oluşan iş merkezini gar ve havaalanları, bunları da oteller ve elçilikler

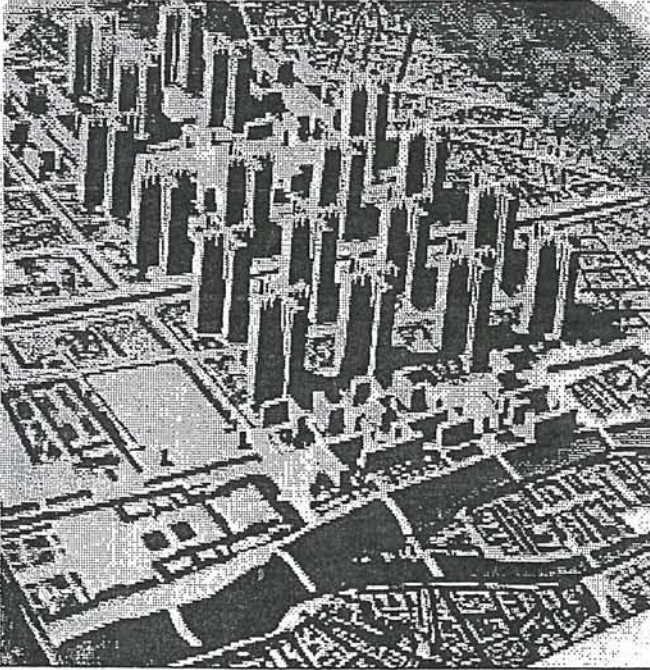




Resim 47 Tony Garnier'nin Endüstri Kenti'nden üst düzey konutlar, 1917

sınırlamaktadır. Elçiliklerden sonra konut bölgesi gelmekte, daha sonra imalathaneler, genel antrepolar ve ağır sanayi şehri tamamlamaktadır<sup>74</sup> (Resim 50). Le Corbusier bu planı şöyle betimlemektedir; "Yeni planlar iyi bir dolaşım, sağlıklı bir dağılım ve düzen sağlamaktadır". Ayrıca Le Corbusier bir paftada tarihî organik Paris şehrinin planını, New York'un ve Buenos Aires'in planlarını kendi ışıldayan apartman bloklarıyla "düzenli şehir", "karışık şehir" başlıkları altında toplamıştır.

Kendi önerdiği planlarda ise %12'lik yapılanmış alanla, % 88'lik kullanılabilir alan hesapları yapmıştır. Apartmanlar dokuz katlıdır ve cepheleri 20000 metreyi bulmaktadır. Cephe tamamen cam ile kaplıdır. Pilotilerin üstüne denk gelen kat 5.50



Resim 48 Le Corbusier'nin Plan Voisin maketi, 1925, Louvre Müzesi

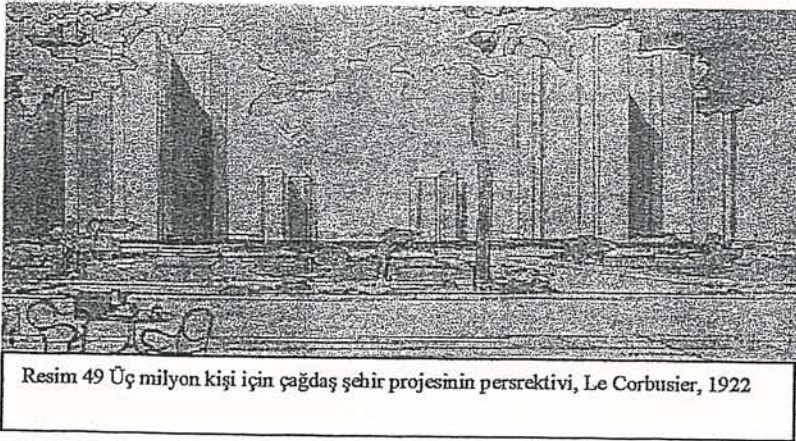
m. yüksekliğindedir ve ortak hizmet alanlarına tahsis edilmiştir. Le Corbusier "Evi Büyük Endüstri ele almalıdır, ev fabrikada, parçaların birleştirilmesiyle, ekonomik ve mükemmel bir şekilde imal edilmelidir" demiştir<sup>75</sup>.

Işıldayan Şehir 1933'te dördüncü CIAM toplantısında ele alınan Konut, Çalışma, Eğlence ve Ulaşım'ın oluşturduğu "İşlevsel

Şehir kongresi savaş öncesinde (1928-1937), son beş kongresi de savaş sonrasında (1947-1956) toplanmıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında, CIAM şehirleşme sorunlarına yönelmiştir. 1928'de La Sarraz'da toplanan CIAM 1 'de "günlük hayatın maddî, duygusal ve manevî yönlerine cevap veren yeni bir mimarlık kavramına gerek duyulduğu" belirtilmiştir. 1929'da Frankfurt'ta toplanan Kongre'de ucuz konut, 1930'da Brüksel'deki Kongre'de Rasyonel Konut Gelişimi, 1933 Atina'daki Kongre'de daha önce de değinildiği gibi İşlevsel Şehir konuları işlenmiştir. 1937'de Paris'te toplanan Kongre'de görüşülen



konular arasında yöresel kültürlerini koruyarak kırsal alanların şehirleşmesi; şehir ve kırdaki hayat şartlarının dengelenmesi gerektiği vurgulanmıştır. CIAM 6'da son on yıl içinde geliştirilen şehircilik projeleri ele alınmış ve yeni bir mekân anlayışı, salt işlevden mekânsal nitelikleri göz önünde bulunduran bir mekân anlayışına yönelinmiştir. Savaş sonrası kongrelerinin her birinde Atina Kongresi'ndeki dört ana işlevsel ilkeye yeni bir şehir ögesi katılmıştır. Böylece İngiltere Hoddeston'da yapılan CIAM 8'de şehrin çekirdeği ele alınmıştır. 9. ve 10. Kongre'de gözlemlenen CIAM düşüncesindeki değişikliklerin nedenleri arasında yeni genç nesil mimarların ortaya çıkması ve daha yaşlı ustaların da felsefelerindeki değişim sayılabilir. Konut kavramının anlamı değişmekte, birey ve grup arasındaki ilişkiler inceleme kapsamına alınmaktaydı. Yeni nesil mimarlar CIAM'da oluşturulan sisteme karşı gelmekteydi. Fransa'da Aix-en-Provence'da toplanan 9. Kongre'deki diğer bir gelişim ise Le Corbusier, Gropius, Esteren, Giedion ve Sert gibi ustaların Kongre'den çekilmeleriydi. 1957'de Dubrovnik'te 10. ve son kez toplanan CIAM'da yeni nesil mimar-plancılar:



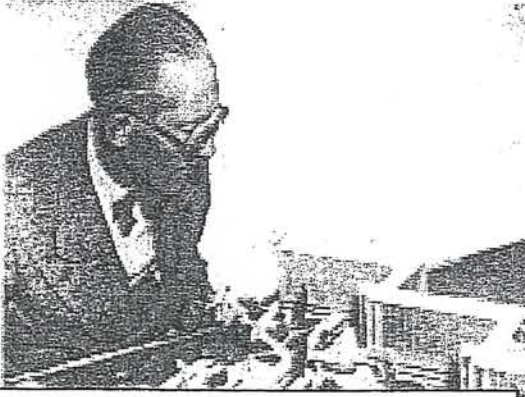
Resim 49 Üç milyon kişi için çağdaş şehir projesinin perspektivi, Le Corbusier, 1922

saf işlevsel yaklaşımların yanı sıra "birlik" ve "kimlik" türünden yeni terminolojiler ortaya atmış ve "İnsan birliğinin örüntülerini anlamak için her bir topluluğu

kendi özel durumu içinde ele almalı" diyerek evrensellikten öznelliğe adım atmışlardır. Fizikî çevrenin biçimi ile sosyo-psikolojik ihtiyaçlar arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Bundan böyle her özel duruma özgü bir "habitat" şeklinin geliştirilmesi önerilmiştir.

Böylece 1950'ler ve 1960'lı yıllarda modern felsefenin şehirlere uyguladığı katı işlevsel ilkelerin bir eleştirisi yapılmış; yukarıda bahsedilen yeni kavramlar ortaya atılmakla yetinilmemiş, Alison ve Peter Smithson ve Aldo van Eyck CIAM'dan ayrılarak Team 10'i kurmuşlardır. 1937 Golden Lane projesiyle Smithsonlar, Konut, Sokak, Mahalle, Şehir kategorilerini Atina'da ilân edilen Konut, Eğlence, Çalışma, Ulaşım dörtlüsünün yerine koymuşlardır. Team 10'de ayrıca De Carlo, Wood ve

Schiedhelm de bulunmaktadır. Frampton Woods ve Schiedhelm'in Frankfurt-



Resim 50 Le Corbusier La Ville Radieuse maketini incelerken, 1930'lar

Romenberg projesiyle De Carlo'nun Urbino projesinin önemine parmak basmıştır<sup>76</sup>. Woods'un ve Schiedhelm'in planları işlevsel modeli reddederek şehrin bağlamıyla ilişki kurduğu için, De Carlo'nun planları da koruma ve rehabilitasyona ağırlık vererek çevrenin topografik ve mekânsal karakteri üzerine araştırma yaptığından Team 10, Le

Corbusier'nin "Işıldayan Şehri"nin Descartes'çı tutumuna tamamen zıt bir tutum izlemiştir<sup>77</sup>

Sonuç olarak 1950'li ve 1960'lı yıllar mimarların , modern şehircilik ütopyalarının uygulanmasıyla, şehirlerin kültürel kimliklerini kaybettiklerinin ve bireyin çevresiyle ve daha sonra da kendisiyle yabancılaştığının bilincine vardıkları bir dönemdi. Bu özelliğiyle bu geçiş dönemi postmodern bilincin hazırlandığı bir dönem olarak karşımıza çıkar.

<sup>68</sup> Baykan Günay, "History of CIAM and TEAM 10", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8-1, 1988, s.44.

<sup>69</sup> Benevolo, *Ön. Ver.*, s.114.

<sup>70</sup> Günay, *Ön.Ver.*,s.43.

<sup>71</sup> *Aynı*, s.25.

<sup>72</sup> Dostoğlu Neslihan, "Utopia and Determinism; Architectural Deterministic Thinking in Urban Utopias", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 8:2,1988, s.143-52.

<sup>73</sup> Daha fazla bilgi için Françoise Choay, *Ön. Ver.*

<sup>74</sup> Aujourd'hui, *Art et Architecture*, no.51, 1965, s.54-55.

<sup>75</sup> *Aynı*, s.59.

<sup>76</sup> Frampton, *Ön.Ver.*,s. 277.

<sup>77</sup> *Aynı*, s.278



## 2. POST-MODERNİZM

Post-Modernizm kavramı esasında genel olarak hem Modernizm'le eşanlamli olan ve Batı'nın (Avrupa ve Amerika'nın) son yüzyıllarda eriştiği bilimsel, rasyonel, insanı merkez alan hümanist geleneğe, hem de "Modern harekete", "Modernliğe" bir başka deyişle XX. yüzyılın Le Corbusier, Stravinsky, Pound, Eliot, Picasso gibi "avant-garde" sanatçılarının daha belirli ideallerine ve amaçlarına tepki olarak çıkmıştır. Post-Modernizm'in Modernizm'e karşı gelişmesi, Modernizm'in dayandığı ilkeleri sorgulaması aslında modernizmin doğal bir uzantısıdır<sup>78</sup>.

Konuya mimarlık açısından bakacak olursak akım, 1960'lı yılların ortalarından başlayarak önce küramsal dünyada özellikle Amerika'da Robert Venturi (Complexity and Contradiction in Architecture - Mimaride Karmaşa ve Çelişki, 1966; Learning from Las Vegas-Las Vegas'ın Öğrettikleri, 1972) ve Charles Moore'un öğretileri doğrultusunda hem XX. yüzyıl Modern "avant-garde"na, hem Uluslararası Üslûba hem de modern şehircilik uygulamalarına bir karşı geliştirdi. Uluslararası Üslûba tepkiler önceleri Japonya'dan özellikle Kenzo Tange'nin ve Kiyonori Kikutake'nin ve İtalya'dan özellikle Portoghesi'nin tarihçi ve canlandırmacı çalışmalarına yansımıştır<sup>79</sup>.

Modern uygulamanın temelini Venturi ve Aldo Rossi 'nin önceki yıllarda yazdıklarıyla birlikte Claes Oldenburg gibi Pop -Art sanatçıları da sarsmıştır. Bu sanatçı çalışmalarında modern "avant-garde"nin uzak durduğu toplu-tüketim "kitsch"inin alt kültür elemanlarını kullanmıştır. Avusturya'da Hans Hollein ve A.B.D.'de SITE aynı tutumun temsilcileridir. Mimarlık tarihi alanında araştırmaların artmasının da bu gelişmeler üstünde etkileri olmuştur. Daha önceleri Lutyens ya da 1920'lerin Alman Ekspresyonistleri gibi kişi ve topluluklar kötü gözle görülürken tarihçiler modernizmin çeşitliliğini belgelemişlerdir. Bu araştırmalar sayesinde l'Ecole des Beaux-Arts türünde Modernizm'in hor gördüğü kurumlara da eğilinmiştir. Colin-Rowe'un Collage City (Kolaj Şehir, 1977) ve David Watkin 'in Morality and Architecture (Moralite ve Mimarlık, 1977) kitapları, Modernizm'in çelişkilerini ve hatalarını sergilemeye çalışmıştır.

Ayrıca semiyolojinin, özellikle dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün geliştirdiği kuramların modernist savlar üzerinde aşındırıcı etkileri olmuştur. Semiyoloji ya da işaretler bilimi kültürel etkinliklerdeki hemen hemen her anlamın evrensel olmalarından çok konvansiyonel olduklarını ve ait oldukları kültüre bağlı olduklarını savunmuştur.

1970'lerin ortalarında Peter Blake'in Form Follows Fiasco (Biçim Fiyaskoyu İzler, 1977) ya da Brent Brolin'in Failure of Modern Architecture (Modern Mimari'nin Başarısızlığı, 1978) adlı yapıtları Post-Modern eleştiriyi yaygınlaştırmış ve Modernizm'in suçlarını kataloglayarak, ölümünü ilân etmiştir. 1970'li yılların başlarında akımın öncüleri çoğulcu bir ifade tarzı aramış aynı yılların sonlarında ise özellikle klâsik geleneğe ve değişik dönemlere ait elemanların, çoğu kez mizahî amaçla kullanıldığı eklektik bir stil oluşmuştur. Bu yönde çalışmış mimarlar Philip Johson, Robert Stern, Charles Moore, Hans Hollein, Michael Graves'dir. Ancak 1980'lerin başlarında kavram daha çok, mimarlık ve toplumun algılanmasında görülen temel farklılıklara parmak basar. Buna göre, Modernizm'in, binanın biçiminin ve görünümünün (planimetrisinin ve kütesinin), binanın programının (işlevinin), malzemenin doğasının ve inşâî yöntemlerinin nedensel ve mantıklı sonucu olması doğrultusundaki ahlakî gereklilikler sorgulanmış ve sonuçta hem bu ilkeler bir kenara itilmiş hem de modern ustaların savunuculuğunu yaptıkları dürüstlük ilkesinin zamanla insanlarda yaptığı çağrışımın değiştiğine parmak basılmıştır. Nitekim Jencks bu düşünceyi şöyle ifade eder:

Le Corbusier 'üslûplar koca birer yalandır' demiş, Frank Lloyd Wright ile Walter Gropius da mimarın kendi kişiliğini ve dürüstlüğünü ifade eden bir stilin bütün eserine egemen olması gerekliliğini aksi takdirde mimarın kokuşmuş hâkim estetik anlayışın ve müşterinin isteklerinin boyunduruğu altına gireceğini iddia etmişlerdir. Bu tek üslûp yaklaşımında iki ana sorun vardır: bir defa birden fazla üslûp kullanımı iletişimi kolaylaştırır, ikinci olarak da herhangi bir stilin dürüstlikle bağlantısı tarih ve geleneklere bağlıdır ve sonsuza kadar geçerliliğini koruyamaz. Artık Pürizm ile tutarlılık eşanlamlı değildir. Tam aksine Uluslararası Üslûp şehirleri inşa edenler tarafından büyük ölçekte benimsenmiştir ve şimdi yönetici sınıfın ve bürokrasisinin alışlagelmiş üslûbu haline gelmiş, bu nedenle de stilin öncülerinin üstüne titredikleri dürüstlikle uzaktan yakından ilgisi kalmamıştır. Ayrıca 'Modern Mimarlığın Ustaları' Coca-Cola, Xerox ve Ford gibi her biri kendilerine özgü ev tarzıyla ve imajıyla tüketim mallarının yanında yer almaktadırlar. Tabii ki bunu kendileri amaçlamamışlardı ancak bir tüketim toplumuna hizmet etmeleri dergiler, kitaplar ve televizyon aracılığıyla tanınabilir tek bir üslûp



geliştirmelerini gerektirmişti. Özetle özgünlükleri ve dürüstlükleri sonuçta pazarlama aracına dönüştü, Picasso ve Che Guevera'nın başka alanlarda dönüştükleri gibi<sup>80</sup>.

1950'lerin sonlarında Portoghesi, Venturi gibi belirli kişilerin tekelindeki tarihci denemelerle ortaya çıkan üslup 1980'li yıllarda Michael Graves, James Stirling, Mario Botta, Aldo Rossi, Robert Venturi ve Mathias Ungers gibi görüşleri birbirini tutmayan insanları bünyesinde barındıracak kadar gelişmiştir. Charles Jencks'e göre bu kişilerin hepsi bir tür Post-Modern Klâsisizm uygulamaktadır. Belirli kişilerin dışında Cesar Pelli, Philip Johson, Kohn Pederson Fox, Skidmore, Owings ve Merrill gibi firmalar; Japonya'da, İngiltere'de ve hemen hemen tüm ülkelerde uluslararası şirketler, akımı benimsemiş durumdadır. Böylece Post-Modernizm Jencks'in gözlemlerine göre 1970'lerin ortalarından başlamak koşuluyla onar yıllık aralarla çeşitli değişimlere uğrayarak günümüze kadar "bir gelenek" haline dönüşmüştür. Bunun da en bariz kanıtı Post-Modern'lerin de Stirling ve Wilford'ın Stuttgart Müzesi, Michael Graves'in Humana Büro Binası, Gae Aulenti'nin Musée d'Orsay'i ve Jones ile Kirkland'in Mississauga Binası gibi tarihe geçebilecek düzeyde örnekler üretmiş olmalarıdır<sup>81</sup>.

Post-Modernizm kavramı önceleri edebiyat, sosyoloji, felsefe türünden dallarda belirmiş, mimariye yansması ise daha geç bir döneme, 1970'lere rastlamıştır. Terim ilk defa İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından 1870 yılında "modernden daha modern" anlamında kullanılmıştır. 1938'de ilk defa İngiliz tarihçi Arnold Toynbee kelimeyi mimarinin dışında bir bağlamda kullanmış, Joseph Hudnut ise The Post Modern House'da (Post Modern Ev, 1945) terimi mimarlığa taşımıştır<sup>82</sup>. Ancak kelimenin literatürde günümüzde anlaşıldığı şekilde kullanılması ve akımın anlambilim (semyoloji) çerçevesine oturtularak kuramlaştırılması ilk defa Charles Jencks'in 1975 yılında yazdığı makalelerde ("The Rise of Post-Modern Architecture"- Post-Modern Mimarinin Yükselişi) gerçekleştirilmiştir<sup>83</sup>. Gerçekten de mimaride gerek The Language of Post-Modern Architecture, (Post-Modern Mimarinin Dili, 1977, 1978, 1981, 1984, 1987, 1991) ile gerek What is Post-Modernism? (Post-Modernizm Nedir? 1986) ile gerekse de Post-Modernism- The New Classicism in Art and Architecture, ( Post-Modernizm-Sanat ve Mimarlıkta Yeni Klâsisizm, 1987) kitaplarıyla akımın adı konulmuş, tanımı yapılmış hem Avrupa'daki, hem Japonya'daki hem de Amerika'daki çeşitli bileşkenleri de sınıflandırılmıştır. Bu

bakımdan herhangi bir kavram karmaşasına yer vermemek amacıyla, Post-Modernizm'in tanımı Charles Jencks'in tanımı esas alınarak yapılacak ve akımın Jencks'in saydığı özellikleri üstünde durulacaktır. .

Üslûp Amerika'da ve Avrupa'da aynı terim kullanılarak anıldığı halde her iki kıtada da iki ayrı ekol gelişmiştir. Çalışmada daha sonra üzerinde duracağımız belirli sınıflara ait başlıca örneklerden de anlaşılacağı üzere Amerikalılar süsleme ve imge kavramlarına ağırlık vermiş, Avrupalılar ise daha çok şehircilik ve katılım kavramları üzerinde durmuşlardır<sup>84</sup>.



