

36680

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

RESİMDE MİMARİ ÖGELER VE KENT DOKUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

9128 - Koray GELİŞEN

DANIŞMANI

Prof. Özer KABAŞ

İSTANBUL

ŞUBAT 1994

## Ö N S Ö Z

Resim sanatındaki mimari öğelerin ve kentsel projelerin, uzun süren etkileri başta olmak üzere, bunun devamında, yani; mimari sanatında ve kentsel yaşam motifleri üzerinde, resim sanatının katkılarını araştırmak şartıyla başladığım bu konunun, resimlerimle olan bağlantılarını da oluşturarak bu tezi hazırlamaya çalıştım.

Bu konunun kapsamını, gelişim evrelerine bağlı olarak, teknik ve stil bağlamında ele aldığım zaman, kendi içinde doğal bir değişim ve gelişim devamlılığını da beraberinde getirdi.

Son olarak, konunun kendisinin son derece zengin oluşu, beni tezimin bölümlerini oluştururken de örnekler üzerinde seçici olmaya itmiştir.

## İ Ç İ N D E K İ L E R

	<u>SAYFA NO</u>
ÖZET .....	v
SUMMARY .....	vi
1. KENT NEDİR ? .....	1
1.1. Sosyolojik ve Psikolojik Açılardan Kentler .....	1
2. RESİMLERİMDE KENT DOKUSUNU NASIL İŞLEDİM ? .....	4
2.1. Teknik Anlamda Kent Dokusunu Resimlerimde Nasıl İşledim ? .....	5
3. 6-5. YY. HELLEN KENTLERİ .....	11
4. BAROK, GOTİK VE YENİ KLASİZM AKIMLARINDA, MİMARİ ÖGELER VE KİYASLAMALARINDAN ÇIKAN SONUÇ .....	19
4.1. Barok, Gotik ve Yeni Klasizm Akımlarında, Mimari Ögelerin, Resim Sanatına Yansımaları .....	20
5. MICHELANGELO .....	22
6. GAUDI .....	30
7. DE STIJL .....	35
8. BAUHAUS .....	43
9. LE CORBUSIER .....	45
10. KENTSEL DOKU NEDİR ? .....	54
11. MİMARİ ÖGELER NELERDİR ? .....	57
11.1. Mimari Ögeler Teknik ve İçerik Olarak Resimlerime Nasıl Yansıdı ? .....	59
12. OSMANLI VE İSLAM ŞEHİRCİLİĞİNDE KLASİK DÖNEM İMAR SİSTEMİ .....	60
KAYNAKÇA .....	68

## Ö Z E T

Açıkça ifade etmeliyimki, kent taslakları ve dokuları konusuna eğilmemdeki ilk etken teknik meselelerin beni oraya götürmesiydi. İçerik ve kent imajıyla bağlantılı olarak, psikolojik-imgesel betimlemeler, simge ve sembollerle beraber, teknik çözümler bağdaşık ve paralel bir düzende, birlikte yürüdü sanıyorum.

Yaklaşık, dört sene önce uyguladığım performans, body-art ve öncesinde (spontaneous) spontan olarak adı geçen tarzımın, tam zıt ifadesine yönelmeyi tasarladım. Bu yüzseksen derecelik bir dönüş olmalıydı ki, renk ve lekeyi eleyerek, siyah-beyaz, özellikle de soğuk-sıcak grilerle desteklediğim şehir taslaklarını oluşturabilmeliydi.

Başlangıçtaki sert formlar, zamanla eriyerek beni tekrar tual üzerinde (kağıttan tuale çıkış) pentür mantığıyla olan diyaloguma doğru yöneltti.

Bu, iki buçuk senelik, yöntem araştırmaları kapsamında ele aldığım ve irdelediğim dönemimde bilincimin, stilimin ve zıt uygulamaların (ki farklı mantıkda denilebilir) büyük şehir insanının, psikolojik dökümünü yansıtabilmem konusuyla birlikte yürüttüğüm bir çalışmalar ve araştırmalar dizisi olabilir.

## S U M M A R Y

I should specifically relate that, the first and foremost reason for my inclination to draft plans of urban centers and cities, as well as their texture, was by guidance of technical matters to that ends. I think, in relation to content and city image, psychological and imaginative descriptions, in conjunction with signs and symbols, were all proceeded in parallel formation.

In my prior performance approximately four years ago, namely, body art and its background, my spontaneous style which was mentioned therein, was now totally transformed into an opposite form of description. Such move ought to be a complete twist and turn from my past practices, availing elimination of color theme, marks and spots, leaving room for formation of urban draft designs by only using blacks and whites and especially with cold and warm greys.

Coarse forms of the beginning were to dissolve in time as to redirecting me dialectically emerging from the paper onto the canvas.

Such undertaking stretching to a period of two and a half years of conscious quest for the most suitable technic, my style and opposite applications (this could possibly be called as a different logical application), was a series of researches, and a humble strife always trying to capture psychological blueprint of the metropolitan dweller.

## 1. KENT NEDİR ?

Dev kentler, dünya gezegeninin en ilginç insan topluluğunu, en görkemli anıtlarını ve anıtsal yapıları, tarihsel, dinsel ya da din dışı nitelikteki kalıntıları, en gelişmiş teknolojiyi, imtiyazlı ve varlıklı mutlu azınlıkları, dev sanat ve spor tesislerini, türlü ideolojiyi benimsemiş kişileri, her çeşitten ve yaradılıştan insanı (muhafazakarını, yenilikçisini, uyuşğunu, atılım ve girişimcisini) bir arada barındırmaktadır.

Bununla birlikte bu tür dev kentlerde yaşamakta olanların büyük bir çoğunluğunun yaşama koşullarına bir büyüteçle bakılır gibi yakından bakıldığında, dev kentlerin olabildiğine büyümesi çelişkili bir görünüm ortaya çıkarır. Dev kentlerin gerçek yüzlerini ortaya çıkaran da işte bu yaşama koşullarıdır. Bununla birlikte metropolier arasındaki toplumsal farklılıklar belkide ülkeler arasındaki farklılıklar kadar büyüktür.