## 2.1. POST-MODERNİZM'İN TANIMI

Jencks'e göre "Post-Modernizm mimaride Modernizm'den yola çıkarak gelişen değişik yaklaşımları, çeşitli ekolleri kapsayan, şemsiye görevini gören toparlayıcı bir kavramdır<sup>85</sup>. İki ayrı kelimedenden oluşan bu terimden de anlaşılacağı gibi modern eğitim almış mimarlar, modern yapım yöntemlerini kullanarak Post-Modernizm'i yarattığından, Post-Modernizm'e sokulan yapılarda hem üslûpsal açıdan (Modernizm yönünde eğitildiklerinden) hem de inşâî açıdan Modernizm'in izlerini bulmak mümkündür<sup>86</sup>.

Jencks'in Modernizm'in soyut ve süsten arınmış estetiğinin binaların kullanıcılarıyla iletişim sağlayamadığı yönündeki gözlemleri, Post-Modernizm'in dilbilimsel temellere oturtularak haklı çıkarılmasına ve mimarının iletişim boyutuna ağırlık verilmesine neden olmuştur. Bu nedenle Post-Modernizm adı altında toplanan birçok örnekte kullanıcıyla iletişim ana hedeftir. Bu hedef mimarlar farklı kaynaklardan yararlanmış olsalar da, bunları yorumlama tarzında farklılıklar bulunsa da değişmemektedir. Post-Modern bir bina hem kullanıcının anlayacağı hem de aldığı eğitim nedeniyle ister istemez bakış açısı profesyonelleşen mimarın belirli teknik yöntemler kullanarak uyguladığı dillere göre şekillenir; ya da bu tanımlamaya göre Post-Modernizm çift kodludur. Bu saptamanın nedeni mimarının kodlar aracılığıyla algılanan bir araç olduğu ve kodların ve dolayısıyla da algılamanın her kültüre göre değiştiği inancıdır<sup>87</sup>. Modern mimarlar Post-Modern mimarların aksine binayı kullanıcının değil de mimarın istekleri doğrultusunda biçimlendirmekteydi. The Language of Post-Modern Architecture'ın "Mimarî İletişim Yöntemleri" başlıklı bölümünde Jencks mimarlık ve kullandığımız dil arasında paralellik kurmuş, mimarî kelimeler, cümleler, sentaks (kurgu) ve semantikten bahsetmenin mümkün olduğunu ileri sürmüştür. Kendisi "Metafor ya da Mecaz" başlıklı ilk alt bölümde insanların belirli bir sınıfa sokamadıkları binaları, başka binalar ya da benzer nesnelere aracılığıyla gördüklerini öne sürmüş, bir binanın okunmasını, deşifre edilmesini eğitime ve kültüre bağlı kod sınırlamalarının yönlendirdiğini ve aynı binada birçok kodun bir arada var olabileceğinden söz etmiştir. Yukarıda sözünü ettiğimiz kullanıcı-mimar ikilisi Jencks tarafından iki alt kültür olarak nitelenmektedir. Yazara göre ilk

alt kültür grubu modern mimarların eğitimine ve ideolojilerine dayalı modern kodu oluşturmakta, ikinci grup ise standartlaştırılmış mimarî öğelerle biçimlenen geleneksel kodu oluşturmaktadır. Bazı binalar birçok kodu aynı anda barındırdıklarından, bunların zıt anlamlı karmaşık mecazları barındırdıkları ileri sürülebilir. Bu düşünceye örnek olarak da Jencks, modern mimarın “ ahenkli, iyi oranlanmış saf hacim” olarak nitelediği Mies tarzında bir büronun halkın gözünde “ayakkabı kutusuna” veya “dosya dolabına” dönüştüğüne işaret etmiştir. Jencks mimarî metaforun yorumlanmasının sözlü veya yazılı dildeki metaforun yorumlanmasından daha esnek olduğu ve özgün yerel kodlarla biçimlendiğini ileri sürmüştür. Ana sorun metaforların bir binanın işlevine ve simgesel rolüne ne derece uygun olduklarıdır. Post-Modernizm, Modernizm’in aşırı derecede basite indirgemiş olduğu bütün iletişim yöntemlerini kullanma iddiasındadır. Çünkü Jencks’e göre yeni dünya görüşü, çoğulcu diyalog sayesinde anlamın oluştuğu bir çerçevede biçimlenmektedir. Başka bir deyişle bu, çoğulculuğun anlam yarattığı yönündeki giderek yaygınlaşan görüştür. Ya da olumsuz yönde belirtmek gerekirse “fark olmayan yerde bilgi de olmaz”. Belirsiz yorumlarla yüklü olmasından ve aynı anda birkaç şeyi birden çağrıştırmamasından dolayı Le Corbusier’nin 1955 yılında gerçekleştirdiği Ronchamp Şapeli’nin ilk Post-Modern yapı olarak değerlendirilmesi ilginçtir.

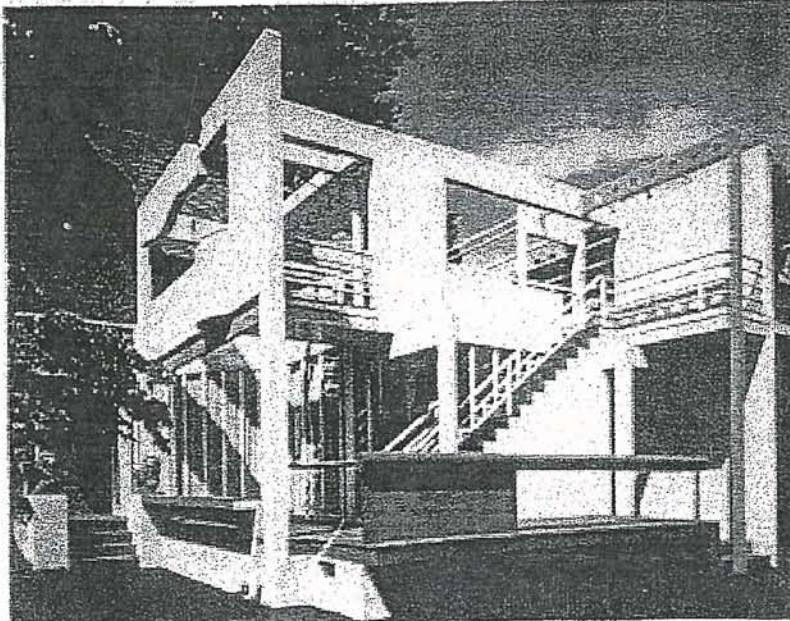
Mimarlık, konuşma dilinden daha esnek olduğundan ve kısa ömürlü kodların değişimine maruz kaldığından mimarın binasının iletişimini sürdürmesi ve hızlı değişen kodlara karşı koyması için popüler işaretler, metaforlar kullanması, binasını fazladan kodlaması önerilmiştir. Jencks'e göre modernler anlamın metaforik düzeyini reddetmiş , bunu işlevsiz ve bireysel bulmuşlardır. Jencks modernlerin tasarımın maliyet ve işlev türünden rasyonel yönlerine el attıklarını ileri sürmüştür.

"Mimarî İletişim Yöntemlerinin" "Kelimeleler" adlı alt bölümünde mimarî dilin konuşma dilindeki gibi bilinen anlam ölçütleri, mimarî “kelimeler” kullanması gerekliliği vurgulanmıştır. Bu kelimeler kapılar, pencereler, kolonlar, bölmeler, konsollar, vb.dir. Mimarî kelimeler dildekenden daha elastikidir, birçok şekle sokulabilmektedir ve bunlara yüklenen anlamlar, bunların bulunduğu fizikî mekâna ve seyircinin algılamasına bağlıdır. Modern mimarlar simgesel işaretleri (konvansiyonel kullanımın oturttuğu anlamları) tarihî unsurlar olarak yaratıcılık



eksikliği olarak değerlendirdiklerinden kullanmamışlardır. Modern mimaride işlevsel tiplere temellenen evrensel dilin simgeleri işleve endeksli ya da ikoniktir (biçim işlevin diyagramını oluşturur). Ancak simgesel işaretler bu ikisine de egemendir ve bunların doğru yorumu bilgiye ve geleneklere bağlıdır. Modern dilin temel teorik yanığı da bu dillerin doğrudan değil, ancak belirli bir eğitimden geçerek anlaşılması, simgesel işaretlere, öğrenilen konvansiyonlara dayandırılmasıydı. İki eğimli çatı simgesel işaretle ilgili yanığıya iyi bir örnektir. Modern mimarların çatıya bahçe yerleştirmek, mekân kazanmak türünden işlevsel ve estetik sorunlar yüzünden düz çatı kullanmaları, evlerin bunları kullananlar tarafından yabancı, güvensiz hatta bitmemiş ya da “başsız” olarak nitelenmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Le Corbusier'nin Pessac Evlerinde kullandığı pürist dil yanlış anlaşılmuş ve evlerde oturanlar evi alışlagelmiş işaretlerine dahil etmek için onu sistematik olarak yeniden tasarlamışlardır. Eğer bir insan modern mimarlar gibi bir kültürün estetik düzeyini ve davranış biçimini değiştirmek isterse, önce o kültürü oluşturan kişilerin kabul gören dilini bilmesi gerekir. Eğer hem dil hem de mesaj aynı anda değiştirilirse, ikisi de anlaşılmaz hale gelir ve hayatın alışılmış çizgilerine ve kategorilerine uyacak şekilde yeniden yorumlanır.

Sentaks ya da kurgu, mimarının dille ortak olduğu diğer bir noktadır. Bir bina ayakta durabilmeli ve bölümleri birtakım kurallara göre ya da bir araya getirilme

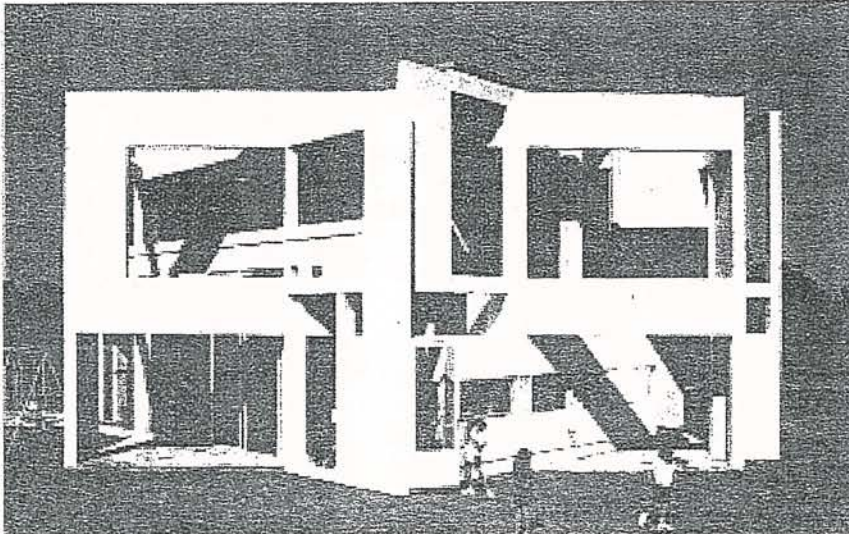


Resim 51 Michael Graves'in projelendirdiği Benacerraf evine ek, New Jersey, 1969

yöntemlerine göre birleştirilmelidir. Yerçekim yasaları ve geometri gibi öğeler mimarının kapı, pencere, duvar, vs... gibi çeşitli kelimeleri bir araya getiren kurallarını ya da sentaksını yaratır. Estetik olarak kullanılan bütün işaret sistemlerinin



ana özelliği alışlagelmiş gramerin bilinçli olarak çarpıtılmasıdır. Yanlış kullanım, abartma, tekrar ve dilbilimin diğer oyunları dikkati dilin üstüne çeker. Peter Eisenman, Richard Meier, Charles Gwathmey, John Hedjuk ve Michael Graves'in 1960'lı yılların sonlarında oluşturdukları The New York Five grubunun (özellikle Michael Graves ve Peter Eisenman'ın) ilk çalışmaları bu yöndedir. Michael Graves'in 1969'da Princeton'da gerçekleştirdiği Benacerraf Evi'ne ek bina projesi buna örnek olarak verilebilir (Resim 51). Burada mimarî dil çeşitli Modern Mimarlık kaynaklarından alınmıştır. Evde strüktürel elemanlar alışlagelmiş konumlarından çok farklı durumlarda kullanılarak, işlevsel ve alışılmış bağlamlarının dışında ele alınarak vurgulanmıştır. Örneğin silindirik pilotiler yatay küpeştelere dönüşmekte; ya da Schröder Evi'nden alınan renkli destekler veya patlayan mekânsal etki bilinçli olarak Le Corbusier'nin villalarının serbest plan eğrileriyle bağdaştırılmaktadır. Michael Graves "taşıyıcıları boyayarak iyice belirgin hale getirmekten" söz etmektedir. Graves'in evleri kübist bir söz diziminin (sentaksın) şiirsel çarpıtılmasıdır. Venturi'nin Amerika'da bulduğu yerel ya da vernaküler unsurları kullanarak amaçladığı ve gerçekleştirdiği karmaşa ve çelişki bu örnekte modern



Resim 52 Peter Eisenman'ın sentaksı çarpıtılarak gerçekleştirdiği Miller evi, Connecticut, 1969-70

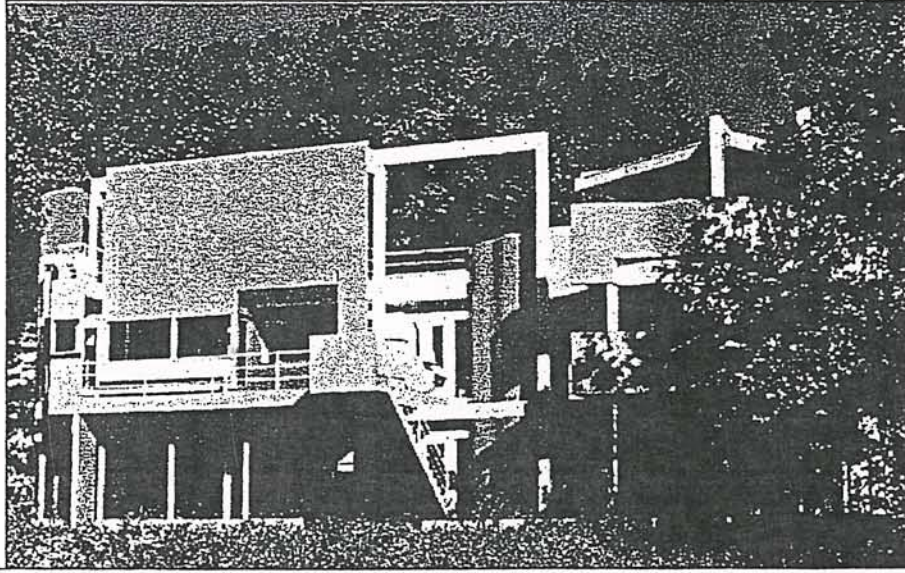
hareketin  
hayranlık  
uyandıran  
prototiplerinin  
gündeme  
getirilmesiyle  
gerçekleşmiştir.  
Bu nedenle ev,  
ancak meslekten  
olan kişiler  
tarafından  
yeterince

çözümlenebilmektedir (Resim 53).

Jencks, Modern hareketin uğraştığı başlıca hususun mimarının sentaksı olduğunu ileri sürmüş, mimarlığın inşaf yönteme indirildiğini iddia etmiştir. Kendisi Viollet-le-Duc, Semper ve Choisy'nin devamcısı olarak Peter Eisenman'ı bu indirgemeci



mimarinin günümüzdeki uygulayıcılarından biri olarak niteler. The New York Five elemanlarından Eisenman'ın yapıtı bağımsız bir mimarlık arayışı olarak görülmektedir. Rasyonelini ve anlamını kendi dışında hiçbirşeyden almak istememesiyle de bu yapılar modernizmin devamı olarak değerlendirilir. Eisenman'ın kullandığı biçimler alışlagelmiş herhangi bir anlamdan yoksundur ve bu biçimler dilin yapısıyla paralellikler kurularak bazı oyunların oynanmasında kullanılır. Eisenman kendi yöntemini anlambilimden ziyade sentaksyla çalışmak ya da kelimelerin veya



Resim 53 Snyderman evi, Michael Graves, Indiana, 1972

cümlelerin içerdikleri anlamdan çok onların bir araya getirilme şekliyle ilgilenmek olarak tanımlar.

Modernizm'le, Eisenman'ın yapıtları arasındaki fark, bu bir araya getiriliş kurallarının keyfi olmasıdır. Ayrıca bu eserlerde Modernlerin ütopyacı felsefeleri, toplumsal düşünceleri, sade geometri ve asal renklere olan inançları gibi ahlakî gereklilikler yok edilmiş, yalnızca biçimsel bir takım kaygılar üzerinde durulmuştur (Resim 52).

"Semantik ya da Anlambilim" adlı son bölümde Jencks, XIX. yüzyılda mimaride farklı stiller canlandırılırken belirli bina tiplerine uygun görülen düzenlerin belirli kaidelere göre kullanılmalarından ve bunların oranlarından ötürü bir grup insanın binaya baktığında onun işlevini anladıklarını belirtir. Mimarın semantik sistemin bozulması veya karmaşıklaştığı anda iletişimin de kopabileceğinin bilincinde olduğunu belirtir. Nitekim 1860'larda ortaya çıkan eklektisizm mimarların önemli bulduğu anlamları ifade edemediğinden bir kenara itilmiştir. Jencks'e göre bir çağ kendinden önce gelen çağın anlambilimsel (semantik) mekânını tersyüz edebilir. Biçimin anlamla olan ilişkisi doğal değil, konvansiyoneldir. Anlambilimsel açıdan mimari elemanlar arası ilişkiler bu öğelerin içerdiği anlamlardan daha önemlidir. Örneğin Nash'in Brighton



Pavyonu'nda Korent düzenine Hint düzeninden daha ciddi anlamlar yüklenmiştir. Biçimle ilgili algılarımız ve içgüdümüz bize “doğal” da gelse , esasında bunlar değişen konvansiyonlara temellenir. Birbiri üstüne gelen elemanlar arasındaki fark bu elemanların anlamlarının dayanağını oluşturur.

Estetik ve teknik problemleri önemsemekle birlikte günümüz mimarları anlambilime de dikkat ederler. Örneğin bir mimar, büro binası tasarlaması gerektiğinde perde duvar kullanır çünkü cam ve çelik soğukluk, gayri şahsîlik, kesinlik ve düzenlilik izlenimi yaratır, metodik iş, rasyonel planlama ve ticarî işlemler türünde duyguları uyandırır. Bu tutum tartışılabilir ancak konvansiyonel büro hem mimarın hem de müşterinin beyninde belirli bir tip binaya tekabül eder. Malzeme için de aynı klişeler geçerlidir. Örneğin ahşap sıcak, esnek, yumuşak, organik olduğu ve düğüm gibi doğal lekelerle bezendiğinden, ya evlerde ya da insanların binayla yakın ilişkiye girdikleri yerlerde kullanılır. Tuğla da ayrıntıda esnek olduğundan ev yapımında kullanılır. Daha ekonomik inşaat sistemlerinin varlığına rağmen ahşap ve tuğla melezlenmesi İngiltere’de düşük kirali belediye evlerinin %75’ini oluşturur. Bu kullanıcı için de iç mekânın anlambilimsel yönünün teknik yönüne ağır bastığına işaret eder.

Jencks bu bölümü birden fazla üslûp kullanmanın iletişimi arttıracığı ve bugün bir mimarın özellikle evin iç bölümünden sorumluyorsa en az üç ya da dört üslûba hâkim olabilmesi gerektiğini söyleyerek bitirmektedir . Jencks ayrıca modern mimaride tutarlılık adına tek bir üslûbun ortaya çıkarıldığını iddia etmiş ve makina metaforu dışında hiçbir referansa başvurmayan ve birbirini tekrarlayan geometrik şekilleri kullandığını söylemiştir. Yazara göre şehirsal mekâna uygun olmayan bu tür binalarla yaratılan bir çevre, her binanın mimarın tutarlılığını belgeleyen anıtlara dönüşerek yığıldığı bir yere dönüşmektedir. Halbuki bugünün mimarının dürüstlüğü birçok stilde tasarım yapmasıyla eşdeğerdir<sup>88</sup>.