Bu nedenle böylesi farklılıkları karşılıklı olarak incelemek gerekir.

Yoğunluk, çağdışı yerlerde ikamet, yaşama düzeyi, taşımacılık ve suç oranı böyle bir inceleme sonucunda karşımıza çıkan belli başlı özelliklerdir.

### 1.1. Sosyolojik ve Psikolojik Açılardan Kentler

Bir şehir alanında veya kırlıkta çeşitli kuruluşları (meskenler, iş ve eğlence yerleri, ulaşım vs.) hizmetlerin ve insanlar arasındaki ilişkilerin en rahat, en iktisadi ve en uyumlu biçimde yürütülmesini sağlayacak şekilde yerleştirme sanatına şehircilik diyoruz.

Eğer kent, toprağın çok az bir kısmını örtecek şekilde, kazık temeller üstüne oturtulan ve güneşe göre belli bir yön verilmiş, yüksek apartmanlardan meydana gelen bir yapıdaysa buna ışıklı şehir (ışıldayan şehir) denir.

-Fransız devrimiyle son bulan- ki Almanya'da hiçbir derebeyin mülkü olmayan ve hükümdar olarak yalnız imparatoru tanıyan şehir sistemine imparatorluk şehirleri denirdi.

Bir başka şehir tiplemeside serbest şehirlerdi. Bunlar, derebeyin tebaası olmaktan çok metbuluğunu kabul eden ve kollektif bir senyörlük meydana getiren tarzdaki şehirlere girerdi. Böylesi şehir tiplemeleri dışında, kısaca bahsedilecek bir diğer konu da banliyölerdir.

Dev kentlerde sanliyöler mevcuttur. Şehrin gelişmesini önleyecek ve çirkinleştirecek her şey banliyölere atılır. Banliyölerin gelişmesinde yönetici bir fikrin hakim olması çok enderdir.

Bazı ülkelerdeki bazı yeni kurulan şehirler, önceden tasarlanmış bir plana uygun olarak kurulmuştur. Bir şehrin çevresindeki henüz şehirleşmemiş boş bir arazi üzerinde yeni bir semt kurma güçlükleriyle eski bir semtin yeniden inşaa veya yenilenmesi arasında hiç bir ortak ölçü yoktur. Yeni bütün, çoğunlukla yetersiz bir biçimde donatılabilir. Bu yüzden şehirler, çoğunlukla eklemeler halinde değişikliğe uğrar.

Bir başka etken de trafiktir. Şehir merkezlerinde ve şehir planında değişikliklere yol açar. Başlıca faaliyet merkezlerinde, suni şekilde yer değiştirmek oldukça güçtür. Bu merkezlerin çekici kudreti, alışkanlıklar, toprağın değerinin yüksekliği merkezlerin yoğun bir şekilde kullanılmasına ve çeşitli seviyelerde dikey şehirleşmeye yol açmaktadır.

Bir de yeni şehir kavramı çıkar karşımıza, bunu da kısaca belirtmekte fayda görüyorum. Yeni şehir, 1950'lerde İngiltere'de doğdu. Anarşik bir nüfus artışına ve mesken şartlarının kötüleşmesine karşı tepki olarak çıktı. Tamamiyle yeniden yapılan veya küçük bir çekirdeğin genişletilmesiyle kurulan şehirlerdir bunlar. Burada amaç, şehirleşmeyi özel olarak düzenlenmiş arazilere yöneltmektir ve nüfusunun bir kısmını çektiği ara şehrin büyümesini frenlemektir.

Sanayileşmiş ve çok nüfuzlu ülkelerde, büyük şehir nüfusunun ölçsüz ve çoğunlukla anarşik bir şekilde artışını önlemek veya sınırlamak için yeni şehirler kurulması veya mevcut çekirdeklerin genişletilmesi gerekmektedir.

Çevremizdeki bir örnekleşmede, davranış ve beğeni konusunda, herkesi birbirine benzer kılmaktadır aynı derecede korunmak gerekir. Yaşadığımız ortamları, elden geldiğince çeşitlendirmeye çalışmalıyız. İster köy ya da kent bölgelerinin tasarlanması, ister konutların tasarımı ya da özel yaşamın düzene konması sözkonusu olsun, somut ve toplumsal ortamların zenginlik ve çeşitliliği işlevciliğin en asal yanını oluşturur.

Çeşitlilik, devinim ve yönetim açısından belli bir etki azalmasına yol açabilir, gerilimleri arttırabilir ve daha da önemlisi, insan doğasının derinliklerinde uyuyan tohumların büyümesini sağlayacak yeni toprak katmanlarının ortaya çıkışını körükleyebilir.

Son çözümlemede, çağdaş yerleşim merkezlerinin kısırlaştırıcı havası konusunda; sağlık koşullarına ve akla uygun olsalarda, insanın içindeki beklenmedik gelişmeleri körükleme açısından hiçbir işe yaramadıklarına kuşku yoktur.



Tüm bu tanım ve formüllerin dışında kent aslında yaşamın bir ürünü, adeta bir kılıf gibidir. Eğer herhangi bir benzerlik aranacaksa, bunun canlı bir varlıkla, kentin genel yapısı arasında yapılması gerekir.

Kent, hem bir araç, hem bir giysi, hem bir zırh, hem bir sınırlayıcı, bir alışveriş yeri, bir zardır. Yapısını, onu yaratıp yararlanan insan kümesi belirliyorsay, etkileyenle etkiyi, güttüğü ereği birbirine karıştırmadan sözkonusu yapıya benzetilip kıyaslanamaz. Kent, canlı bir varlık değildir, toplumsal bir varlığın, kendi yapısını denetlemek ve ayakta tutmak üzere kullandığı araçlardan biridir.

## 2. RESİMLERİNDE KENT DOKUSUNU NASIL İŞLEDİM ?

Daha önce anlatmaya çalıştığım, kent ve kentle ilgili olan her bölümü, bir de resim dili bağlamında irdelemeyi ve bunları, geniş bir yelpaze içerisinde simgesel, mecazi ve imgelere dayalı bir şekilde açıklamayı da uygun gördüm.

Şehir planlamacılığında var olan, daha önceden de mimari çizgide gelişen ve resimlerime yansıyan, dolayısıyla resim sanatında da varolan pek çok ilke, kural ve yeniliği, mimarinin ve şehirciliğin ilkeler ve kurallarıyla bağdaştırmaya ve resimlerime yansıtmaya karar verdim.

Sanatçının yansıtıcı olarak seçtiği sanatındaki avantajları ya da dezavantajları değerlendirmesi fikri beni hep rahatsız etmekle birlikte, bunun klasik bir kent psikozu olduğunu anlamamda kendi resimlerime bakışımı bir bakıma zenginleştirdi sanırım. Kent insanındaki aynı sayılabilecek davranış bozuklukları, beni, yaşadığım yerle, çevreleyen

çevreyle ve kısaca (yazımın başında da bahsettiğim birçok kent özelliği gibi) yaşadığımız kentin, diğer kentlerle (ya da kasabalar, köyler, ...) olan farklılıklarını irdelemeye zorladı. Ve aslında, oluşturulan mimari ilkelerin, birer insani ilke olduğunu ve bunun resim sanatına bakış açımı daha da geliştirdiğini belirtmeliyim.

Şehircilik ve şehir taslakları, aslında bana hem kuşbakışı, hem de yüzeyin altından yukarı doğru bakıyormuşum izlenimini uyandırır. Resimlerimde, içerik olarak; tezimde de yer yer bahsettiğim makinalaşan endüstriyel toplum ile büyük şehir insanının bakış açısını ve aynı değişimlerini, birbirleriyle olan diyaloglarını ve kendi yaşadığı mekan ve çevreyle olan ilişkisinde karar kıldım.

## 2.1. Teknik Anlamda Kent Dokusunu Resimlerimde Nasıl İşledim

Mekânın ve çevrenin, psikolojik çeşitliliklerini, mimari ve şehirciliğin teknik gereklilikleriyle ya da fazlalıklarıyla betimlemeye karar verdim ve bu resimleri oluşturmaya başladım.

Zamanla, bu toplumun ortak problemleri, davranış biçimleri ve yaşadıkları, çatıştıkları ve bağdaştıkları herşeyin resmedilebileceğine inandım.

Köyden-kente göçü, resimlerimde boşluk-doluluk olarak belirtmek istediğim gibi, trafik ile mesafeyi, banliyöler ile düzensiz kontrastı, pahalılık ile de bilinç ve içeriğin resim bağlamındaki renksizlikle (siyah-beyaz) betimlemeye çalıştım. Bu dizgelerin açıklamalarına devam etmeden önce, insan yapısı resim sanatının, insan yapısı olan mimarının ve yine insanın oluşturduğu dev şehirlerin aralarındaki birkaç ortak başlıca özelliği de vurgulamaya

devam etmek istiyorum.

Mimari ögelerin çoğu, resim sanatı içinde geçerlidir. Aynı zamanda mimari, bir düzenleme ve yasalar, kaliteler, kurallar ve ilkeler dizisidir.

Tekrar (ritm), aralıklı tekrar, uygunluk, zıtlık, hiyerarşi, egemenlik, denge ve birlik.

Bunların, mimaride biçimsel, resimdeyse tonal, renksel ve formsal nitelikler olduğunu söyleyebilirim.

Şehir planlarında erek, bir fikri anlatmaktır, resamsa, o fikri hemen soyutlaştırabilir ve kendi artistik fikirleriyle birlikte geliştirebilir. Bana çağrıştırdığı ne olursa olsun her birim için bir formu, kendimce eritebilirdim. Burada karakter, ölçü, çeşit ve işlev, mimaride, stil, ifade, oran resimde vardır diye ayıramayız sanırım. Bundan dolaydır ki, simgelerimin daha iyi açıklanabilmesi için, rengi mümkün olduğunca eleyip, biçimlerin ve ritm, ölçü (ölçsüzlük), çeşit gibi özellikleri ön plana çıkarmaya karar verdim.

Başlangıçta, üçgenlerin ve karelerin daha büyük ve sert olduğunu ve (iki senelik devamlılıkla birlikte) de eridiğini belirtmeliyim.

Bu, tamamıyla irdelenen konunun teknik yönüyle değil, aynı zamanda konunun psikolojik ve sosyolojik içerikli olmasından da kaynaklanıyordu.

Teknik olarak bu gelişim süreci şöyle gelişti ; Öncelikle, malzeme olarak seçmiş olduğum kuru pastel, istediğim doku mantığının tam anlamıyla bir açıklamasını getiriyordu. Daha sonra renk ve leke gibi sıkça kullandığım