Özetlemek gerekirse Modern Mimari'nin Platonisyan “her binaya bir tek mükemmel çözüm bulunur” fikri ya da “bir binada bir tek estetik sistem ve bir tek strüktür kullanılır ve bu tutum da dürüstlikle ve tutarlılıkla eşdeğerdir” türünden zorunluluklarına Post-Modernizm çoğulcu bir dille yanıt vermiştir. Başka bir deyişle bir binaya birden fazla kod yüklemenin nedeni , mimarının bir dil olma özelliğini göz önünde bulundurarak kullanıcıyla iletişimi uzun süre sağlayabilmesi ve bilgi çağında



yaşamının zorunlu kıldığı anlam yaratma kaygıdır. Bunlara bir de modern eğitim almış olan mimarların ister istemez üslûpsal ve inşâî yöntem açısından modern dili kullanmaları eklenince Post-Modern bir binada strüktürel ve stilistik açıdan çoğulculuk elde edilmiş olur.

Jencks Modernler'in "univalent-tek değerli", Post-Modernler'in "multivalent-çok değerli" ya da "çift-kodlanmış" imgelerle; Modernler'in evrensel doğrular, Post-Modernler'in tarihsel ve yerel bağlam ; Modernler'in teknoloji ve strüktür, Post-Modernler'in vernaküler, metaforik ve yeni tür belirsiz bir mekânla ilgilendiklerini söylemiştir.

Böylece Post-Modernizm XX. yüzyıl "avant-garde"ının ana amaçlarından kesin bir kopuş olarak gelişir. Burada modern öncesi dönemin idealleriyle yeniden bütünleşme söz konusudur. Kalıplaşmış mimarî elemanlar yeniden kullanılarak mimariye bir taraftan anlam, bir taraftan da tasarımcının elinin altındaki üslûp ve şekil dağarcığını genişleterek çoğulculuk kazandırmak amaçlanmaktadır. Ayrıca Jencks'in sözlerinden

anlaşıldığı üzere Modern Üslûp da, temellendiği ideolojilerden tamamen soyutlanarak tarihî stillerden biri olarak ele alınmıştır. Böylece Modern Mimarlıkla, Post-Modernizm arasındaki kopukluk da netlik kazanmış olur. Ancak eleştirmenler Post-Modernizm'in anlamlı kurallardan uzak olmasını, moda göre değişmesini eleştirmişlerdir. Akımın Modernizm'den diğer bir farkı ise zaman ve bağlama bağlı olmasıdır. Akımın temsilcileri modern ustaların inkâr ettikleri hatta yıktıkları , yok ettikleri belirli bir yer hissini tarihî referansın fizikî çevrenin sürekliliğini sağladığını ve kuvvetlendirdiğine inanmaktadır.

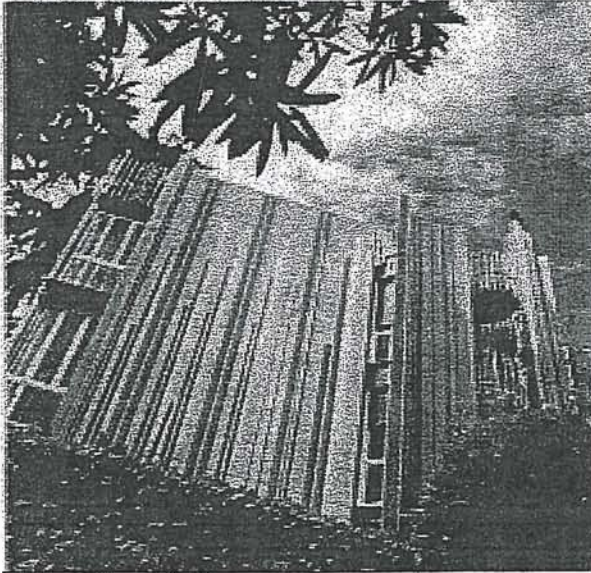
## 2.2. MİMARİDE POST-MODERNİZM'İN ÇEŞİTLİ EĞİLİMLERİ

Post-Modernizm terimi mimariye 1970'lerde girdiğinden ve tanımı hakkında hâlâ bir uzlaşmaya varılamadığından, üslûbun tarihçesini çıkarmak oldukça güçtür. Ayrıca birçok Post-Modernist'in çizgisel, lineer, sonuç-nedensel bir tarihin doğruluğunu sorgulamaları da bu zorluğu körükleyen diğer bir unsurdur. Ancak Post-Modernizm'in ve Post-Modern kuramın ve uygulamanın gelişiminin önemli evreleri hakkında belirli bir uzlaşmaya varılmıştır.

### 2.2.1. 1960'LI YILLARDA POST-MODERNİZM

#### 2.2.1.1. TARİHÇİLİK

1950'li yılların sonlarında Uluslararası Üslûp ticarî alanda revaçtayken bazı tasarımcı ve kuramcılar "çağdaş mimarinin indirgemeci kodlarının şehrsel mekânı fakirleştirdiğini"<sup>89</sup> belirtmiş ve kültürel anlam boyutunun eksikliğine eğilmişlerdir. Gerçekten de Modern hareketin tabula rasa indirgemeciliği şehrsel kültürün yok



Resim 54 Paolo Portoghesi ve Vittorio Gregotti, Papanice evi, Roma 1969-70

olmasında önemli rol oynamıştır, bu yüzden de Post-Modern eleştirinin var olan şehrsel bağlama saygı üzerinde durması bir yerde haklı bir tutumdur. Modern bürolar ve konutlar buldukları yöreye ve kullanıcılarının anladığı mimarî kodlara olumlu bir şekilde bağlanamamaktaydı. Mimarinin bu zayıf yönlerine saldırılar önce yazar Norman Maller ve toplumbilimci Herbert Gass gibi mimar olmayan

kişiler tarafından özellikle Amerika ve İtalya'da görülmüştür. Modern eğitim almış olan mimarlar da hatalarının farkına vardıkları halde tarihe alaycı bir şekilde yaklaşmakta ve tarihî eleman aktarımını geçen yüzyılı anımsatır şekilde mimarinin herhangi bir döneminden keyfî bir biçimde yapmakta ve bu öğeleri parça parça yeni

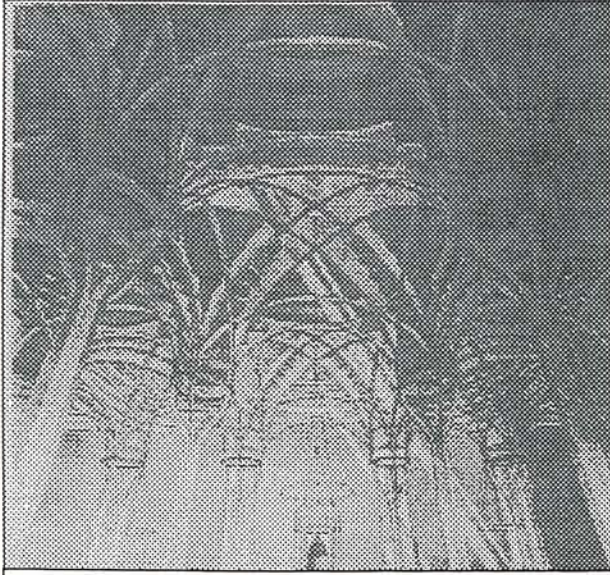


tasarıma monte etmekteydi. Dolayısıyla bu mimarlar bilinçli bir eklektisizm kuramından yoksundu.

Amerika'da Minoru Yamasaki, Ed Stone, Philip Johnson belirli bir tarihsel dayanağı, doğruluğu olmayan tarihçi nitelikte denemelerde bulunmuşlardır. Johnson'ın Washington'da, 1963 yılında yaptığı prekolombiyen Sanat Müzesi'nin ek binası bu örneklerden en ilginçidir. Dönemin en inandırıcı tarihçi örnekleri İtalya'da ve Japonya'da verilmiştir. Japonya'da 1960'larda rasyonalist ve geleneksel elemanların Corbüzyen bir kurguyla kullanılması Kunio Maekawa, Kenzo Tange, Kisho Kurokawa ve Kiyonori Kikutake'nin eserlerinde görülür. Örneğin Kikutake'nin Tokoem Otelini Japon tapınağının geleneksel kolon giriş konstrüksiyonunu ve yumuşak çatı eğrilerini hatırlatır. Eski ahşap biçimler yeni malzemeye, betonarmeye uyarlanmış ve ayrıntıya sarfedilen dikkat ve titizlik sayesinde bu örnekte diğer örneklerde var olan diyagramatik tarihçiliğin de ötesine geçilmiştir. İtalya'da canlandırmacı dönemler daha heterojen ve dolaylıydı. Ignazio Gardella, Gae Aulenti ve diğerleri 1900'lerin Art Nouveau'sunu canlandırırken, Luigi Moretti, Franco Albini, Carlo Scarpa ve GRAU (Şehir Mimarlarının Romalı Grubu) neo-Romen ve neo-vernaküler anlamda eserler verdiler. Ancak mimarisini tamamen tarihî örneklerle şekillendiren kişi hiç şüphesiz Paolo Portoghesi'dir. Portoghesi Bernardo Vittone, Francesco Borromini ve Victor Horta ile ilgili incelemelerde bulunmuş ve 1950'lerde ve 1960'larda anlambilim ve sözbilim açısından Barok ve Art-Nouveau mimariyi araştırmıştır. Yazdığı kitaplarda mimarî dilin dönem dönem ne şekilde iletişim aracı olarak geliştiğini veya gerilediğini saptamıştır. The Rome of Borromini: Architecture as a Language (Borromini'nin Roma'sı: Dil Olarak Mimarlık, 1967) adlı kitabında Borromini'nin geniş bir kitleye belirli dinî ve strüktürel fikirleri iletmek ve bu fikirlere olan ilgiyi devamlı uyanık tutabilmek için son derece retorik figürler ve karmaşık bir dil kullandığına dikkat çekmiştir. Portoghesi'nin 1950'lerin sonlarındaki ilk dönem çalışmaları Borromini'nin mekânsal fikirleriyle Modernizm'in daha esnek estetiğinin bir karışımıdır. Mimar 1970'de gerçekleştirdiği Papanice Evi'nde bu fikirleri birbiri üstüne binen mekânsal odak dizileri yaratarak üçüncü boyuta geçirmiştir (Resim 54). Bu örnekte Portoghesi Borromini'ye ve 1920'lerin mimarisine atıfta bulunmuştur. Bu çifte kodlamaya kitsch motifler de dahil edilmekteydi. Bunun nedeni Venturi ve Moore gibi diğer Post-Modernlerin de eserlerinde görüldüğü gibi mimarın dışındaki grupların estetik anlayışlarının diğerleri



kadar dikkate alınması yönündeki görüştür. Portoghesi aralarında Roma'daki İslam Merkezi ve Camisi'nin (1976-77) bulunduğu son dönem çalışmalarında "mimarının kaybolmuş dilini arar"<sup>90</sup> (Resim 55). Portoghesi bu projede çift kodlu strüktürel ve mekânsal fikirlerini geliştirmiştir. Tasarımdaki en bariz tarihî referanslar minare, avlu, ve caminin kubbesidir. Bu kubbelerin kesiti İslamda kullanılan kubbeler özelliğindedir, ayrıca çift kaburgalar Borromini'nin Re Magi'sini çağrıştırmak amacıyla kullanılmıştır. Böylece İslam ve Roma'ya modern teknik araçlar kullanarak betonarmenin ince, lineer, strüktürel taşıyıcılarıyla) atıfta bulunulmuştur. Caminin strüktürel elemanları tasarımın kilitidir. Portoghesi'nin diğer eserlerinde de görüldüğü gibi kubbelerde odağı ortak merkezli daireler oluşturur. Guarino Guarini'nin Torino'daki SS. Sindone'sinde kemerlerin iç mekâna ışığın yayılarak girmesini sağladığı gibi burada da daireler birbiri üstüne binmektedir. Dairelerin diyagonallerine yerleştirilen çift kaburgalar daha açık, merkezlessiz bir mekân yaratmada etkin olmuştur. Gerçekten de mekânsal akışkanlık ve havadarlık Guarini'nin binasını çağrışırsa da, bu etki strüktürel elemanların mafsallandırılması sayesinde daha da hafifletilmiştir. Portoghesi burada diğer Post-Modernlerle birlikte strüktürün mecazî bir yorumunu önermektedir (sütunların gövdesi "dua eden elleri" çağrıştırır) . Ayrıca bu strüktürel



Resim 55 Paolo Portoghesi ve Vittorio Gigliotti, Cami ve İslam merkezinin iç perspektivi, Roma, 1976-77

elemanlar Pier Luigi Nervi'nin taşıyıcılarına benzemekte bir başka deyişle strüktür modernlerin ele alış biçimiyle paralellikler taşımaktadır, ancak onlardan daha ifadedir. Kubbeleri oluşturan nervürlerin düzenlenmesi belirsiz ve karmaşık strüktürel bir sistem yaratmaktadır<sup>91</sup>.

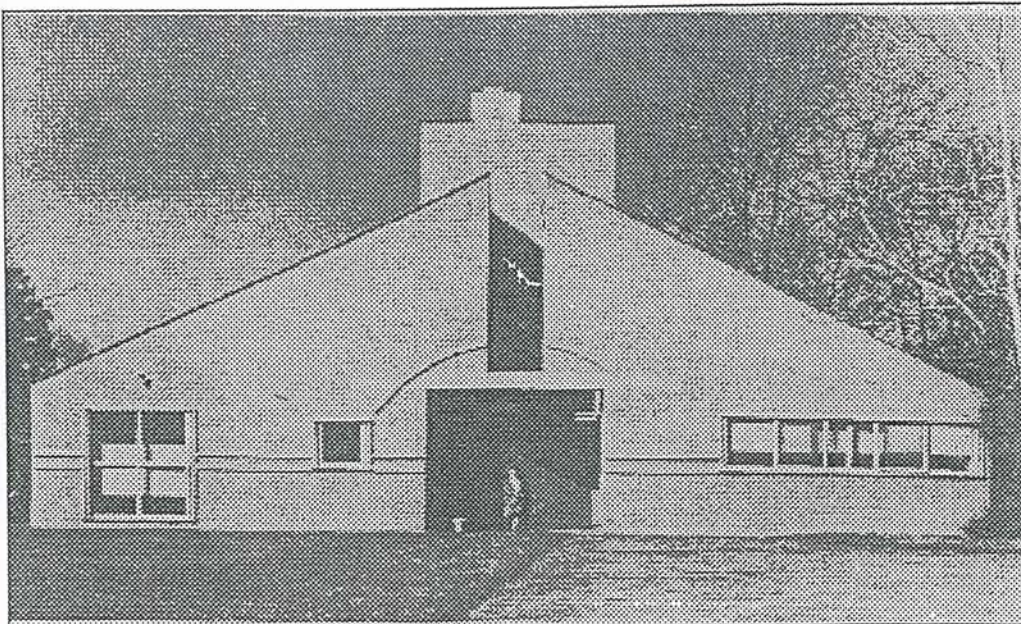
Robert Venturi'nin "Complexity and Contradiction in Architecture"

(Mimaride Karmaşa ve

Çelişki,1966) Post-Modernizm'e kaynak teşkil edecek olan tarihin üstünlüğünü gündeme getiren ilk kitaptı. Bu kitapta Venturi Le Corbusier'yi ve Aalto'yu konunun dışında bırakarak modern uygulamaya ve fikirlere meydan okumuştur. Venturi Mies'in meşhur "Less is more" (Az çoktur) deyimini "Less is a bore" (Az sıkıcıdır) çevirerek tasarımda karmaşayı hedeflediğini belirtmiştir. Hedeflediği karmaşıklığı



süslü ayrıntıları binalarına uygulayarak değil de biçim ve anlam zenginliğinin yol açtığı algısal belirsizliklerin yarattığı gerilimle ulaşacağını belirtmiştir. Kendisi geçmiş modernler tarafından mimarî ifadenin öğeleri arasında sayılmayan belirsizlik, zıtlama, gerilim, ironi vs... türünden kavramlar ışığında gözlemlemiş ve eski örneklerden dersler çıkarmıştır. Kitabında Modernizm'in mimarî elemanlara ve anlamlara "ya ya" ilkesine göre yaklaşmasına karşın kendisinin bu unsurlara "hem hem" deyiimiyle yaklaşacağını belirtmiştir. Venturi'ye göre modern mimari hayatın karmaşıklığını ifade etmede güçsüz kalmıştır ve böylesi kapsamlı bir yaklaşımın modern deneyimi daha iyi yansıtacağına inanmıştır. Venturi'yi destekleyenler kendisinin modern tasarımın dilini zenginleştirdiğini, onu eleştirenler ise kullandığı biçimlerinin keyfi olduğunu ve kendisinin eklektisizme kapıları açtığını iddia etmişlerdir. Ancak Jencks ilerde göreceğimiz üzere eklektisizmin Post-Modernizm'in çekirdeğini oluşturduğunu ve bu Eklektisizmin belirli bir kurama bağlanması nedeniyle yapıcı bir eğilim olduğunu savunacaktır. Nasıl yorumlanılsa yorumlansın Venturi mimarinin kısır bir sosyolojik ve teknik tanımından kaçınmıştır. Kitabının sonunda Venturi öne sürdüğü fikirlerin bazılarını Amerikan şehrine uyarlamış, Main Street'in mimarisinin az çok düzgün olduğunu ifade etmiş, resmî planlamanın (ortodoks modern şehircilik planlamasının) Amerika'da sokak hayatını yıkmada büyük rol oynadığını ve ışıklı reklam panolarının canlılığını söndürdüğü fikirlerini öne sürmüştür.



Resim 56 Robert Venturi'nin Vanna Venturi evi, Philadelphia, 1963

Venturi "Complexity and Contradiction in Architecture" üzerine çalışırken bazı tarihî kavramları küçük ebatta tasarımı yaptığı binalarına uygulamış, tarihten ve vernaküler mimariden alınan elemanları aynı anda kullandığı daha karmaşık ve canlı bir mimarî önermiştir. Bu binaların hepsinde çifte kodlama mevcuttur. Onun eserlerinde kısmen Le Corbusier'den kısmen Edwin Luytens'den, kısmen Louis Kahn'dan unsurlar bulmak mümkündür. Eseri manyerist öğeler de barındırmaktadır. Örneğin annesi için Chestnut Hill, Philadelphia'da tasarladığı Vanna Venturi Evi (1963) Modernizm'in manyerist bir yorumudur. Modernizm'in düz düzlemini ve sade hacimlerini Venturi burada çarpıtmış ve süslemiştir (Resim 56). Ev modernlerin 1950'lerde uyguladıkları cam kutunun aksine iki eğimli çatısı, cephedeki silmeleri ile alışılmış yuva imajını yaratan bir evdir. Mimarın Lutyens'den esinlenerek aldığı cephede kaydırılan eksen unsuru bu binadan itibaren Post-Modern mekânın alışıl gelmiş bir unsuru haline gelmiştir. Evin ifadesiz cephesi planının karmaşıklığını ve çelişkilerini gizlemektedir. Venturi Amerikan şehrinin sokaklarının "billboard" karakterini olumlu sıfatlarla değerlendirmiş ve bu tip fizikî çevreleri betimlemek için "decorated shed" (süslenmiş baraka) terimini kullanmış, 1960'ların beton heykelsi binalarını da "ducks" ("ördekler") olarak isimlendirmiştir. Bu mütevazi evle birlikte Venturi'nin kitabı sonraki Post-Modernizm üzerinde derin etki bırakacaktır.