"form"  
detail 6

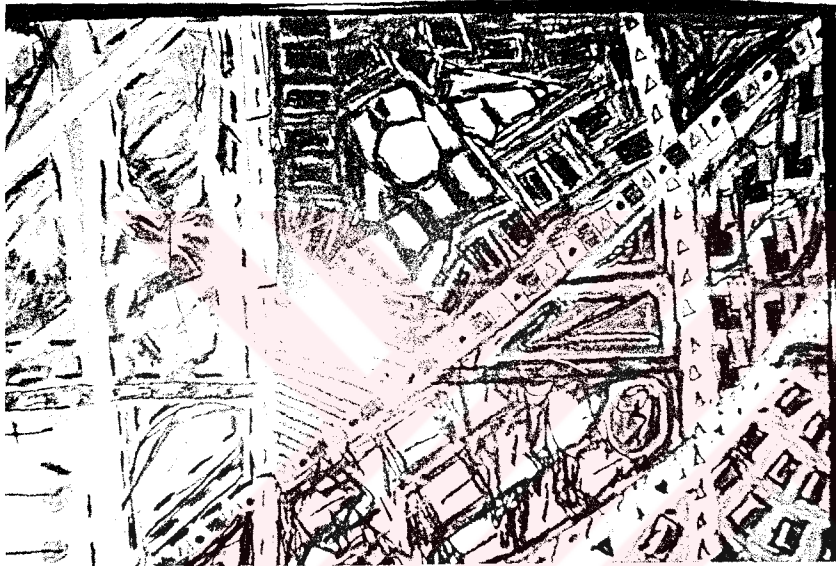
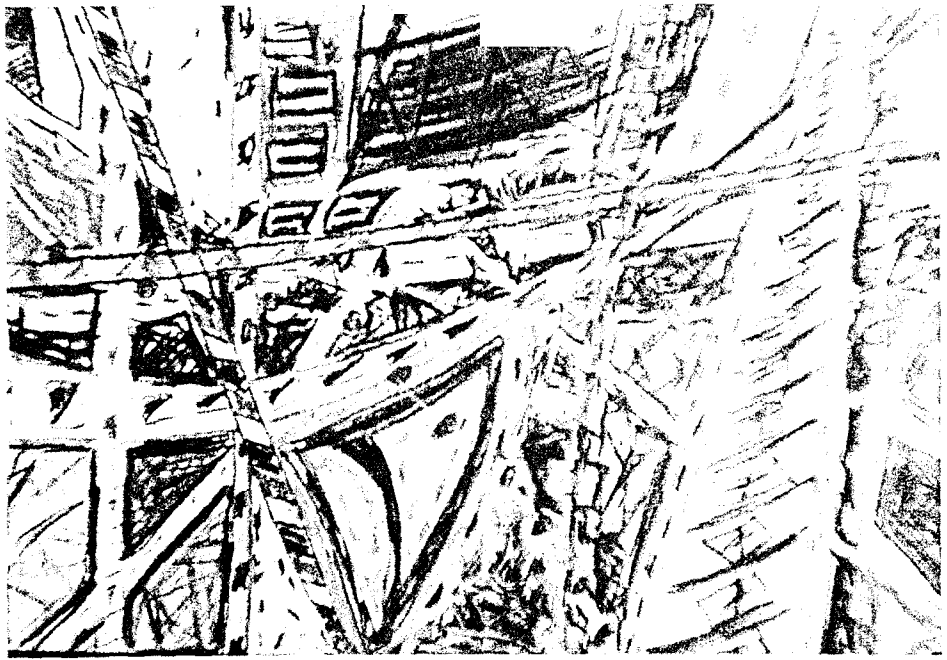
"form"  
detail 10



"form"  
detail 4

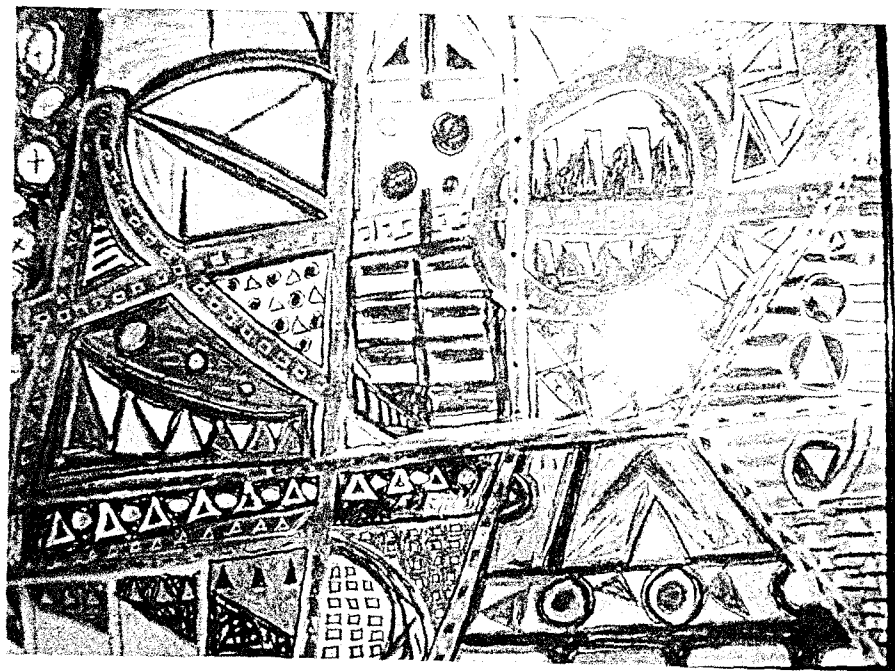


"m"  
detail 4



"Form"  
detail 7

"m"  
detail 16



birçok mantığı elemeye karar verdim.

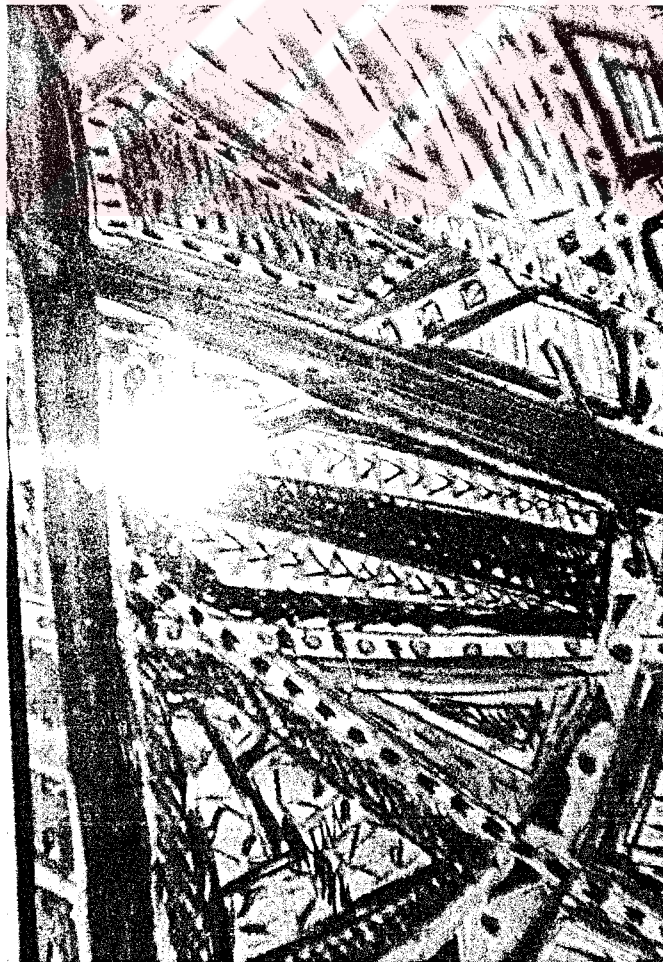
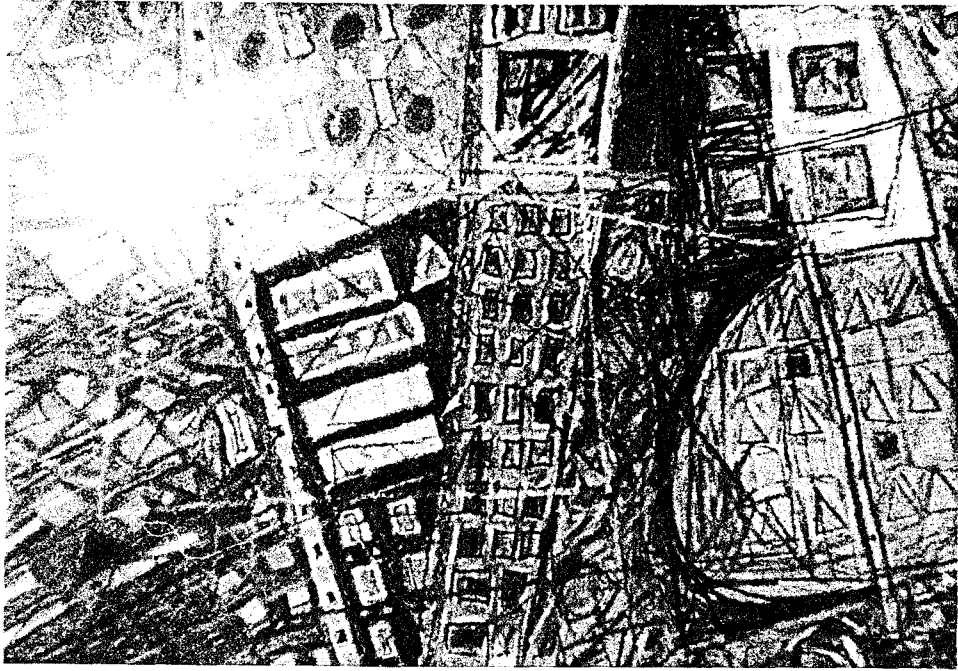
Gerçekte, oluşturduğum bu dönemin, önceden belirlenmiş gibi olsada, tam yüzseksen derece bir dönüşümü bana teknik olarak sağladığı kanaatindeyim.

Bu mantık farklılıkları ve kesin dönüş; beni tuvalden kağıda doğru itti ve kağıdı masaya yatırmak suretiyle kent dokularına başladım. Önceden, renk ve leke bağlamında inceleyip, uygulamaya başladığım ve (Spontaneus) hızlı resim tarzında uyguladığım örneklerde vücut hareketlerinin, omuz, dirsek ve bel hareketlerine dayalı darbe ve dokunuşlarla, karışık teknik mantığı ile uyguladığım birçok yöntemin, ton-sal şehir resimlerimi oluşturmaya başladığım zamanda, malzemenin, mantığın, renk ve açının da değişmesiyle birlikte, kendi içinde de değişimlere uğradığını gördüm.

Son olarak teknik bazda bahsetmek istediğim bir şeyde, kağıt malzemenin dik açılı bir yüzeye oturtularak, parmak eklemlerinin pastel ve füzüle olan ilişkisi sonucunda formların erimeye başlamasıydı.

Bu noktadan sonra, iki senelik araştırma ve uygulamanın ardından, formların dik yüzeye eriyerek oluşturduğu izlenim bana tekrar tual ve yağlı boya mantığına dönmemde yardımcı oldu.

Böylece, mimaride ve şehircilikte de varolan bir ana ilkeyi (çeşitliliği) mümkün olduğunca yedirerek uygulamaya çalıştım.