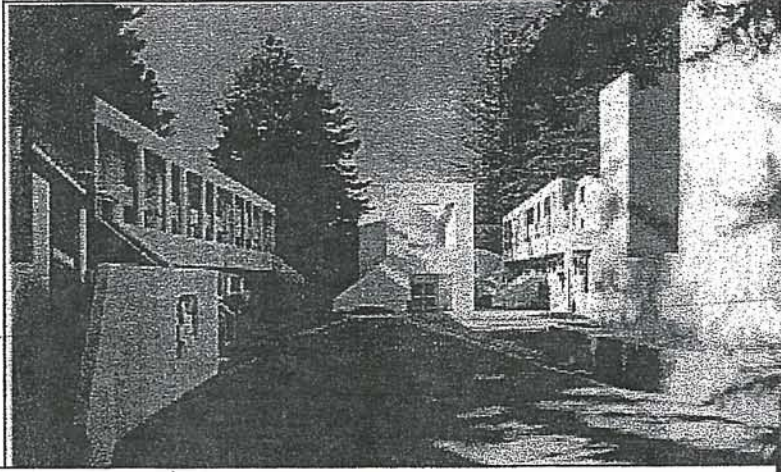
## 2.2.2. 1970'li YILLARDA POST-MODERNİZM

### 2.2.2.1. POPÜLİZM, TARİHÇİLİK

Venturi ve ekibi (karısı Denise Scott Brown, tasarımcılar Steven Izenour ve John Rauch) ilk tarihçi uygulamalarından sonra binalarında, yazılarında ve sergilerinde hem geçmiş zamana hem de şimdiki zamana eğilmişlerdir. Learning From Las Vegas (Las Vegas'ın öğrettikleri, 1972) adlı eserlerinde ve Signs of Life: Symbols in the American City (Hayat Emareleri: Amerikan Şehrinin Simgeleri, 1976) adlı sergide Venturi ekibi mimarinin bir dil ya da işaret sistemi olarak popüler, ticarî vernakülerini incelemişlerdir. Learning From Las Vegas'ta mimarlar gazinoların önünde duran renkli sokak işaretlerinin "sıradan Amerikan insanının, halkının" yerel ifade biçimi olduğunu savunmuşlardır. . Böylece Venturiler ve Steven Izenour projelendirmede ipuçları elde etmek amacıyla popüler, hatta kaba Amerikan manzarasına yönelmiş, özellikle ticarî yol kenarı boyunca yer alan yapı dizisine eğilmişlerdir. Başka bir deyişle Learning From Las Vegas'da üstünde durulan basit ama o zamana kadar önemsenmeyen fikir mimarinin kodlar aracılığıyla algılandığı fikridir. Bu çalışma İtalya'da ve İngiltere'de George Baird, Geoffrey Broadbent, Charles Jencks ve başka kişilerin yürüttüğü dilbilimsel araştırmalarla benzerlikler taşımaktadır. Venturiler binalarından ziyade yazılarında farklı kişilerin farklı kodları olduğu görüşünü savunmuşlardır. Kendileri mimarilerinden çok yazılarında meslekî ve "avant-garde" elitin dışında, farklı bir estetik anlayışa sahip diğer sosyal kesimlerin de kendi mimarî estetik anlayışlarını mimariye yansıtma hakkının olduğunu ve bunun mimariye yansıtılması konusunu işlemişlerdir. Ancak Venturi'lerin bu mimarinin anlamını algılama şekli temelde alaycıdır: Bu mimarî kitsch, adi, zevksiz ve klişedir, bir büfenin sosisli sandviç biçiminde yapılması gibi binanın biçimini işlevi belirler. Böylece Popülizm ve Pop Art bir araya getirilmiş ve Madison Caddesi'nin ürünlerinin de bir "low art" (düşük sanat) olduğu iddia edilmiştir. Bunlara ilâveten süslü basit barakanın birçok bina için modernlerin süsü yasaklayarak bütün strüktürü, dekor haline soktukları modellerden çok daha mantıklı olduğu düşüncesini öne sürmüşlerdir. Venturiler kendilerini modern olarak sınıflandırsalar da modern ahlakî

zorunluluklardan ziyade “zevk”e güvenmeleri onların takipçileri tarafından Post-Modernizm'in babaları olarak tanınmalarına neden olmuştur.

Venturiler Las Vegas'ın kitschliğini çevremizin kabalığının saklanmasına yarayan örnek bir maske olarak değerlendirmişlerdir. Venturi için Las Vegas popüler fantezinin özgün bir ifadesidir. Kuramda savundukları her çeşit sosyal kategoriyle iletişim sağlamak gerekliliği fikirlerine rağmen Venturiler sözünü ettikleri kitleye hitap edecek binaları uygulayamamışlardır. Tersine kendileriyle aynı değerleri



Resim 57 Kresge College'de çamaşırhane ve arkalara bakış, Charles Moore, California, 1965-74

paylaşan ve aynı kökenden olan, eğitilmiş elit için bina yapmışlardır. (Nantucket Adasında Trubek ve Wislocki Evleri) Tuckers Town, Bermuda'da Brant Evi bu ekibin uyguladığı bazı eserlerdir.

Bunlardan sonuncusu vernaküler mimariden yararlanmakla birlikte bunu alaycı bir biçimde çarpıtarak kullanır. Evde çatıdaki, bacalardaki beklenmedik hareketlenmelerle olsun, çatı fenerinin alışılmadık konumlandırılmasıyla olsun ve mafsallandırmadaki bir takım çarpıtmalarla olsun mizahî unsur kullanılmıştır. “Çirkin ve alışılmış” burada mevcuttur ancak birinci sırada değildir. Klişe ve kitsch unsurları ayrıntılar sayesinde binanın anlamına dahil edilmiş ancak kurgusal buluşlar yüzünden ağırlıklı öğeler olmaktan çıkmıştır.

Portoghesi gibi Charles Moore da hem özel bir yer hissi uyandırmak hem de belleği devreye sokmak amacıyla mimarinin geçmiş dilleriyle ilişki kurmayı amaçlamıştır. Moore 1950'lerin klişeleşmiş Modern Mimarisi'nin şahsiyetsizliğine karşı gelen mimarlar arasında sayılabilir. The Place of Houses (Evlerin Yeri, 1974) ve Body, Memory and Architecture (Vücut, Bellek ve Mimarlık, 1977) Moore'un da katkıda bulunduğu iki kitaptır. Moore'un işlediği ana fikir fazla açıklayıcı olmayan tarihsel bellek aracılığıyla bir yer hissini yaratmaktır. 1960'larda ortakları Donlyn Lyndon, William Turnbull ve Dick Whitaker ile Moore tarihçi denebilecek denemelerde



bulunmuştur. Bu dönemde Moore aedícula kavramını ya da büyük çevre duvarlarının içlerine daha küçüklerini dizmeyi ve de merkezilik fikrini geliştirmiştir. Moore'un vernaküler ve alışılmış teknolojiye olan ilgisi, modern eğitimiyle birleşince günün tekniklerini , stük duvarları ve bunun bir uzantısı olarak da karton estetiğini kabul etmesine yol açmıştır. Kresge Koleji'nde (1972-74) bağlamsal ve ölçülü cephelerle zengin, retorik bir iç mekân birleştirilmiştir (Resim 57). Kolejde telefon kulübeleri, umumî çamaşırhaneler türünden bir seri sıradan "anıt" beyaz, kemerli bir fondan renk ve süs kullanımıyla ayrılmıştır. Kompleksi Mies'in Illinois Instiute of Technology'siyle karşılaştıracak olursak , Kresge Koleji'nin araziye tepeden indirmek yerine bulunduğu çevreye yerleştirildiği dikkati çeker. Rasyonel mimarinin önceden öngörülebilen mekânları yerine burada her köşede bir sürprizle karşılaşmak mümkündür. Projede "yer" kavramı etkinliklerin dikkatlice dağıtılmasından kaynaklanır. Postahaneyle buluşma mahalleri yerleşmenin iki zıt ucunda yer aldığından sokakları her zaman dolu tutan sürekli bir hareket mevcuttur. Ayrıca değişik işlevli yerler kompleksin çeşitli yerlerine serpiştirildiğinden tarihî bir köydeki rastlantıları mümkün kılmakta ve bir yaşam zenginliği yaratmaktadır. Böylece yer ve topluluk metaforları imgelerle olduğu kadar kullanımla da yaratılmıştır<sup>92</sup>.

Charles Moore çoğu zaman müşterileriyle birlikte çalışarak onların arzularını yorumlar ve kendilerinininkilerle birleştirir. Moore müşterilerinin estetik anlayışların çeşitliliğine diğer mimarlardan daha duyarlıdır. Bunun nedeni ise kullandığı değişik katılımcı tasarım yöntemlerinin müşterinin gerçek zevk anlayışına daha fazla yaklaşmasıdır. Genelde projeler Moore'un tasarım yeteneğiyle müşterilerinin kavramlarının bir orta ürünüdür<sup>93</sup>. Bu tür bir çalışma David Rodes Evi'dir (1979-80).

## 2.2.2.2. RADİKAL EKLEKTİSİZM

Jencks'e göre Radikal Eklektisizm bir çoğulculuk felsefesine ve farklı durumlarda farklı stillerin kullanımını haklı çıkaran bir kurama dayanmaktadır. Jencks



Resim 58 Piazza d'Italia, Charles Moore, New Orleans, 1976-79

Eklektisizm'i seçebilme olanağına sahip bir kültürün doğal gelişimi çizgisinde olduğunu iddia etmektedir. Jencks eğilimde belirli bir stilin ya da birçok stilin kullanılmasını üç ana unsura bağlamaktadır : bina yer aldığı bağlama uymalıdır; yapı işlevlerinin çeşitliliğine ve bina kullanıcılarının estetik anlayışına cevap verebilmelidir. Kendisi bu üç unsurun binanın şekillenmesinde belirleyici rol oynadığı zaman binanın

Radikal Eklektisizm'e girdiğini iddia eder<sup>94</sup>. Eklektisizm'in Modernizm'in aksine metaforik ve simgesel, mekânsal ve biçimsel olmak üzere her tür iletişim yöntemini kullandığı belirtir. Bu mimarî benzer ya da birbirine zıt estetik anlayışı olan gruplara seslenmek için birçok kod kullandığından, bünyesinde ikilemler barındırır. Radikal Eklektisizm XX. yüzyıl "avant-garde"inin ana amaçlarından kesin bir kopuş olarak gelişir ve burada modern öncesi dönemin idealleriyle yeniden bütünleşme söz konusudur. Burada kalıplaşmış mimarî elemanlar yeniden kullanıma sokularak mimariye bir taraftan anlam, bir taraftan da tasarımcının elinin altındaki üslup ve şekil dağarcığını genişleterek, çoğulculuk kazandırmak amaçlanmaktadır. Modern stilin kendi de temellendiği ideolojilerden tamamen soyutlanarak tarihî stillerden biri olarak ele alınır. Böylece Modern Mimarlıkla, Post-Modernizm arasındaki kopukluk da netlik kazanmış olur. Jencks bu tutuma Charles Moore'un Urban Innovation Group



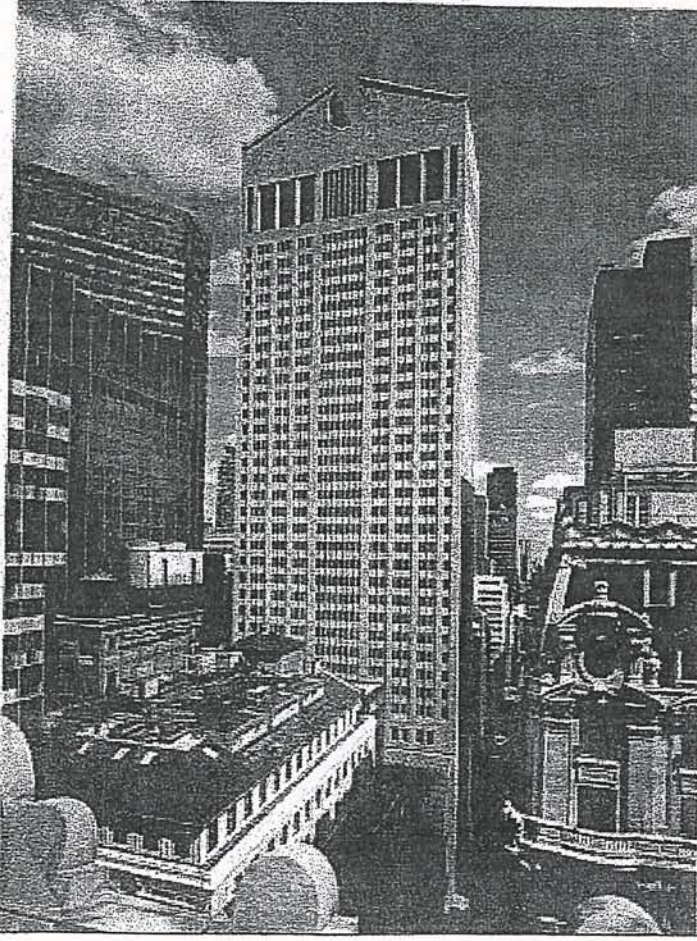
(Şehir Yenileme Grubu) ve Perez Associates , İnç. (Perrez Ortaklığı) ile birlikte gerçekleştirdiği Piazza d'Italia'sını (İtalya Meydanı,1975-80) örnek olarak vermektedir (Resim 58). Charles Moore hem derslerinde, hem de birkaç projesinde antropomorfik biçimlere, tarihî belleğe hatta mizaha dayalı bir mimarlık anlayışı sergilemiş, Portoghesi ve Venturi ile birlikte Modernizm'i eleştiren mimarlardan ilkleri arasında yer almıştır. Moore'un katılımcı tasarım ilkelerine göre çalışması eserini çoğulcu kılan unsurlardan biridir. Piazza d'Italia'da Charles Moore renklendirilmiş bir dizi klâsik kolon, saçaklık ve kemer kullanarak büyük bir çeşme yaratmıştır. Kolonların başlıkları yansıtıcı malzemeyle gerçekleştirilmiştir. Piazza d'Italia Amerika'da New Orleans'ın etnik açıdan karışık bir bölgesinde yer almaktadır. biçimsel motiflerini kısmen bulunduğu bağlamdan almaktadır. Örneğin Piazza'nın yakınında bulunan siyah ve beyaz cepheli modern gökdelenlerdeki siyah beyaz dairelerin kullanılmasında belirleyici rol oynamıştır. Bu dairesel şekiller , hem modern lomboz hem de Barok şehirselleşmiş bir biçime

atıfta bulunurken, sokaktan geçenlere var olan binaların arkasında alışılmamış bir şeylerin olduğunu ima eder ve dışarıya açılan üç ayrı sokağa dönüşür. Kemerli kapılar ve pergola türünden hem açığa vuran hem de saklayan öğeler Piazza'ya yaklaşımı dramatikleştirir. Barok merkezîyetçiliğini kuvvetlendiren dairelerin diyagonaline bir tonozlu geçit, kemerli kapı , modern bir Serliana yerleştirilmiş, böylece daireden beklenen simetrisinin şaşırılmasıyla çelişki yaratılmıştır. Bu şemada ulaşılan anlam çoğulculuğu bir tek tasarımcının elinden çıkmamıştı. Allan Eskew ve Malcolm Heard yerel kültür hakkında mimara bilgi vermiş, önerileri doğrultusunda çeşmenin ve meydanın kuvvetli bir simgeselliğe ulaşmasını sağlamıştır. Yılda bir gün Aziz Yusuf Günü'nde, kentin İtalyan nüfusu New Orleans'da bulunmalarını bir karnavalla kutlamaktadır. Meydanın yapılış nedeni başka etnik grupların hakim olduğu bu şehirde yaşayan İtalyan azınlığına bir kimlik kazandırmak olduğuna göre tarihçi, retorik ve açıklayıcı içerik kullanılması için yeterli sebep bulunmaktadır. Bu içerik olmasaydı retorik boş, eklektisizm de zayıf kalırdı. Burada içerik Roma'nın Trevi Çeşmesi'nin yankılarının , üç yerine beş düzenin, kuvvetli toprak renklerin, "Bu çeşme New Orleans'ın yurttaşlarından bütün insanlara hediye olarak sunulmuştur" şeklindeki Latince yazının, ve daha da açık olarak lombozda yer alan İtalya'nın haritasının simgelediği İtalyanlıktır. Topluluk çoğunlukla Sicilyalılarından olduğundan haritada ada lombozun merkezinde bulunmaktadır. Ayrıca Aziz Yusuf Günü'nde meydan res publica gibi işlev



yüklenmekte, vali geniş bir kitleye seslenirken lombozdaki siyah ve beyaz podyum bir konuşmacı platformu gibi kullanılabilir. Meydanın hitap ettiği zevk düzeyinin çeşitliliği bu meydanı Radikal Eklektisist kılmaktadır. Tarihçiler meydanda Hadrian'ın Deniz Tiyatrosu'na ve Schinkel'in Zafer geçitlerine atıflar bulmaktayken, Sicilyalılar da da arketipik kemerli kapılara ve çeşmelere göndermeler olduğuna inanmaktadır. Modernler ise meydanda gökdelenleri ve neon ve beton gibi güncel teknolojileri farketmektedir. Tasarımsal açıdan şema şehirsiz mekâna uyum gösterdiğinden hatta ona katkıda bulunduğu için, örnek Radikal Eklektisizm'in ikna edici bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca tasarım çeşitli işlevlerin İtalyanlığını ve umumî yönünü karakterize etmekte; içerik ve simgesel biçim için ipuçlarını yerel estetik anlayıştan, İtalyan topluluğundan almakta ve bu topluluğa bir merkez sunmaktadır<sup>95</sup>.

Philip Johnson yayınlanan derslerinde XX. yüzyıl "avant-garde"ının temel ilkelerinden bazılarını çürütmeye çalışmıştır. Kendisi işlevsel ve rasyonalist kaygıların karşısına sanatı, içgüdü ve güzelliği dikmiştir. Onun AT&T binası (1979) klâsik subasman, gövde ve başlık sıralamasıyla 1910 New York gökdelenlerinin geleneğini sürdürmektedir (Resim 59). Bu geleneksel üç bölümlü



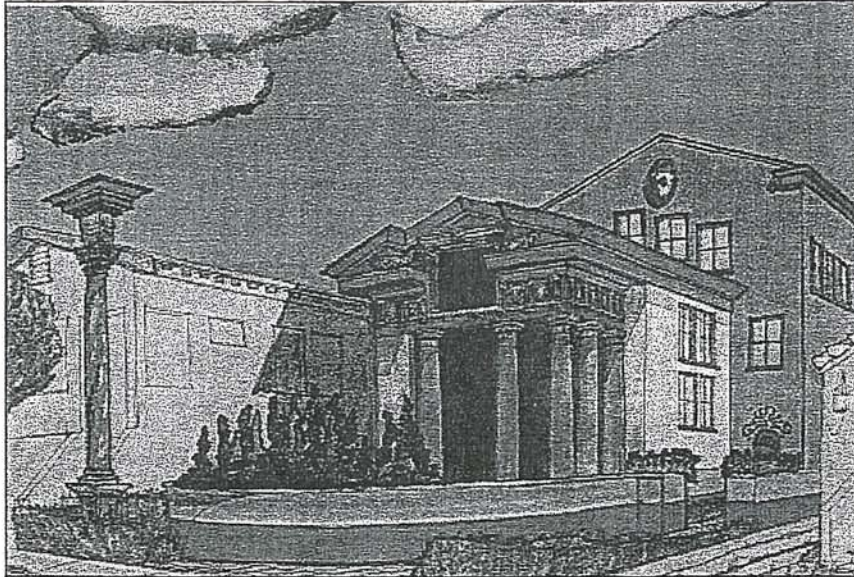
morfoloji tarihçi imgeler şeklinde de yorumlanabilir: Subasman Brunelleschi'nin Floransa'daki Pazzi Şapeli'nin bir tekrarı, gövde renkli ayaklarla anonim dolgu arasındaki farklılıkla yüzyıl sonu bir Louis Sullivan strüktürünün hatırlatması ve başlık da Ledoux'nun ikonik mimarisi, Chippendale bir konsolun ters yüz edilmiş tacı ya da Rolls Royce radyatörünün bir çağrışımı olarak yorumlanabilir.



Binanın imgeleminin sığılı nedeniyle mimarî açıdan başarısından çok, büyük bir şirket grubunun önemli bir şehrin merkezi için ısmarladığı ilk Post-Modern bina olma özelliğiyle büyük sansasyon yaratmıştı<sup>96</sup>.

Amerika'da daha genç nesil mimarlar Modern dönem öncesine dönmekte, bu kaynakları son derece renkli bir şekilde kullanmaktadırlar. Thomas Gordon Smith ve San Francisco'lu mimarlar kentın Körfez bölgesinde çalışan ve Kaliforniya bungalovunu geliştiren Bernard Maybeck'in ve John Hudson Thomas'ın gayri resmî klâsisizminden etkilenmişlerdir. Smith sivil mimarî, dinî mimarî ve Avrupa mimarisini harmanlayarak çalışır. Matthews Sokak'taki Ev projesinde (1978) evin arka bölümü bungalov tipinde ön cephesi ise asimetrik bir tapınak biçimindedir (Resim 60 ). Bahçedeki kolon hem portikoda eksik olan bir kolonu hem de eskiden bahçeye yerleştirilmiş olan klâsik yıkıntıları hatırlatmaktadır . Bu tasarımda görülen açık tarihçiliğin abartılı hali civarda uygulanmış diğer yapılarla karşılaştırıldığında ancak haklı bir yere oturmaktadır<sup>97</sup>.

Smith'in Livermore'daki Tuscan ve Laurentian Evleri klâsik unsurları kullandığı başka bir örnektir.



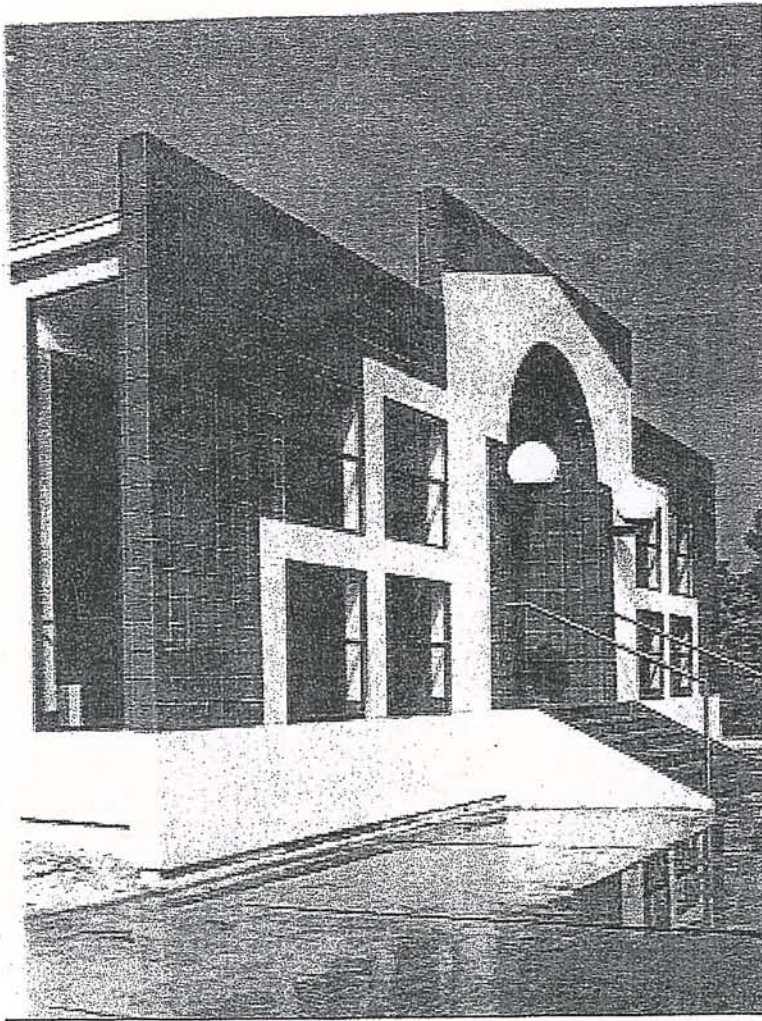
Resim 60 Matthews Sokağı evi, Thomas Gordon Smith, California, 1978

Genç Amerikalı mimarlar eski yalancı cephe geleneğini binaya itibar vermek için gösterişsiz bir bölümüne düz bir cepheyi reklâm panosu gibi monte

etmek yeniden

canlandırmak amacıyla tarihsel motifleri eklektik bir tarzda kullanmışlardır. Örneğin Taft mimarlarının Quail Vadisi'nin Valilik Kontrol Binası'na yaptıkları ek binada (1979) Art Deco klâsisizmi kullanarak çok ince oyunlar oynanmıştır. Yalancı cephe





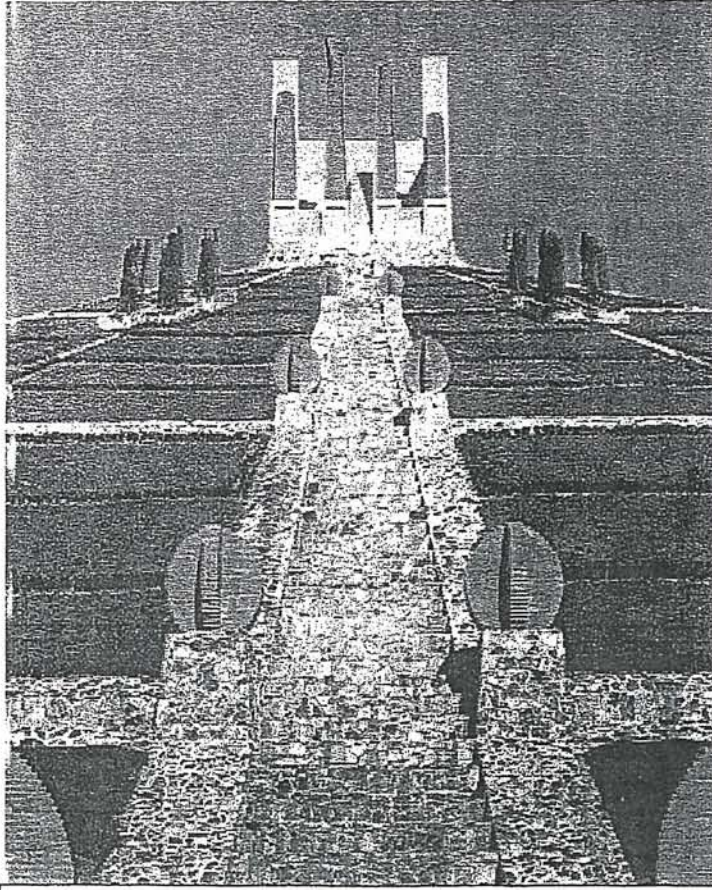
Resim 60 Taft Mimarlık Bürosu tarafından yapılmış olan Quail Vadisi Belediye Zabıta Binasına ek, Teksas, 1979

arkadaki gösterişsiz yemek odasından ve çalışma odasından ince bir düzlem olarak ayrıştırılarak vurgulanmıştır. Kırmızı seramik aynı düzlemde bulunan yan bölümler, çatı parapeti ve aydınlatma elemanlarının ima ettiği merkezî pilasterler türünden birbirinden farklı elemanları birleştirmektedir (Resim 60). Ayrıca aynı düzlemde bulunan pencereler hem beyaz zemine hem de kırmızı seramikli bölüme

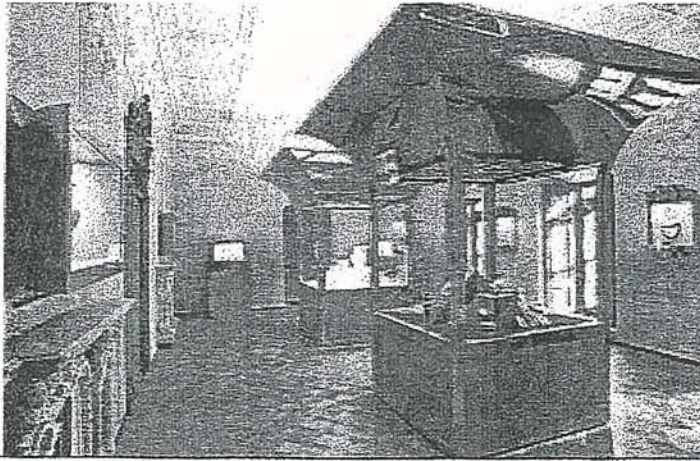
yerleştirilerek işleri karmaşıklattırılmıştır. Hem birbirinden farklı unsurların eşit şekilde ele alınması hem de benzer unsurların birbirinden ayrılması cephede belirsizlik yaratmaktadır<sup>98</sup>.

Avrupa'da tarihçilik 1970'lerde Amerika'daki kadar olmasa da daha açıklayıcı ve klâsik olmuştur. Ricardo Bofill'in yönettiği Barcelona Taller de Arquitectura bürosu tarihsel motifleri sürrealist bir şekilde karıştırdığı birkaç proje gerçekleştirmiştir. Fransa ve İspanya sınırındaki "piramidleri" Katalan bağımsızlığı için yapılmış bir anıttır ve bir otoyol inşası sırasında arta kalan toprak ve kayalarla gerçekleştirilmiştir (1974-76) (Resim 61). Piramidin şekli selvi ağaçlarının, bitkilerin ve heykellerin yücelttiği bir perspektif oyunu yaratmaktadır. Arazinin eğimi düz bir yüzey olarak ele alındığından heykellerin vs. düştüğü hissi uyanmaktadır. Piramitin zirvesinde figüratif mimarî elemanlar kendi eksenleri etrafında dönmekte ve kolonlar, duvarlar ve piramid gibi ayrı elemanlar alışlagelen şekilde bir araya getirilmektedir. Bu





Resim 61 Marça Hispanica Parkı anıtı, Ricardo Bofill ve Taller de Arquitectura, Fransa, 1974-76



Resim 62 Tahran'da Cam ve Seramik Müzesi, Hans Hollein, 1977

biçimlerin birleşme ve malzemeye dönüşme şekli Katalan ulusçuluğunun daha önceki temsilcisi Antoni Gaudi'nin eserini çağrıştırmaktadır. Bir anlamda anıt İspanya'daki Ayrılıkçı eğilimlere uygun bir simgedir<sup>99</sup>.

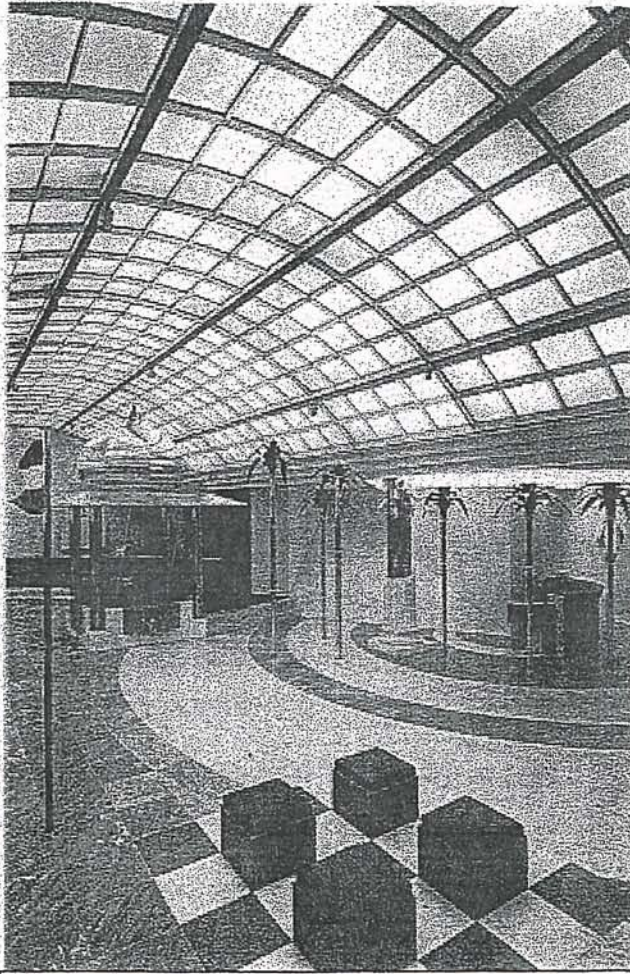
Viyanalı Hans Hollein başka şehirler için tasarım yapabile eserinin zeminini Viyana oluşturur. Çünkü eserindeki incelmış ironi ve kozmopolitlik doğduğu şehre özgü niteliklerdir. Etkilendiği insanlar Gustav Klimt'ten Otto Wagner'e kadar uzandığundan mimarisi parlak bir satıhın altında karmaşık bir anlam boyutuna sahiptir. Perchtoldsdorf Belediye Sarayı yenilemesi birçok eseri gibi küçük, zor bir arsayı değerlendirmeye çalıştığı ve sonuçta mimarının büyük bir

mobilyaya dönüştüğü bir binadır (1976). Hollein'in Tahran'daki Cam ve Seramik Müzesi (1977) zıt anlamları bütünleştiren diğer bir uygulamasıdır (Resim 62). Burada Hollein eski bir Kaçar konağını yeniden elden geçirerek, orijinalinden daha iyi bir hâle sokarak restore etmiştir. Sonuç olarak konak her bir odanın farklı şekilde ele alındığı, eklektik anlam zıtlıklarının yaratıldığı bir odalar dizisidir. Rokoko-stükonun



korunmaya değer görüldüğü bölümlerde dev sergileme vitrinleri kullanılmıştır. Bu vitrinler duvarların da birer sergi objesine dönüşmelerine neden olmuştur. İndirekt ışık da yine bu vitrinler sayesinde elde edilmiştir. İkinci kattaki odalarda Hollein var olan mekânın içine yarım daire şeklinde vitrinler yerleştirmiş böylece oda içinde oda fikrine ulaşılmıştır. Hollein vitrinlerin köşelerini kırık bırakarak, onları da teşhir edilen objeler kadar ilginç hale sokmuştur. Mezarlara benzeyen sergileme vitrinleri ve sihirli ışıklandırma arkeolojik geçmişi olan bu objelere uygun metaforlardır. Burada üslûpların keyfi bir şekilde karışık halde kullanılmalarının yerine, geçmişin bazı bölümlerinin alınıp şimdiki zamana uyarlandığı köklü bir Eklektisizm gözlemlenmektedir<sup>100</sup>.

Radikal Eklektisizm'e diğer bir örnek Hollein'in Avusturya Seyahat Acentası Bürosudur (1978) (Resim 63). Bu örnekte anlamlar ve onların çarpıtılması popüler



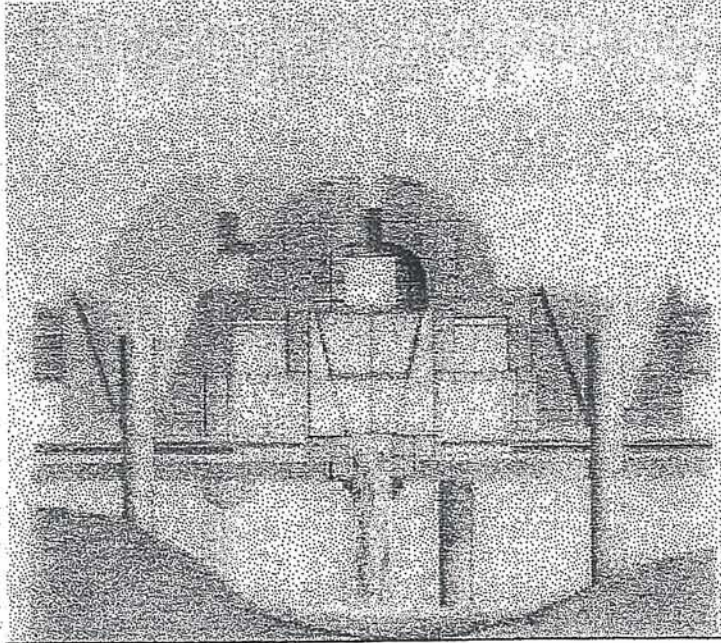
Resim 63 Avusturya Seyahat Acentası, Viyana, Hans Hollein, 1976-78

kod kullanıldığından açıkça okunabilmektedir. Hollein tasarımında belirli stereotipler kullanılmaktadır. Nitekim Mısır'a yolculuk duvara giren bir piramid vasıtasıyla, çöl seyahati John Nash'in Brighton Pavyonu'ndaki palmiye kolonların bronz uyarlamasıyla, İtalya ya da Yunanistan yıkıntı halindeki bir sütun kullanılarak müşteriye iletilmektedir. Referanslar hem belirsiz hem de belirlidir. Yerdeki Modern öncesi soyut ızgara deseni Viyana'yı; Otto Wagner'i hatırlatan geometrik figürler insanın vatanını bırakmadan da gezintiye çıkabileceğini ima etmektedir. Acenta daha önce

var olan bir bloka eklenmekte ve yöre rengine ve geometrisine saygı göstermekle birlikte kendini abartısız bir biçimde belli etmektedir. Böylece Hollein simgeselliği



bağlam, işlevler ve kullanın estetik anlayışında aramıştır. Toplumun kültürüne onun stereotiplerini kullanarak doğrudan hitap etmekte ancak ince işçilik ve sembol kullanımıyla bu tür durumlarda ortaya çıkan kitsch'den de kaçmayı başarmaktadır<sup>101</sup>.



Resim 64 Fargo-Moorhead Kültür Merkezi, Kuzey Dakota ve Minnesota, Michael Graves, 1977-78

Michael Graves de nispeten daha yeni eserlerinde binanın simgesel potansiyeli için programına ağırlık veren diğer bir mimardır. Graves 1975'lerden itibaren soyut "Late-Modern" (Geç Modern) bir üslûptan daha kolay ulaşılabilen tarihî referanslarla yüklü bir dile yönelmiştir. Graves Roma, Rönesans ve Barok dönemi

mimarisinden ve Claude-Nicolas Ledoux , Edwin Lutyens, Gunnar Asplund , Le Corbusier'den etkilenmiştir ve bunlara ek olarak mimarisinde Art-Déco elemanlar kullanır. Bu listeye Sentetik Kübizm, Pürizm, ve bahçe düzenleme sanatını da eklemek gerekir. Graves'in önemi Robert Venturi, Hans Hollein, James Stirling, Aldo Rossi, Leon Krier gibi son yirmi senede yeni, kendine has bir stil yaratmış ender mimarlardan olmasında yatar. Stilini resimleri, çizimleri, taslakları aracılığıyla geliştirmiştir. Graves'in olgunluk dönemine rastlayan eserlerinde anlamlar isimlendirilmeden ima edilmektedir. Bu soyut dili kullanmanın avantajı, mimarinin söylediğinden daha fazlasını ifade etme gücüne sahip olması ve dolayısıyla tek bir anlamla kısıtlı kalmamasıdır. Sonuçta belirli bir yoruma izin verilmemektedir. İnşa edilmeyen Fargo-Moorhead Kültür Merkezi (1977-78) referans kullanımında hem sarih hem de dolaylı olmasından ötürü Radikal Eklektisizm'in en güçlü örneklerinden birini teşkil eder (Resim 64). Michael Graves daha önceleri New York Five Grubu'nun üyesi iken sonraları doğal metaforlara ve tarihçi unsurlara merak salmıştır. Kültür Merkezi Kuzey Dakota'da bulunan Fargo ile Minnesota'daki Moorhead'i yani iki şehri birbirine bağlayan bir köprüdür . Köprü'nün üstünde bir sanat müzesi yer alacak ve bir kıyıda ki konser salonu radyo ve televizyon istasyonlarıyla tarih müzesini

birbirine bağlayacaktır. Graves burada Ledoux'nun konuşan mimarisini örneklendiren Loue Irmağı evinden esinlenir ve köprüyü simgesel değerlerle yükler. Birleşik bir ikililiği simgeleyen birçok işaret kullanılmıştır. Bunlardan en ilginç köprünün ortasında yer alan ve ulaşamayacak bir birliğe doğru birbirine uzanmaya çalışan kollarıyla kırık kemerdir. İkililik bitişik kolonlar ve her iki kıyıda yer alan ayrı binaların tekrar edilmesiyle ifade edilmiştir. Köprünün üçe bölünmesi dolaylıdır: binanın arasından akan nehir rüstik subasmanı, köprü ve taşıt trafiği piano nobileyi ve sanat müzesinin yarım kemerleri de çatıyı oluşturur. Burada Floransa'daki Ponte Vecchio'ya, Ledoux'nun silindirik binalarına ve Borromini'ye atıfta bulunulmakta; zenginlik ve derinlik tam olarak hatırlanamayan görsel kodların kullanımıyla gerçekleşmektedir. Binada Hollein'in Eklektisizmi gibi, her farklı işlev kendine uygun bir şekilde karakterize edilmektedir. Kültür Merkezi de nehrin üstüne dik olarak değil de Post-Modernler'in çok sevdiği belirli bir açıyla yerleştirilmiştir. Nehrin suyu tarih müzesine ait olan bir değirmen sayesinde pompalanmakta ve burada yaşayanların tarımsal kökenini yansıtmaktadır. Böylece kompozisyonun belirli elemanları daha geniş bir söylemin bölümleri gibi görülür<sup>102</sup>.

Sonuç olarak 1978'de eklektik biçimini araziden, kültürden ve işlevden alan ve yirmi sene öncesine nazaran daha derin bir tarihçilikle yüklü bir mimariyle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Bu nedenler çağdaş tarihçiliğe daha büyük anlam yüklemektedir. Ancak Post-Modernizm'i eleştirenler bu mimarinin biçimsel ve betimsel kaygılar yüzünden işlevsel ve toplumsal sorunlara yeterince eğinilmemesinden, tasarımsal problematiğe strüktürden daha fazla önem verilmesinden yakınmışlardır.



### 2.2.2.3. NEO-RASYONALİZM

Avrupa'daki modern karşıtı tavrın Amerikan kökenli olduğu iddia edilen Post-Modernizm'le ortak noktaları vardır ancak 1980'lerde Venedik Bienali'yle Amerikan Post-Modern'lerini etkileyen bu akımın tarihe olan tavrı Post-Modernizm'inkinden çok farklıdır. Çalışmada bu etkilenmenin olduğu boyutları anlamak amacıyla Post-Modernizm'in karşısında duran bu eğilimi de ele almaya çalışacağız.