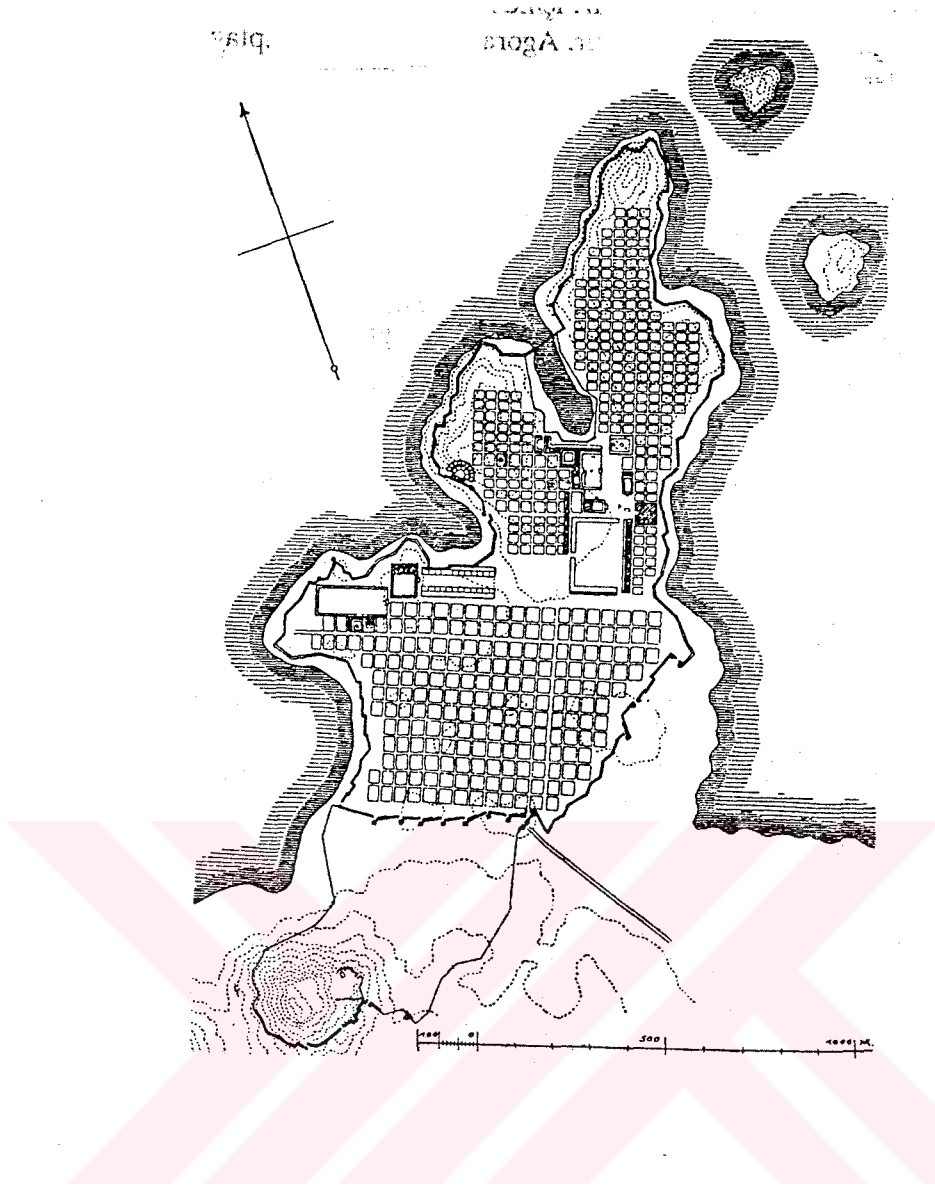
### 3. 6-5. YÜZYIL HELEN KENTLERİ

6-5. yüzyıllarda Hellen uygarlığı iyice gelişerek kent devletlerinde mimarlık belirli bir olgunluğa eriştiğinde Hellenler yeni koloniler, birleşik ve küme devletler için başkentler; Perslerle başkalarının baştan başa yıktıkları kentlerin yerine de sürekli yenilerini kurdular.

Bu koşullar altında, Hellenler kenti kendi başına büyümeye bırakmak yerine, keşfedici dehalarını kullanarak kent planlamasına bazı çözümler getirmemiş ve bu olgunun üzerinde durarak kentleri kurmaya girişmişlerdi. Gerçekte de 5. yüzyılda pratik gereksinmeler yöntemleri ortaya çıkarmış, aynı zamanda mimarlar kentin ideal biçiminin nasıl olması gerektiği konusunda görüşler edinmişlerdi. Bu görüşleri, estetik kuramına kesinlikle saplanmadan uygulamaya çalışmışlardı.

Kuşkusuz, başlıca merkezlerden biri Küçük Asya'nın batı kıyısındaki İonia, özellikle Miletos'tur. Tonia'lılar, Arkaik Çağ'da birçok bakımdan kültür öncülüğü yaptılar. Özellikle, koloniler kurdular ve yakılıp yıkılmış kentleri yeniden yapma gereksinmesi ile iyi deneyim olanakları elde ettiler. İonia'nın doğu etkilerine çok açık olduğu da eklenbilir, ama Mısır'da ve Doğu'da benzerleri bulunsa bile, kent planlanırken etki altında kalmamıştır. Bu, dik açıyla kesişen düzgün sokaklarıyla "ızgara" ya da "dama tahtası" adı verilen en basit plandı. Dikdörtgen yöntem, tüm karışıklıkları en aza indirgemek demektir. Gerçek yaratıcılık, Hellen kentinin tüm eski özgün öğeleriyle birlikte bu katı çerçevenin içine uydurulmasında ve mimarının bu süreçte ortaya çıkan olanaklarından en aşırı biçimde yararlanılmasındaydı. Dama tahtası plana, günümüzdeki birçok planlamacı gülümseyerek bakar. Yaratıcı ve esnek bir plan değildir. Ama sözkonusu Hellen kentleri olunca pek de karşı çıkılmaz. Bu





Miletos'un planı.

kentler oldukça küçüktü; günümüzün büyük kentlerinde karşılaşılan trafik ve benzeri sorunlarla uğraşmak zorunluluğu yoktu. Bütçeleri de genişlemelerine el vermiyordu. "Izgara plan" amaçlara yeteri kadar yarıyordu. Bu kentlerde gösteriş, resimsel etkiler, görkemli düşler ve benzerleri amaçlanmış gibi değildi. Hellen kent planlamasının en önemli kişisi Hippodamos, Miletos'luydu. Planlamacılığı konusunda; "kentleri bölme yöntemini bulduğu ve Peiraeius'u parçalara ayırdığı" belirtilir. Hippodamos'un 5. yüzyıl ortalarına doğru, Atinalılar için Peiraeios'u planlamış olduğuna

inanabiliriz. Strabon, onun Rhodos'u planladığından sözeder.

Hippodamos'un dikdörtgen plan kullanmış olduğundan kuşkusuz yoktur. İşınsal planlamacılık ve başka çarpıcı buluşlar geçmişte ona yüklenmeye çalışılmışsada kanıtlar gerçeklere dayanmamaktadır. Kendisine yüklenen toprağı "bölerek" kentleri düzenlerken ve bölümlere ayırdığı yerleri değişik amaçlar doğrultusunda kur'a ile paylaştırırken yaratıcılık göstermiştir. Hellen yöntemine "Hippodamos yöntemi" de denir.

Karadeniz'in kuzey kıyısında Miletos'un bir kolonisi olan olbia, 6. yüzyılın sonunda çıkan bir yangından sonra yeniden kuruldu. Dikdörtgen sokak ağlarıyla, yeni plan, yön verilmesi çok az farklı, bitişik sıra yapıları daha geniş ve belkide sonradan her nasılsa büyümüş olan güney bölümün dışında tüm Miletos yarımadasını içine almış gibidir.

Kentin bakacağı yön özenle ve ustalıkla seçilmişti. Bunun için yarımada boyunca giden bir dizi sokak yapıldı. Önce kentin orta yerinde bulunan oldukça alçak eğimli düz, geniş bir alan agora olarak geliştirilmek üzere ayrıldı. Tiyatro, stadion, gymnasion ve benzeri yapılar ustalıkla plana uyduruluyordu. Yeni yöntemler, ortaya çıktığı Tonia bölgesinin dışında, bir süre pek uygulanmadı. Örneğin; Synoikismos yoluyla MÖ. 471 'de yeni kurulan Elis, henüz eski tarzdaydı.

Aslında; günümüz planlamacısının belki de en elverişsiz bulacağı tepelerde "ızgara plan" uygulanmıştır. Ama uygulamaya dönük bu çözümlerin soyut kuramlar uğruna bilgiçe gözden çıkartıldığı anlamına gelmez. Bir Hellen kentinde, trafik için yeterli, inişsiz çıkışsız bir kaç ana cadde bulunması koşuluyla, küçük yan sokakların çoğunlukla bir merdivenden daha başka bir şey olması beklenmezdi.

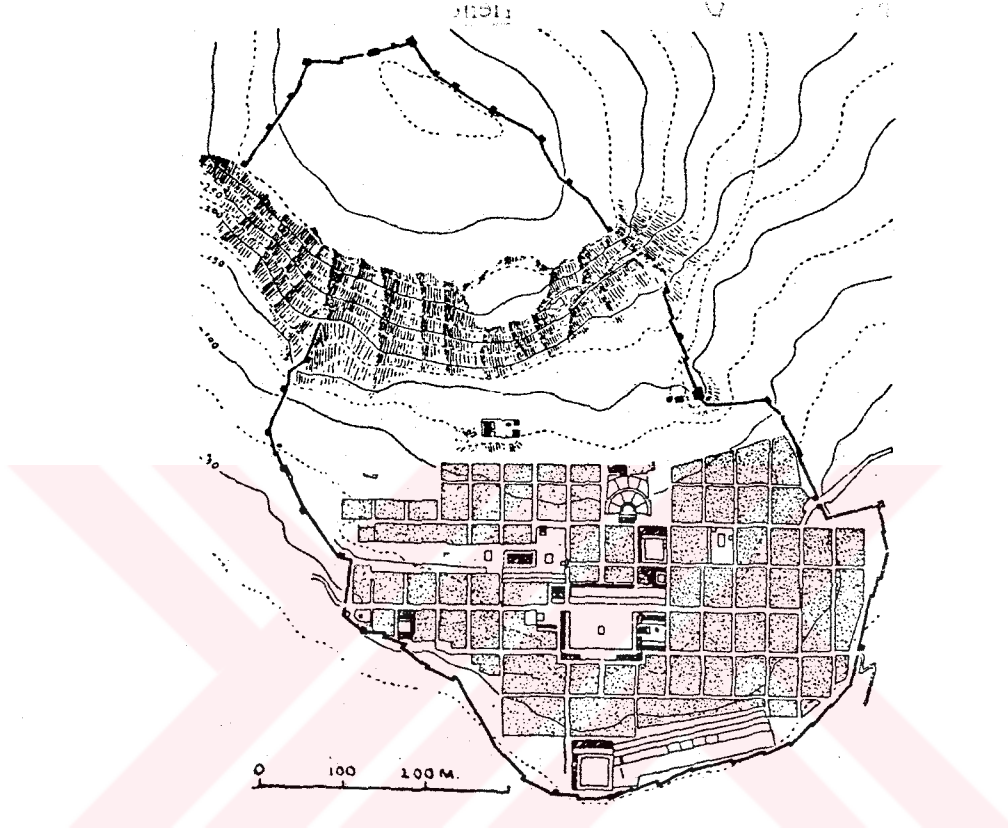
Diodoros, Thurioi'dan söz ederken yalnızca bir yöne giden üç caddeden başka dört tane öteki yöne giden caddenin bulunduğunu belirtir. Bu sayı azdır.

Kuzey Ege'de Khalkidikia'daki Olynthos'ta Güneytepe üzerinde bulunan eski bölüm düzensizdi; ama 5. yüzyılın sonlarında daha alçak ve daha az sarp olan Kuzeytepe, dikdörtgen adalara bölündü. Birkaç ana cadde sırt boyunca kuzey-güney doğrultusunda uzanıyor, adaları bölen dar geçitler ve sayısız ara sokaklar birbirini izliyordu. Aynı düzen iki tepenin doğusundaki alçak düzlüklere doğrudan bir ölçüde sürdürülmüştü. Yamacın dolaylarında, örneğin "ana caddelerden" birinin, Mekiyna'nın liman kentini güneyden doğuya doğru diagonal kestiği sanılan yerde dikdörtgenden biraz sapılıyordu. Güney tepede, ara yollarla birleşen, "Doğu yakası caddesi" ile "Batı yakası caddesi" bulunuyordu. Böylece kuzey bölgenin yeni planı, güney bölgenin eski planının kesin bir şemaya indirgenişini yansıtıyordu.