Aldo Rossi 1966'da yazdığı L'Architettura della Città (Kentin Mimarisi) kitabıyla endüstrileşmenin yarattığı kaostan önce varolan "temel" örneklere dayanan bir seri şehirsal arketipleri saptamaya çalışmıştır. Mimar kitabında, işlevsel ve strüktürel gerekliliklerin ortaya çıkardığı biçimleri sorgulamış, bunların yerine halka açık alanlarla özel mekânların net bir şekilde tanımlı olduğu geleneksel Avrupa şehir merkezinin binalarıyla analogi kurularak geliştirilen biçimleri savunmuştur. Rossi bu şekillerin şehir insanının ortak belleğindeki bilinçaltı arketiplere temellendiğini iddia etmektedir. Mimar kitabında kabullenilmiş bina tiplerinin zaman içinde gelişen şehrin biçiminin morfolojik yapısını belirlemedeki rolünü tartışmıştır. Rossi'nin ana fikri eski tipleri sade geometrik şekiller kullanarak günümüzün ihtiyaçlarıyla donatmak ve analogik bir tasarım sayesinde işlevselliği aşmaktır. Rossi modern programların mimariye uygun olmayan araçlar olduğunu savunmuştur. Rossi'nin şehir tipleri kuramı Terragni'nin eski çağ mimarisi fikirlerine benzemektedir; Rossi'nin cephelerin büyük yüzeylerine sokulan ifadesiz pencere dizileriyle gerçekleştirdiği üslubu, 1930'ların İtalyan Rasyonalizmi'nin prototiplerinden esinlenmekteydi. Bu nedenle Rossi'nin eserini kastetmek amacıyla "Neo-Rasyonalist" terimini kullanmak yerindedir. Bu mimarî 1930'ların yalın şekillerinin çağrıştırdığı faşist imgelerden sıyrılarak neredeyse nostaljik bir karakterle yüklenmiştir. Neo-Rasyonalist tasarımlarda eksensel kompozisyon ve asal geometrik biçimler kullanılmaktadır. Rasyonalistler'e göre temel tiplerin değiştirilmesiyle ve anlamın temel geometrik biçimlere kaydırılmasıyla geçmişle köprü kurulmaktadır. Rossi geometriyle tarih arasındaki bağlantı mimarinin sabit olan bir özelliğidir diye düşünmektedir. Rossi eserini Aydınlanma'nın rasyonel ancak keyfi örneklerini çağrıştıran ancak onları da aşan tarihî arkitektonik elemanlar etrafında geliştirir. Bu örnekler Piranesi, Ledoux,

Boullée ve Lequeu'nün eserleri gibi XVIII. yüzyılın ikinci yarısına ait eserlerdir. Rossi özellikle okul, hastane ve cezaevi bina tiplerine eğilmektedir. Anıt ve mezarlıkla birlikte bu bina tipleri ona göre mimarinin değerlerini somutlaştırabilen yegane bina tipleridir.

Rossi'nin 1969-1976'da Milano'nun dışına inşa ettiği Gallaratese apartman blokları geleneksel Milano kira evi mimarisini çağrıştıran ilk denemelerdir. Binalarda küp, koni, silindir türü asal, platonik geometrik şekiller simetrik planlara uyarlanmakta, ve her tür süsten arındırılmaktaydı. Burada saplantısal bir lineerlik gözlemlenmektedir. Monoton bir iç sokak, apartman bloklarının bir ucundan diğer ucuna uzanmaktadır. Leon Krier gibi Rossi de XIX. yüzyılın ikinci yarısının bina tipolojilerini ve inşaat yöntemlerini benimseyerek modernliğin pozitivist mantığıyla ilerlemeye olan kör inancı yadsımaktadır. Gallaratese kompleksi için Rossi şöyle demiştir:

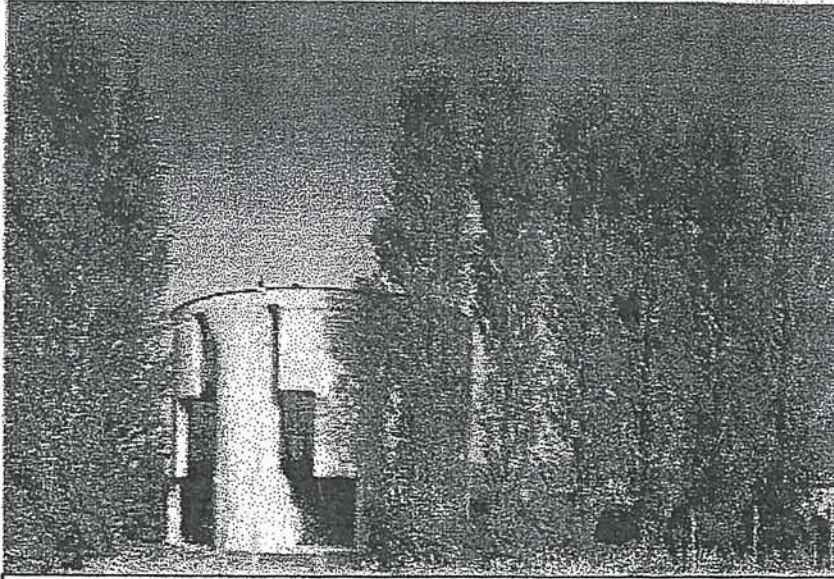
Milano'nun Gallaratese mahallesi için tasarladığım bu apartmanlarla (1969-73) koridor tipolojisini ve geleneksel Milano apartmanlarında hissettiğim gündelik hayatın küçük deneyimlerinin yer aldığı bir hayat tarzıyla ve belirli bir mahremiyet hissiyle eşdeğer tutulan koridorlarını birleştiren bazı mühendislik eserleriyle benzerlikler bulunmaktadır. Ayrıca Ticino Vadisi'nden Zürih'e geçerken kullandığım San Bernardo Tüneli'nin beni ne derece etkilediği de açıktı. Bu strüktürü mimarî bir eserde bilinçli olarak ifade aracı olarak kullanmak istememiş olsam bile bu özel strüktürden ne derece etkilendiğim açıktı<sup>103</sup>.

Rossi'nin belirttiği gibi "envanterle bellek"e dayanan bu analogik yaklaşım bütün eserine hakimdir. Neo-Rasyonalizm'e katkısı olan diğer mimarlar Il Territorio dell'architettura (1966) kitabıyla Vittorio Gregotti, Massimo Scolari ile birlikte 1960'ların ikinci yarısında Contraspazio Dergisi'ni basan Enzo Bofanti'dir. Ayrıca yazılarıyla Manfredo Tafuri, kuramsal projeleriyle Neo-Rasyonalist kurgunun, sentaksın potansiyelini araştıran Franco Purini ve Laura Thermes'i de saymak gerekir. Tendenza İtalyan şehir planlaması ve şehirlerin merkezinin tarihî bölümlerinin korunmasını etkilediyse de İtalya'da çok az kabul görmüştür. Bu gruba Giorgio Grassi de dahil edilebilir. Grassi'nin Chieti'de Talebe Yurdu projesi (1979) de bu eğilime örnek teşkil eder.

Neo-Rasyonalizm İtalya'nın dışında 1970'lerde modern tasarımın neden olduğu teknolojik kuraklığa tepki olarak en çok İsviçre'nin güneyinde, Ticino bölgesinde rağbet görmüştür. Esasında Neo-Rasyonalizm'in İtalya'nın dışında rağbet görmesinin nedenlerinden biri de eğilimin başka memleketlerde de hissedilen arzuları biçimlendirmesinden kaynaklanmaktaydı. Burada Le Corbusier, Kahn, Scarpa ve



Terragni'den, yerel vernakülerden ve Alp manzarasından etkilenen bazı mimarlar zaten 1960'larda bağımsız bir eğilim yaratmışlardı. Mario Botta bunların arasındaydı. 1970'lerin sonlarında Mario Botta strüktürel ve geometrik disiplini şiirsel bir yer hissiyle bağdaştırmıştır. Mimar zamanla Lugano civarında dağ eteklerine konumlanan ya da endüstrileşmiş köylerin dışında yer alan evlerinde kişisel bir stil geliştirmeyi başarmıştır. Bu stilin özellikleri silindirler ve kübik biçimler, çatıda dolaşım alanlarını vurgulayan açıklıklar, simetrik bir planlama, beton tuğlayla gerçekleştirilmiş kalın duvarlar ve cam ve çelikten ince üst yapılarıdır. Esasında Botta'nın eseri ağır, kalın duvar yapısının simgelediği yer, toprakla hafif ışıklıkların simgelediği gök ikilemi etrafında gelişir. Botta ayrıca "araziyi inşa etmekten" bahsederek binanın bulunduğu bağlama olan hassasiyetini vurgulamış, malzemeye önem vermiştir<sup>104</sup>. Açıklıkların deldiği geometrik, sade şekiller Ticino bölgesinin çiftlik ambarlarının anıtsal kabalığını çağrıştırmaktaydı. Botta'nın mimarisi belirli bir yerin ışığına ve manzarasına duyarlıydı ancak rejyonalist değildi. Botta'nın biçimleri modern konut için genelleştirilmiş bir tipolojiyle daha önce varolan bir düzen ve topografyanın bağdaştırılmasından türer. Botta evleri için şöyle der: "Benim yaptığım mimarlık doğayla çok yakından ilgilidir. Mimarimin doğduğum yerin kültürüne bağlı olduğu söylenirse bu çok hoşuma gider... Yaptığım her ev özel bir manzarayla iletişim kuran bir birimdir"<sup>105</sup>.



Resim 65 Casa Rotonda, İsviçre, Mario Botta, 1980-81

Yine Botta'nın Stabio'daki Casa Rotonda'sı (1980-1) beton tuğladan inşa edilmiş bir aile evidir (Resim 65). Binanın ana gövdesi strüktürün derinliklerine ışığın girmesini sağlayan bir yarık

tarafından ikiye bölünmüştür. Tepe ışıklığı bir alınlığı ya da çatıyı çağrıştırmasına üçgendir. Dairesel plan günün ya da senenin belirli zamanlarında güneşin ışınlarını yakalamak için tasarlanan bir güneş takvimini ima etmekteydi. Casa Rotonda bir

rasathaneyi ya da inzivaya çekilmek için bir kuleyi çağrıştırmaktaydı. Botta "hayatımızla ve zamanımızla uyum içinde olan bir mimarlık" yaratmak istediğini ve Post-Modernizm'i inançsızlığından ve yüzeyselliğinden dolayı reddetmekteydi. İnsanla çevresi arasında yeni bir denge aradığını...insanı toprakla ve güneşin izlediği yolla irtibata geçiren unsurlarla ... özgün konutun yapılmasını mümkün kılan değerleri keşfetmek istediğini" belirtmiştir. "Tarih bir kolon, bir sütun başlığı ya da geçmişten ödünç alınan biçimler değildir. Barındırdığı anlamlar dolayısıyla tarihin hepimizin borçlu olduğu bir mevcudiyeti vardır. Ancak günümüzün ihtiyaçlarına cevap verebilmek için kendimizi ondan kurtarmamız gerekir"<sup>106</sup>.

Rasyonalist harekete bağlı başka Avrupalı mimarlar sınırlı ve ağırbaşlı bir tarihçi sembolizm yönünde çalışmıştır. Bruno Reichlin ve Fabio Reinhardt birkaç Neo-Palladien villanın mimarıdır. İki mimarın İsviçre'de Ticino bölgesindeki Tonini Evleri'nde (1972-74) Rönesans temaları- bir manzarayı çerçeveleyen sembolik kemer, ritmik açıklık sistemi, "ev içinde ev" kavramı- biraz çarpıtılarak günün teknolojisiyle inşa edilmiştir.

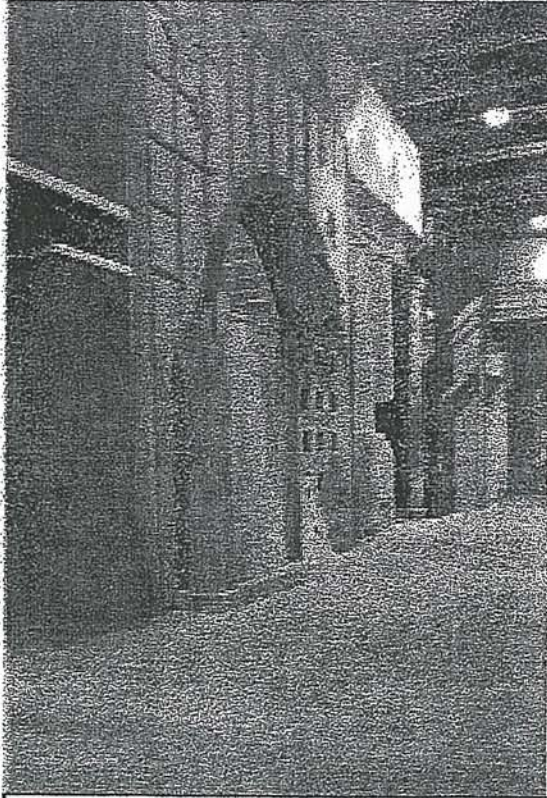
Eğilimden etkilenen diğer bir isim ise Ungers'dir. Ungers Architettura come Tema (1966) adlı kitabında mimarî temaların tarihten ve işlevlerden bağımsız olduklarını savunmuştur. Ungers'e göre kültürler değişebilmekte ancak ev, perimetre bloğu türünden soyut tipler sonsuza kadar biçim değiştirebilmektedir. Ungers'in Berlin'deki Perimetre Bloku (1978-82) orta bir avlunun etrafında değişebilen bir apartman tipine örnek teşkil eder. Ungers de Rossi gibi platonik geometrinin elemanlarını kullanır. Bunlar daire, kare, üçgen, altıgen, sekizgendir ya da bunların parçalarıdır. Bu öğelerin hepsi modülerdir<sup>107</sup>.

Son yıllarda bu iki ayrı akım arasında karşılıklı bir etkileşim oluşmuştur. Paolo Portoghesi gibi mimarlar Amerikan Post-Modernizmi'ni savunmuşlar, Amerikalılar ise Rasyonalistlerin makalelerini çevirmiş ve yayınlamışlardır. Amerikalılar Rasyonalist biçimleri kuramsal temelinden soyutlayarak kullanmışlar, Avrupalılar da Amerika'daki uygulamalardan etkilenmişlerdir. Sonuç olarak muazzam bir yaklaşım ve üslup çeşitliliğine ulaşılmıştır.



## 2.2.3. 1980'Lİ YILLARDA POST-MODERNİZM

### 2.2.3.1. POST-MODERN KLÂSİZİZM



Resim 66 Strada Novissima, Venedik Biennali, 1980

Modern Hareket insanı mimarî devrimle ve belleğinin yıkılması yoluyla değiştirmek istemiştir. Modern Hareketin tarihe sırt çevirmesinin yarattığı yıkıcılığa karşı ve modern mimarinin kendi bünyesindeki krize tepki olarak Venedik Bienali, 1980 yılında, "The Presence of the Past" (Geçmişin Mevcudiyeti) adında uluslararası bir sergi düzenler (Resim 66). Sergi 1960'larda kuramsal dünyadaki gelişmelerin devamı niteliğini taşımakla birlikte katılımcıların çeşitliliği nedeniyle Post-Modernizm'in yayıldığı bir kanıttır. Sergi Venedik Bienali'nin düzenlediği ilk sergidir ve Venedik'ten sonra Paris ve San

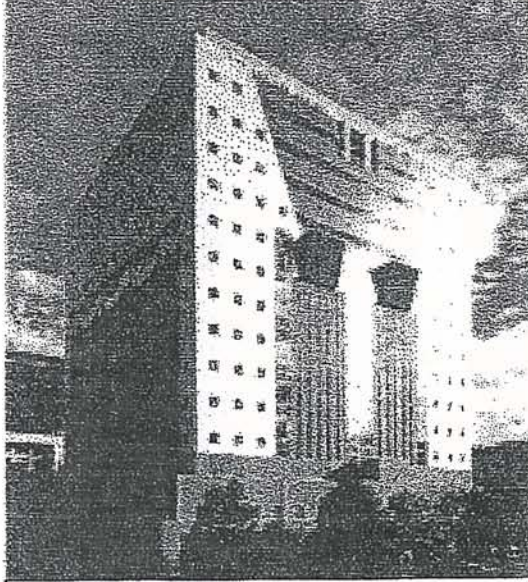
Francisco'da düzenlenir. Burada teşhir edilen Strada Nuovissima'da (Yeni Sokak) içlerinde Robert Venturi, Charles Moore, Ricardo Bofill, Hans Hollein ve Léon Krier'in bulunduğu mimarlar yirmi kadar cephe tasarlamıştır. Cephelerin çoğunda klâsik düzenler dramatik bir şekilde ya da manierize edilerek ya da oyuncu bir havayla ele alınmıştır. Sergide ilk defa Post-Modern Klâsizm olarak nitelenen eğilim baş gösterir<sup>108</sup>.

Post-Modern Klâsizm'inin ana hedefi kullanıcılarıyla, halkla doğrudan iletişim sağlamakla birlikte, bu mesajı açıkça belirtmek yerine onu ima ederek aktarmaktır. Başka bir deyişle bu mimarî betimsel temaları soyutlayarak ve bunları hem stilize ederek hem de tanınabilir bir hale sokarak kullanmaktadır. Bu eğilimde metafor, süsleme, çok renklilik ve konvansiyon

<sup>108</sup> Jencks, *Ön. Ver., The Language...* s.121.



tasarıma dahil edilmektedir<sup>109</sup>. Eğilime Klâsizm adının verilmesinin nedeni kolon, kemer, kubbe, türünden klâsik elemanların evrensel grameri ve sentaksı geliştirmesidir. Eğilimin başlıca temsilcileri Michael Graves, James Stirling ve Hans Hollein'dir<sup>110</sup>. Bu eğilime Jencks son sayılan özelliğinden dolayı Soyut Betimleme adını da vermektedir.



Resim 67 Portland Binası, Oregon, Michael Graves, 1980-83.

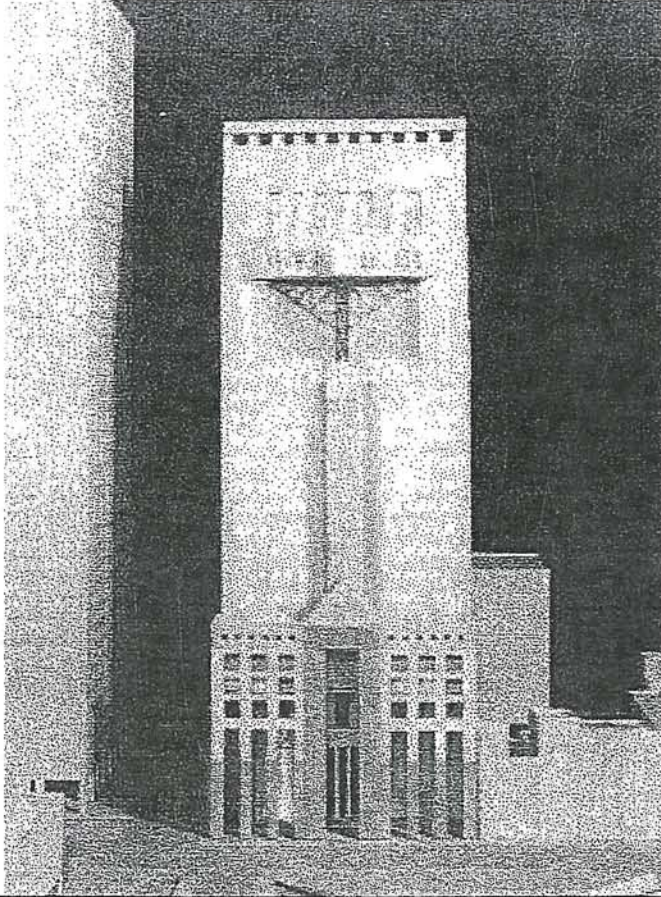
Sergiye katılan isimlerden biri seçiyi düzenleyen isimlerden Paolo Portoghesi'nin yakın arkadaşı Aldo Rossi'dir. Aldo Rossi sergi için hem giriş kapısını hem de yüzen Teatro del Mondo'yu tasarlamıştır. Tiyatro Klâsik düzenlemeyle vernaküler inşaat sistemini bağdaştırmaktadır. Rossi'nin sergide bulunması Neo-Rasyonalistlerle Post-Modernizm'in Eklektisist ya da Tarihçi kanadının uzlaşmasını simgelemesi açısından önem taşımaktadır. Eğilimde

tarihsel motifler ve vernaküler mimarlık unsurları soyutlanmakta ve yeni bir şekilde biraraya getirilmektedir. Böylece mevcut motifler binanın yer aldığı bağlama uyarlanmakta ve bu motifler yeni bir görünüme kavuşturularak geçmişten de izler taşımaktadır. Eğilim üstünde en etkin bina Michael Graves'in Portland Belediye Sarayı'na ek binadır (1979-82). Bina esasen 1979'da tasarlanmıştı ancak 1980'de aldığı eleştiriler sonucunda bazı değişiklikler geçirerek yeniden tasarlanmıştır (Resim 67). Binanın önemi çok renkli olması, cephesinin tripartit olması, bünyesinde farklılıklar bulundurmasıyla birlikte civardaki binalara uyması ve antropomorfik bir cephe türünden yeni formüller geliştirmesiyle daha sonraki Post-Modern Klâsik gökdelenlere örnek oluşturmasında yatar<sup>111</sup>.

Jencks örnekler arasında Michael Graves'in Humana Merkez Binasını (1982-86) da saymaktadır. Yirmiyedi katlı strüktür hem çevresindeki modern binalara hem de XIX. yüzyıla ait binalara uyum göstermektedir (Resim 68). Cephe üçe bölünerek civarla uyum sağlanmaktadır: gerçekten de alçak bir alt bölüm sayesinde mevcut sokak ölçeğine saygı gösterilmiş, binanın geri kalan bölümü de diğer yandaki Miesvarî



kutunun yüksekliğini yakalamıştır. Böylece Post-Modernizm şehir hayatının karmaşıklığını onaylayarak bölücü olmaktan çok birleştirici bir özellik arzeder. Birkaç



Resim 68 Humana Tıp Merkezi, Kentucky, Michael Graves, 1882-86

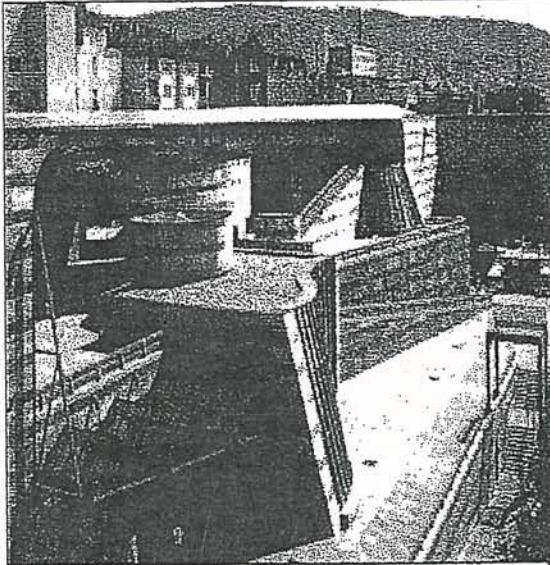
yerel strüktür soyutlama sayesinde ima edilmektedir: yirminci kattaki konsol halinde çalışan makaslar Ohio nehrindeki köprüleri çağrıştırmakta, çatıdaki yarım daire şeklindeki taç 1930'ların Louisville bendini hatırlatmakta ve kare pencereler, geniş silmeler yan cephelerdeki küçük tapınaklar endüstri Klâsisizm'ine atıfta bulunmaktadır. Bina aynı zamanda antropomorfik bir strüktürü hatırlatmaktadır. Bu şekliyle Humana vücutla kolonun yeni gökdelen ölçeğine uyarlanmış biçimidir.

Humana geçmişin ve günümüzün şehir manzarasını, binanın birkaç işlevini birden bütün halinde çözen çokdeğerli (multivalent) bir binadır. Ayrıca bina subasman, gövde, taç olmak üzere üçe bölünmektedir. Bu bölünmeye Klâsisizm'de rastlamamıza rağmen burada farklı ölçekler kullanılarak yeni bir yorumla gidilmiştir. Örneğin en üstteki bölüm alışlagelmiş saçak gibi öne doğru çıkacağına geriye çekilen ve doksan derece dönen düz bir kemerdir<sup>112</sup>.

James Stirling de 1975'ten itibaren bu stilde çalışmaya başlamıştır. Stuttgart Müzesi şehir dokusuna titizlikle uyarlanmış bir çalışmadır (Resim 69). Stuttgart Müzesi'nin solundaki binanın Schinkelvari Klâsik U şeklindeki planını tekrarlayarak yansıtmaktadır<sup>113</sup>. Bunun dışında rüstik görünümlü bir subasman ve Mısır saçağı gibi klâsik motifler kullanılmaktadır. Traverten ve kumtaşının katmanlar halinde rüstike edilmesi binayı hem yere bağlamakta hem de Stuttgart'ın dokusuna dahil etmektedir. Böylece müze civardaki binaların yüksekliğine ve duvar dokusuna uyarak ve ana



caddeye eksensel bir biçimde bağlanarak şehre uyum sağlamıştır. Ayrıca mekânlar müzeye girildiğinde harekete doksan derece açı teşkil edecek şekilde algılanmakta ancak dairesel hareketler de yapmak gerekmektedir. Böylece bir ikililik yaratılmış olur. Ancak binanın duvar işi geleneksel bir yöntemle çözümlenmesine rağmen, canlı renklerle boyanmış bir metalin kullanılması hiç de Neo-Klâsik değildir. Böylece müzede Romanesk kemerlerin kullanılmasına rağmen klâsik elemanların çarpıtılması klişeyi önlemiş olur. Tarihten değişik dönemlere ait elemanların olması nedeniyle bu tutum tamamen Post-Moderndir. Bu davranış şekli günümüz kültürünün birbiriyle çelişen ideolojilerini yansıtmaktadır. Müzedeki yalın yüzeylerle dalgalanan yeşil giriş lobisi, çelik tapınak-giriş kapısı, sarı mantar kolon arasındaki tezat soyut bir biçimde



Resim 69 Neue Staatsgalerie, Stuttgart, James Stirling ve Michael Wilford, 1977-84

tarihî şehrin barındırdığı karmaşa ve çelişkiyi betimlemektedir. Dışarda heykel galerisi vazifesini gören merkezî rotunda kutsal ve kutsal olmayan anlamları eşit derecede harmanlamaktadır. Burada Stirling tarihten aldığı elemanları yeni bir biçimde sunmayı başarmıştır. Her biçimsel öge çeşitli çağrışımlar yapmakta ve işlevsel bir soruna çözüm getirmektedir. Pantheon ve Hadrian'ın villasının yıkıntıları birleştirilmektedir. Anlamlarda kontrastlar elde

edilmektedir. Stirling'e göre müze yalnızca öğretici bir kurum olmakla birlikte insanların eğlendikleri bir yerdir. Bina müze olma işleviyle birlikte yakın geçmişin unutkanlığına saldırmakta ve bir anılar kenti kurmaktadır.



Hans Hollein'in Mönchengladbach'taki Städtisches Museum Abteiberg, (1976-82) diğer bir örnektir. Temelde şema bir akropolistir. Müzede çok çeşitli biçim ve malzeme kullanıldığından bina Stirling'in müzesi gibi karmaşık bir kolaj etkisi yaratmaktadır<sup>114</sup>.



Resim 70 Musée d'Orsay, yeni işlev yüklemesi örneği, Paris, Gae Aulenti, 1980-86

Arata Isozaki'nin Los Angeles'da gerçekleştirdiği Çağdaş Sanat Müzesi de (1982-86) Batı kültüründen alınan elemanlarla Doğu'dan alınan saklı referansların eklektik bir karışımıdır. Bu unsurlar alabildiğine soyutlanmıştır. Piramid şeklinde galeriler, bir Rönesans bahçesi, giriş kapısının üstündeki Palladiyen motif batıdan alınan elemanları oluşturmakta, gömülü avludan ibaret giriş, Hint kumtaşı ve yin/ yang dolaşım şeması da doğudan gelmektedir. Dil seçiminde ya da imgelemede belirli bir mantık yoktur ama stillerin ve motiflerin yanyana

getirilmesi genelleştirilmiş bir çoğulculuktan ve bugünün sanatın da bu çoksesliliği yansıtması gerektiği kavramını bize aksettirmektedir<sup>115</sup>.

Fransız mimarlarla birlikte Gae Aulenti'nin eski bir garı XIX. Yüzyıl sanat müzesine dönüştürmesi ele alınacak son örnektir (Resim 70). Burada Mısır'dan alınan motifler ve oranlar trenlerin bir zamanlar geldikleri yol üzerine kurulan ağır duvarları ve Nil tapınaklarında bulunabilecek dar mekânların yaratılmasında kullanılmak üzere soyutlaştırılmıştır. Mısır stili soyut bir betimleme aracı olarak kullanılmıştır ve bu da heykel ve resim seyretmek için uygun fonu oluşturmaktadır. Ayrıca bu yalınlık süslü Beaux-Arts mimarisiyle, strüktürün ve yukardan ışıklandırmanın ince demir işiyle tezat oluşturmaktadır. Pompidou Merkezi projesi gibi yeni d'Orsay Müzesi

genelleştirilen bir Klâsisizm'i soyut kılmaktadır. Müzede küçük, el sanatları ve büyük ölçekte çalışmaların tezatı usturuplu bir şekilde ele alınmıştır. Aulenti müzede Post-Modern mekânı sürpriz yaratarak, tarihî çağrışımlarda bulunarak kullanmıştır<sup>116</sup>.

<sup>78</sup> Lampugnani, Ön.Ver., s.268.

<sup>79</sup> Charles Jencks, Architecture Today, London, Academy, 1993, s.112.

<sup>80</sup> Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, New York, Rizzoli, 1991, s.61-62.

<sup>81</sup> Jencks, Ön.Ver., Architecture..., s.290.

<sup>82</sup> Aynı, s.111.

<sup>83</sup> Aynı, s.111.

<sup>84</sup> Aynı, s.111.

<sup>85</sup> Aynı, s.111.

<sup>86</sup> Aynı, s.111.

<sup>87</sup> Jencks, Ön.Ver., The Language..., s.12.

<sup>88</sup> Aynı, s.48-62.

<sup>89</sup> Frampton, Ön.Ver., s.290.

<sup>90</sup> Jencks, Ön.Ver., Architecture..., s.113.

<sup>91</sup> Aynı, s.113.

<sup>92</sup> Aynı, s.116.

<sup>93</sup> Aynı, s.116.

<sup>94</sup> Aynı, s.117.

<sup>95</sup> Aynı, s.116-118.

<sup>96</sup> Jencks, Ön.Ver., Architecture..., s.123.

<sup>97</sup> Aynı, s.126.

<sup>98</sup> Aynı, s.127.

<sup>99</sup> Aynı, s.127.

<sup>100</sup> Jencks, Ön.Ver., The Language..., s.115.

<sup>101</sup> Aynı, s. 135.

<sup>102</sup> Aynı, s. 140.

<sup>103</sup> Frampton, Ön.Ver., s.295.

<sup>104</sup> Curtis, Ön.Ver., s.624.

<sup>105</sup> Aynı, s.624.

<sup>106</sup> Aynı, s.625.

<sup>107</sup> Frampton, Ön.Ver., s.296.

<sup>108</sup> Jencks, Ön.Ver., The Language..., s.121.

<sup>109</sup> Jencks, Ön.Ver., Architecture..., s.290.

<sup>110</sup> Aynı, s.290.

<sup>111</sup> Aynı, s.293.

<sup>112</sup> Aynı, s.294-295.

<sup>113</sup> Jencks, Ön.Ver., The Language..., s.142.

<sup>114</sup> Aynı, s.145.

<sup>115</sup> Aynı, s.145.

<sup>116</sup> Aynı, s.147.

*Architecture Today*



### 2.3.3. 1970'DEN 1990'LARA POST-MODERN ŞEHİRCİLİK KURAMLARI VE UYGULAMALARI

Anti-modernist polemik açık bir şekilde ancak 1960'larda ortaya çıkmıştır. En erken saldırılar mimarlık mesleğinin dışında, şehircilik yenilemesi programlarına tepki olarak doğmuştur. Klâsik bir örnek Jane Jacob'un etkin Death and Life of American Cities (Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Hayatı, 1961) kitabıdır. Modern şehir planlamasının karakteristik bir başarısızlığı, kültürel süreklilik imgelerini oluşturamamasıydı. Yeni kurulan Chandigarh şehri ya da Brezilya'da Brazil şehri mimara, planlamacıya ve şehirciye iki sorunun mevcudiyetini kanıtlamıştı: yeni şehir eski bir şehirdeki hayatın karmaşıklığına sahip değildi ve geçmişle süreklilik sağlayamamaktaydı. CIAM'ın 1920'lerde tabula rasa yaklaşımı şehirlerin dört ana işleve göre bölünmesini, mevcut dokuya ve binalara ve tarihî binalara olan saygısızlığı bu köksüzlükten sorumluydu. Ayrıca şehir planlamaları işlevsel, toplumsal, ve ekonomik olguların isteklerine cevap verebilmek için analitik, soyut özellikleri göz önüne almıştır. Modernizm'in ilkelerine tepki verenler arasında Christian Norberg-Schulz, Aldo Rossi, Colin Rowe, Leon ve Robert Krier ve Oswald Mathias Ungers sayılabilir. Bu kişiler Modern dönemde yer alan mahal ve zaman kaybını onarmaya ve şehir yerleşimlerinde sürekliliği sağlamayı denemişlerdir.

Christian Norberg-Schulz "Genuis Loci" (Yerel Ruh) adlı makalesinde belirli bir mahallin kimliğinin kaybolmasının insan ve toplum üzerinde son derece yıkıcı sonuçları olduğu görüşündedir. Kendisi yazısında çocuk psikolojisinden insan gelişiminin dış dünya hakkında bir kavram geliştirme yeteneği olduğunu bildiğimizi ileri sürer. Jean Piaget bu sürecin algılarımızı ve eylemlerimizi mümkün kılan şemaların oluşması şeklinde açıklamaktadır. Bu şemalar fizikî, sosyal ve kültürel nesne sınıflarına bağlıdır. Dış dünyayı "fizikî bir nesne" olarak tanımladığımızda olayları fazlasıyla basitleştirmekteyiz. Fizikî nesnelere arasında yer ya da yörenin ayrı bir önemi vardır. Ayrıca insanı bir yere referans vermeden düşünemeyiz. Çocukluğun ilk yıllarında insanlar kendilerini çevrelerinin nitelikleri vasıtasıyla tanımlamaktadır ve bu da onları Romalı ya da Berlin'li kılar. Bugün kelimenin tam anlamıyla kendimizi evimizde hissettiğimiz pek söylenemez. Le Corbusier "yuva" kavramını

“açık şehir” kavramını geliştirdiği hava, ışık ve bahçeye olan ihtiyaç olarak son derece dar bir çerçeveden yorumlamıştır. Çağdaş çevre krizinin nedenlerini salt Le Corbusier’nin fikirleri ve Modern harekette aramamak gerekir. Esas sorumluluk Modern mimarinin ilkelerinin dönüştüğü “adi işlevselcilik”tir. Görsel kaos ve karakersizlik yaşadığımız çevreleri ifade eden terimler olabilir. Ayrıca bir de mahal kavramının yok olması bunlara eklenmelidir. Görsel kaos geleneksel şehir biçiminin yok olmasıyla bağlantılıdır. Öncelikle şehrin onu çevreleyen manzarayla bağlantılı olarak kimliği kaybolmuştur. Şehirle köyün kendilerine has özelliği yoktur bunlar birbiriyle karışmakta, hudutları kaybolmaktadır. İkinci olarak da şehrin iç strüktürü yok olmuş, sokaklar ve meydanlar kötü tanımlanmış ara mekânlarla yer değiştirmiştir. Kevin Lynch özellikle bu gelişmelere tepki vermiştir. Lynch şehir manzarası kavramımızın patika, hudut, mahalle kavramlarıyla temel strüktürlerin varlığını ortaya koymaktadır. Lynch meydan, sokak, komşuluk unsurlarının şehrin temel unsurları oldukları fikrini ortaya atmıştır. İnsanın eyleminin yer alması için insanın kendini çevresinde nasıl yönlendireceğini bilmesi gerekmekte, kendisi için mekânsal bir imge yaratması gerekliliği üzerinde durmuştur. Schulz mekânı bir yerler sistemi olarak tanımlamış ve yerin son derece somut olduğunu ifade etmiştir. Her yerin kendine has karakteri vardır. Mahallin artık karakersiz olduğunu ileri sürerken bu yerlerin “ruhunun” olmadığını söylemiştir. İnsan yaşadığı çevreye yabancılaşmaktadır. Belirli bir mahallin kimliği soyut mekânsal karaktere bağlı değil, belirli somut bir karaktere bağlıdır. Bir yerin karakterini yapan faktörler kaldırımların yapımında kullanılan taşlar, bir sokağı tanımlayan binalarda kullanılan malzemeler, cephelerde pencerelerin oranı, binaların yüksekliği türünden elle tutulur unsurlardır. Çevre yalnızca işlevsel, ekonomik, ya da toplumsal içerik türünden soyut kavramlarla değil, morfolojik ve fenomenal özellikleriyle de belirlenir. Bu yüzden de mimarinin yerel bir karakteri olması gerekmektedir. Böylece insanın da bir kimliği olacaktır. Modern mimarinin başlıca başarısızlığı somut mekânsal düzenlemelerle değil soyut mekânsal düzenlemelerle uğraşmasından kaynaklanmaktadır. Kuramda binaların içerden dışa doğru geliştirilmesi gerektiğini savunulmuş, bunun sonucu olarak da çevreden yabancılaşma olmuştur. Schultz Venturi’nin Complexity and Contradiction kitabında bir binanın içiyle dışının birlikte çalıştığı bir oluşum olduğunu anlatmıştır. Bu unsurlara yerel ruhu da eklemek gerekmektedir. Mimarlık belirli bir yerel ruhun somutlaşmasıdır. Bir bina her zaman bulunduğu yöreye uyarlanmalıdır.



Aldo Rossi L' Architettura della Città” (Şehrin Mimarisi, 1966) adlı kitabında yer ve zamanı kopararak tipolojide aradığı soyut bir locus aramıştır. Rossi şehrin belleği kavramını işlemiş ve anıtların bu belleği kristalize ettiği üzerinde durmuştur. Rossi kitabında modern dönemin saf fonksiyonalizmini eleştirmiş ve işlevin, şehrin varolma nedeni olmadığını çünkü şehrin somutlaştırdığı işlevsel, ekonomik ya da siyasî aracın zamanla değiştiğini ancak mimarî tiplerin sabit biçimler olarak kaldıklarını iddia etmiştir. Bu yüzden de bina tiplerinin devamlılığı şehri anlamak için sayılan faktörlerden çok daha önemlidir. Yine buna bağlı olarak bir şehrin algılanması işlevsel bazı sınıflandırmalara göre değil, daha tipolojik sınıflandırmalara göre yapılmalıdır. Örneğin Rossi evleri şöyle sınıflandırmıştı:

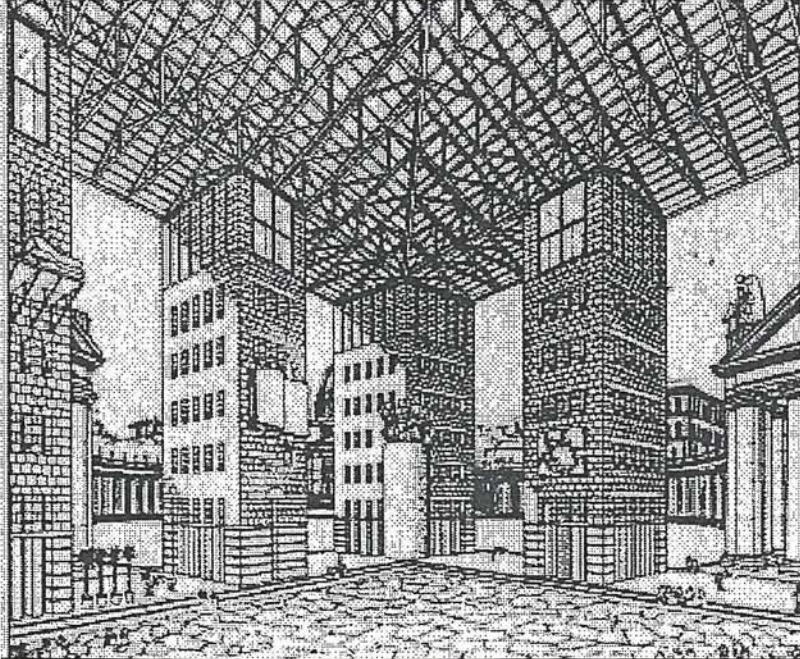
- açık alanların çerçevelediği blok evler
- birbirine bağlanan , sokağa cephe veren blok evler
- bütün yerleşim alanına yayılan derin blok evler
- kapalı avlulu evler

Rossi için mimarî her seferinde yeniden yaratılmamakta, aksine dağarcığını bütün dönemler için ve her yerde sabit olan bina tipleriyle oluşturmaktadır. Rossi'nin amacı tiplerdeki anlamları anahtar olarak kullanarak yeni anlamlar yaratmaktır. Rossi için bir “tip” mimarlık fikrinin kendisidir, onun özüne en yakın olanıdır. Rossi için bir tip daimîdir ve karmaşıktır, biçimden önce gelen ve onu oluşturan mantıklı bir ilkedir. Ancak bir tip ile model arasındaki fark belirtilmelidir. Tip tekrarlanabilemez çünkü mimarinin ilkesini şekillendiren fikir, kaidedir. Bir model ise tekrar edilen nesnedir.

Kontekstüalizm ya da Bağlamcılık kuramı Post-Modernizm'in geliştirdiği diğer bir fikirler yumağıdır. Bağlamcılık Colin Rowe'un yazılarında vücut bulmuştur. Bağlamcılıkta bir “tip” belirli ve tamamlanmış bir oluşum olarak tanımlanmakta ve sokak ve meydanlar da bağlamı oluşturur. Bağlamcılık tiplerle bağlamı uzlaştıran bir kuramdır. Rossi ve Krier tipolojik (binalarla ilgili etüdler) ve morfolojik (sokaklar, meydanlar, arkatların oluşturduğu boşlukların etüdü) yeni mimarî bir disiplinin temeli olması gerekliliğine inanmaktadır. Sokakların, meydanların, yapı bloklarının etüdü ve rekonstrüksiyonu düzgün bir şehir ekolojisini mümkün kılar. Meydan ya da sokaklar gibi şehir bloklarının oluşturduğu şehir dokusu, tipler, oranlar, şehir mekânlarının geometrik şekilleri , sokak genişliğinin bina yüksekliğine oranı gibi bileşenler arzu edilen mimarî ve şehirselleştirme kompozisyonu oluşturabilecek unsurlar olarak sayılabilir.



Bülent Özer Oswald Mathias Ungers'in Enschede'de öğrenci yurdu yarışma projesinden (1963) ve James Stirling'in Berlin Bilim Merkezi'nden (1980) bahsetmiştir<sup>117</sup>. Özer bu projelerde vaziyet planında eskinin planimetrik, ürbaniistik düzenlerinden, örneklerinden yararlanma ve bunlardan yeni kolajlara gitme eğiliminin belirgin olduğunu belirtmiştir. Robert Krier'in Stuttgart için projesi ve Leon Krier'in Londra'da Royal Mint Meydanı yukarıda bahsedilen fikirleri somutlaştıran örnekler olarak sayılabilir. Her iki örnekte de mimarlar mevcut duruma meydanlar, sokaklar, arkadaşlarla şehir mekânları yaratarak şehrin morfolojik özelliğini tamamlayarak ya da oluşturarak cevap vermeye çalışmıştır. Her iki çalışmada da ideal tipler yeniden oluşturulmuş ve şehrin bağlamında yer almıştır bunların anlamları da anahtar olarak alınmıştır. Burada üzerinde çalışılan alan şehir bağlamıdır.



Resim 70, Üçgen Belediye Sarayı projesi, Roma, Leon Krier, 1977

Leon Krier  
Echternach  
projesinde mevcut  
XVIII. yüzyıl  
morfolojisini yeniyile  
ortaçağı bağlamak  
için kullanır ve  
geleneksel bir arkadaş  
ve dairesel bir  
meydanı şehre  
sokar<sup>118</sup>. Yükseklik,  
ölçek, siluet ve

binaların malzemesi mevcut binalarla uyum içindedir. Bu proje dışında Leon Krier Londra'nın, Echternach'ın, Roma'nın, Bremen'in, Barselona'nın ve Luxembourg'un kuşbakışı perspektiflerini çizmiştir. Krier'in şehir planlarının hiçbiri gerçekleştirilmemiştir ancak bunlar çok etkili olmuştur. Leon Krier'in 1748 Giambattista Nolli'nin Roma için gerçekleştirdiği planı üzerinde başka onbir mimarla çalışması ilginçtir (Resim 84). Krier'in binaları üç çeşittir: kare bina Roma'nın merkezinde, yarım dairesel bina Piazza Navona'nın bir ucunda, üçgen şedler de Saint Pierre Katedrali'nde yer almaktaydı. Ayrıca Krier Abbé Laugier'nin ilkel kulübesini yeniden tasarlamıştır. Kulübenin dört kolunu sekiz katlı kulelere dönüştürülmüş,



piramidal çatı da halka ait bir alanı örtmektedir. Üçgen şed yerel bir yurttaşlık organizasyon şeklini canlandıran ve destekleyen yeni toplumsal bir merkezdir. Burada restoranlar, kulüpler, oyun odaları, ve sanatçılar için stüdyolar yer alacaktır. Burada hem biçimsel olarak hem de siyasî olarak mevcut dokuya entegre edilmiş 'sendikalist bir organizasyon söz konusudur. Krier'in amacı res publicayı canlandırmak ve yeni yurttaşlık kurumlarını yaratmaktır<sup>119</sup>. Krier kardeşler Avrupa'da modern hareketin bir kenara attığı hemen hemen bütün klâsik şehir şekillerini canlandırmışlardır. Robert Krier Urban Space (Şehir Mekânı) adlı kitabında varolan sayısız tarihî şehirlerin morfolojik etüdlerini yayınlamıştır. Kitapta ay biçimi yolların, arkadların, sokakların ve meydanların- bozulmuş dokuyu dikmek için kullandığı "evrensel" öğeler- önemine işaret etmiştir. Leon Krier ve Robert Krier Stadtraum in Theorie und Praxis (Kuramda ve Uygulamada Şehir Mekânı, 1975) kitabında CIAM'ın şehrin nesnelere doldurulduğu bir park olduğu fikrinin aksine sokak ve meydan tiplerini (bulvar, dairesel meydanlar) toplamışlardır. Le Corbusier yeni şehrin sağlıklı olmasını eski şehrin ölümüne bağlarken, Bağlamcılar bunun tam tersini savunmaktaydı. Krierler sokağa nostaljik bir duyguyla geri dönmüştür. Bölgelemeye (zoning) karşı tavır almışlar, geleneksel Avrupa şehrinin karışık hayat tarzına ve çalışma sahalarına öncelik vermişlerdir. Bülent Özer, Leon ve Rob Krier kardeşlerin birçok çalışmasında tarihî stilize elemanların kullanıldığı rasyonalist kütlelerden oluşan urbanistik mekân düzenlerine, klâsist bir hava verilmek istendiğini vurgulamıştır<sup>119</sup>.

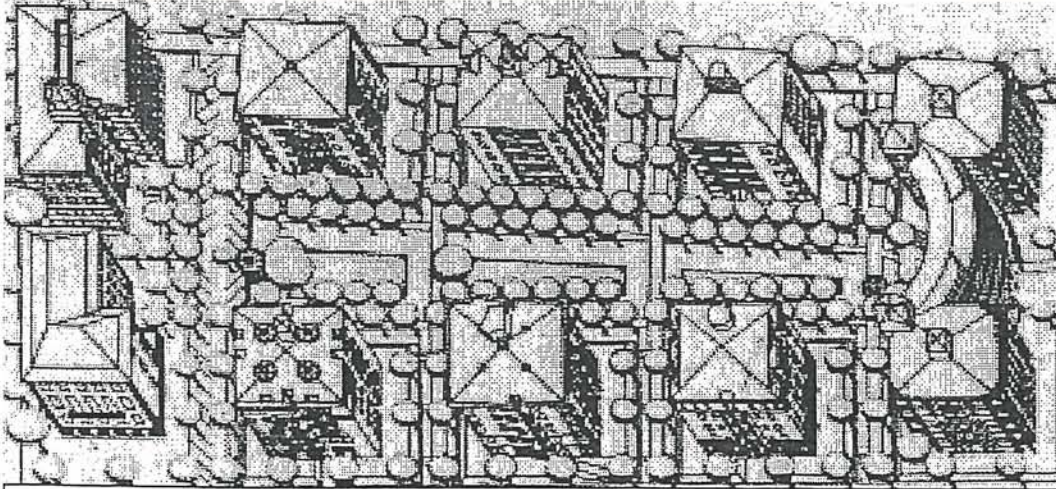
1960'ların başlarında birçok mimar ve kuramcı Hadrian'in Villası'nı morfolojik özellikleri, eklektisizm'i, farklı parçaların bir araya getirilişi ve anlamlar içerdiği açısından incelemişlerdir. Geometrik biçimlerin karışımı, eksensel planlama, bina doğru, kısaca Colin Rowe'un "Collage City" (Kolaj Şehri, 1978) kuramına dönüştürülecek olan ikililik ilişkileri ilginçti. Collage City fikri modern şehir plancılığının reddettiği zıtlaşan kaliteleri barındıran bir kavramdı. Hadrian'in Villası dışında Giambattista Nolli'nin 1748'deki Roma planı bu tür şehir morfolojileri için örnek teşkil etmişti. Modern planlama anıtları, şehrin dokusunu bozarak bir parkın ortasına hiçbir şeyle karşıtlık oluşturmayacak şekilde yerleştirilmekteydi. Ungers'in 1965'de Batı Berlin'de Tiergarten Müzesi için geliştirdiği şema geleneksel, arketipik unsurları - "sokaklar, meydanlar, arkadlar, köşe vurguları - işlemektedir. Batı Almanya'da eski Marburg şehrine yeni konut yerleştirme çalışmaları geleneksel evin



çeşitlemelerinden oluşan onüç ayrı modelle sonuçlanmıştır. Ungers'in belirttiği gibi eski Marburg'un kimliğini konut tiplerinin çeşitliliği ve karşıtlığı oluşturmaktadır. Bu kimliği kaybetmemek amacıyla Ungers bu çeşitliliği elde etmeye çalışmıştır.

IBA (Uluslararası Berlin Yapı Sergisi) Organizasyonu bağlamsal çalışmalara en önemli örnekler olarak verilebilir. Organizasyonun amacı modern planlama sonucunda ve savaş sırasında mahal hissini kaybeden şehri yeniden kurmaktır. Bu büyük ölçekli projede 9000 yeni ve restore edilmiş ev, 170 yapı alanı, şehir mekânının morfolojisi, şehrin yıkılmadan önceki bina tipolojilerinin etüdü yapılmış ve şehrin şehrsel karakterini yeniden canlandırmak için yeni yapılar inşa edilmiştir. Yıkılmış olan perimetre blokları yeniden inşa edilerek (daha önceki halleri gibi olmasa da aynı ilkelerle), sokaklar ve avlu bahçeleri yeniden kurulmuş böylece şehrin morfolojik karakteri restore edilmiştir. Projenin ilkeleri şöyle özetlenebilir:

- Zemin katı mevcut olan yerlerde bu katı tutmak
- Bölgenin ölçeğini ve geometrisini tutmak (örneğin kat adedini)
- şehrin kimliğinin şehrin işlevsel ilişkileri üzerine değil mimarisi ve çeşitli dönemlerde entellektüel ve moral durumunun iletmediği imaja dayandığını göz önünde bulundurarak bölgenin fizyonomisini, görsel imajını korumak.



Resim 71 Rauchstarsse'nin geliştirilme projesi, "şehir villaları", Berlin, 1983-86

Ungers'in Berlin'de Faskel, Timmermann ile birlikte gerçekleştirdikleri Friedrichvorstadt çalışması (1980-1) buna bir örnektir. Krier'in Berlin'de Tegel bölgesinde yaptığı çalışma diğer bir örnektir (1980-83). Bu projede farklı şehir elemanları, binalar dokuyula, sokak binayla, kamu alanları özel alanlarla ilişkilendirilmiştir. Krier'in projesinde çeşitli büyüklükte küçük bloklar yayılmış



binalara fon oluşturmaktadır. Burada pozitif/negatif alan, simetri / asimetri zıtlıkları Tegel'i hareketlendirmektedir. Şehrin merkezi kapalı bir çarşı tarafından vurgulanmıştır.

Krier'den diğer bir örnek Rauchstrasse arazi düzenlemesidir (1983-86). Arazi diplomatik bir mahalleye yakınlığından dolayı şehir villa tipolojisi üzerinde durulmuştur. Burada dokuz mimar aynı saçak kotunda, sokaktan aynı derece içeri çekilen ve aynı pencere oranlarına sahip kare villalar gerçekleştirmiştir. Adanın bir ucunda Aldo Rossi'nin Berlin tuğlasından gerçekleştirdiği bina diğer ucunda ise Rob Krier'in Schinkel üslubunda eğri duvarlı, ikiz kuleli bloğu durmaktadır. Mimarlar bina tiplerinin ifadelerinin değişmesi gerektiğine inansalar da beşbin yılda bu tiplerin o kadar da fazla değişmemesi görüşündeler<sup>121</sup>. İBA projesinde perimetre blokunun sonsuz çeşitlemeleri üzerinde çalışılmış, sokak izdüşümünü tutarak, arkada ortak kullanılan yarı özel bir alan yaratan dikdörtgen şehir tipi incelenmiştir. İBA vasıtasıyla iletilmek istenen mesaj şehri oluşturmada konutun anıtlardan daha önemli yer tuttuğu fikridir.

Aldo Rossi İBA'da eserleri bulunan diğer bir mimardır. Rossi'nin 2. Dünya Savaşı'nda yıkılan Güney Friedrichstrasse için gerçekleştirdiği toplu konutlar (1981-88) bir iç yeşil alanı çerçeveleyen perimetre blok tipini ele almaktadır. Geleneksel evlerdeki gibi sokak cephesiyle arka cephe birbirinden farklı şekilde ele alınmaktadır. Colin Rowe'un ve Fred Koetter'in Collage City adlı çalışmaları bütünleştirici şehir şemalarındaki totalitarizmi açığa vurarak Ütopyanizm'in determinizmine saldırmışlardır. Rowe ve Koetter şehir mekânına binalar kadar ağırlık vermiştir. Modern bina tarihî şehrin örüntüleriyle karıştırılmıştır. Modernler totaliter bir şekilde ideal bir şehre kavuşacaklarını düşünürken, Popper'in toplumların gelişiminde ortaya attığı gibi şehirlerin birbiri üstüne ya da yanyana gelen ufak parçalardan oluştuğunu iddia etmişlerdir. Rowe ve Koetter eklektik bir müze gibi farklı bölümlerden oluşan, farklı zamanlara ve yerlere ait karışık mekânların kolajıyla ortaya çıkan bir şehri savunmuşlardır. Bu kuram çoğulculuğu tercih eden ve savunan bir kuramdır. Ancak bu kuramın kaosla sonuçlanabileceği de olasılıklar arasındadır.

<sup>117</sup> Özer, "Post-Modernizm'e Sınıflandırıcı bir Bakış", *Yapı*, İstanbul, sayı 63, s.41.

<sup>118</sup> Jencks, *Ön. Ver., The Language...*, s. 88.

---

119 Jencks, Ön. Ver. Architecture...,s.305.

120 Özer, Ön. Ver. "Post-Modernizm'e"...,s 41.

121 Jencks, Ön. Ver. Architecture...,s.304.



## SONUÇ

Post-Modernizm'in süsü ya da tarihî elemanları kullanarak Uluslararası Üslûbun yarattığı tekdüze mimariyi bir nebze daha cazip kıldığı bugün birçok tarihçi tarafından teslim edilen bir gerçektir. Akım çerçevesi içinde uygulamada kitsch'e varan örneklerin yanında son derece başarılı sonuçlar da elde edildiği yadsınamaz. Ancak Post-Modernizm'in, Modernizm'in eksik boyutu olarak eleştirdiği iletişimsizlik sorununa ne derece iyi bir çözüm getirdiği tartışma konusudur. Gerçekten de Post-Modernizm'in ana amacı kullanıcıyla iletişime geçmesi olduğu halde uygulayıcıların çoğu kez ancak profesyonel eğitim almış mimarların anlayabilecekleri referansları kullanmaları ciddi eleştiri konusu olmaktadır. Bir başka deyişle Claude- Nicolas Ledoux'un veya Palladio'nun yapıtı, mimarlara okullarda tarih derslerinde öğretilen örneklerdir. Dolayısıyla bunlar yalnızca mimarların bildikleri kaynakları oluşturur. Bu nedenle yalnız meslekten kişilerin tanıyabileceği referanslara başvurmak mimariyi daha kolay ulaşılabilir kılmamış, tarihsel referansların kullanıldığı yine belirli profesyonel çevreyi aşamayan bir mimarinin oluşmasını sağlamıştır. Yani mimarinin iletişimsel olması zorunluluğu yerine getirilmemiş aksine sonuç olarak Modern Mimaride olduğu gibi belirli bir "elit kesim" tarafından uygulanan ve belirli bir "elit kesime" seslenen bir mimari yaratılmıştır.

Post-Modernizm'in eleştirilen diğer bir yönü ise özellikle Michael Graves'in son dönem çalışmalarında gözlemlenen "tekdüzelik"tir. Gerçekten de Graves'in son yıllarda gerçekleştirdiği Crown American Büro Binası (1987), Fukuoka Hyatt Regency Oteli (1993) ve Büro Binası, Thomson Elektronik Tüketim Malları Şirketi Merkez Binası (1994) türü örneklerin tümünde görüldüğü gibi, ülke veya yapı programı ayırdedilmeksizin aynı plan şeması her projeye uygulanmaktadır. Plan genelde bir rotunda etrafında gelişmektedir. Böylelikle tarihçi cephelerin monte edildiği, bütün dünyada birbirine çok benzeyen örneklerinin çoğaldığı "yeni bir Uluslararası Üslûp" yaratılmaktadır. Bu tutum tezde anlatılmaya çalışıldığı gibi Post-Modernizm'in hedeflediği sonuçtan çok farklıdır. Ancak dünya kültürlerinin iletişim araçlarıyla gittikçe standartlaştığı bir ortamda Post-Modernizm'in özgünlük arayışına geçerli çözüm üretememiş olması çok şaşırtıcı değildir.

## KAYNAKÇA

- ADAM Mehmet, "Modern Mimarlık Üstüne Marmara Adası Tartışmaları", MİMARLIK, 11-12 (1984).
- APPİGNANESİ Richard, GARRATT Chris, Postmodernism, İstanbul, AD yayıncılık, 1996.
- ASLANOĞLU İnci, "Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavırlar", ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 8:18 (1988).
- Aujourd'hui, art et architecture, no. 51, özel Le Corbusier sayısı, 1965.
- BUDAK Cüneyt, Modern Mimarlığın Kavramları Üzerine, MİMARLIK, 5-6 (1985).
- CHOAY Françoise, The Modern city: planning in the 19<sup>th</sup> century, New York, George Brasiller yayınları.
- CONRADS Ulrich, 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı yayınları, Ocak 1991.
- CURTİS J.R. William, Modern Architecture Since 1900, 3. Baskı, London, Phaidon yayınları, 1996 (1982, 1987).
- DOSTOĞLU Neslihan T., Utopia and Determinism: Architectural Deterministic Thinking in Urban Utopias, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 8: 2 (1988).
- FRAMPTON Kenneth, Modern Architecture, A Critirical History, 3. Baskı, London, Thames and Hudson yayınları, 1992(1980, 1985).
- GÜLSEN Aylâ, "Dünyada ve Türkiye'de Çağdaş Rasyonalist Mimari"  
Yayınlanmamış Doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 1990.
- GÜNAY Baykan, "History of CIAM and TEAM 10", ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 8:1, 1988.
- HARVEY David, The Condition of Postmodernity, Oxford, Basil Blackwell LTD yayınları, 1990.
- HASOL Doğan, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, 6. Baskı, İstanbul, YEM yayınları, 1995.
- JENCKS Charles, The Language of Post-Modern Architecture, 5. Baskı, New York, Rizzoli yayınları, 1987 (1977, 1978, 1981, 1984).
- JENCKS Charles, Architecture Today, 2. Baskı, London, Academy yayınları, 1993.
- KLOTZ Heinrich, 20<sup>th</sup> century Architecture, London, Academy yayınları, 1989.
- LAMPUGNANI Vittorio Magnano, Encyclopaedia of 20<sup>th</sup> c. Architecture, London, Thames and Hudson yayınları, 1986.



- LE CORBUSIER, Vers une Architecture, Paris, Vincent, Fréal et cie yayınları, 1958.
- NORBERG-SCHULZ Christian, Meaning in Western Architecture, 3. Baskı, New York, Rizzoli yayınları, 1981(1975, 1981).
- ÖZER Bülent, Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme adlı Doktora tezi, İ.T.Ü., İstanbul, 1963.
- ÖZER Bülent, "Post-Modernizm'e Sınıflandırıcı bir Bakış", YAPI dergisi, sayı 63, Ekim 1985.
- ÖZER Bülent, "Fransız Devrimi ve Mimarisi", YAPI dergisi, sayı 90, Mayıs 1989.
- ÖZER Bülent, Yorumlar, 2. Baskı, İstanbul, MSÜ Yayını, 1993 (1986).
- WATKİN David, A History of Western Architecture, London, Laurence King yayınları, 1992.