İkinci önemli nokta, ana caddelere verilen hacim biçiminin Hellen planlamacılığında alışıldandan daha belirgin olmasıdır.

MÖ.408 'de kurulan Rhodos, çok istenerek büyük bir tiyatroya benzetildi. 4. yüzyılın ortasına doğru Mausolos'ca tasarlanan Halikarnassos içinde benzerdir. Aslında bu kıyı kentinin kendiliğinden alacağı biçimdi. Tiyatro benzetmesini düşündüren, yalnızca alanın sınırlarıyla kentin ana çizgileridir. Sokakların, tiyatrodan çevreye doğru yayılan geçitler gibi ışınsal değil, dikdörtgen oluşturduğu artık bilinmektedir. Gerçekte Hellen planlamacılığı, geç dönemlere kadar ışınsal yöneme pek eğilim göstermemiştir. Küçük Asya'nın güneybatısındaki Knidos, aynı bölgede başka bir kıyı kentiydi. Dik yamaçlı alanda ana caddeler, deniz kıyısına koşut hemen hep aynı düzeyde uzanıyor, ara sokaklar

ise dikine yükseliyor ve merdivenlerle sonlanıyordu. Kentin ya da en azından ağırlık merkezinin yerinin değiştirilmesi kara Hellas'ında ender, Asya'da ise hiç yaygın değildi.

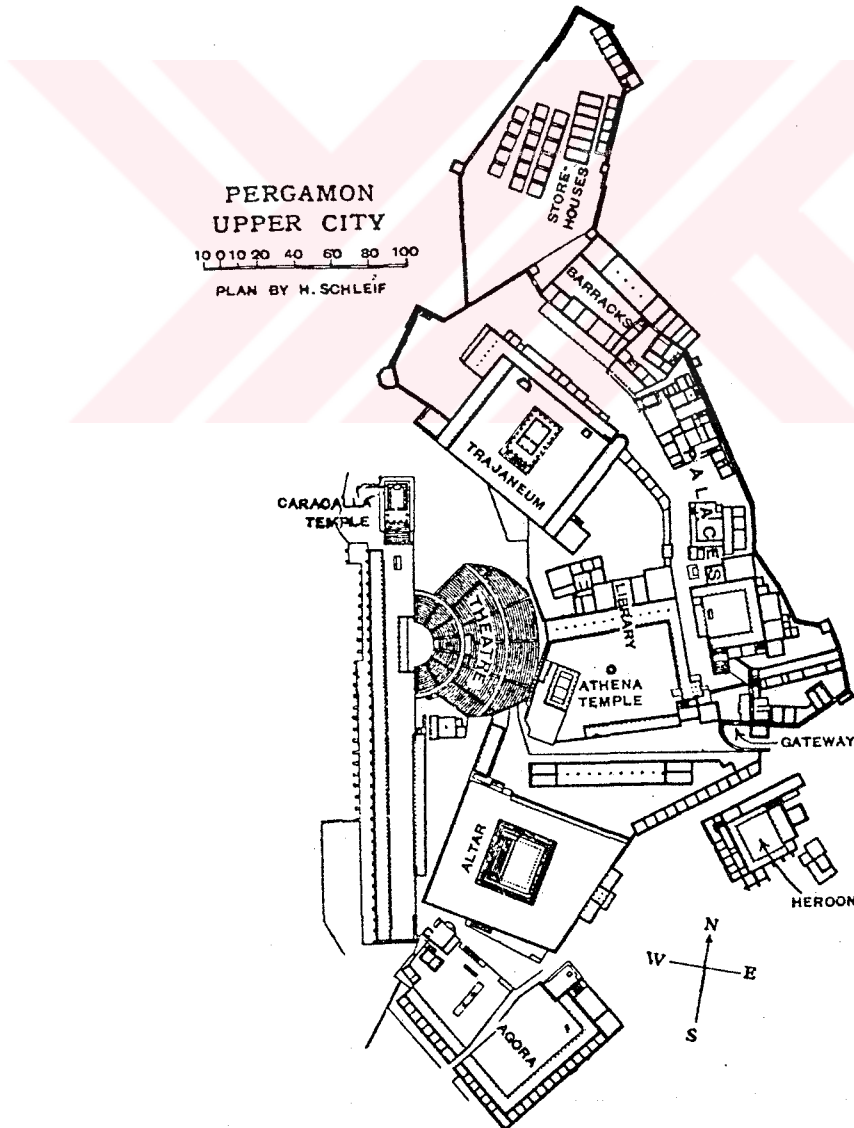


Şek. 6. Priene (von. Gerkan, Lev. 9)

Priene, Hippodamos kent planlamacılığının en açık örneğidir. Bir polisi oluşturacak tüm özellikleri içeren ve bunları Hippodamos planı çerçevesinde düzenle ve ustalıkla bir araya getiren küçük ölçüde bir Hellen kentidir. Kent 4. yüzyılın sonunda yeniden kuruldu. Tepenin güney yamacında yükseldi. Gene ara sokaklar yokuş, doğudan batıya uzanan ana caddeler düzdü. Kuzeyde, neredeyse erişilemeyen çok dik bir alanın buraya katılmasıyla bir tür akropol oluşturuldu. Kentin tümünüyse düzensiz ve gelişigüzel bir sur çevreledi. Ev bloklarına, kamusal yerlere ve yapılara bir dikdörtgen plan uygulandı, bu planın dikdörtgenden sapmasına çok az izin

verildi. Doğudan batıya uzanan en önemli ana caddelere teğet geçen uygun bir merkez alan agoraya ayrıldı. Bazı tapınak ve kamusal yapılar belirli yerlere oturtuldu. Yerleşmenin tepesindeki tiyatro, gymnasion ile aşağıdan bağlantılı olan stadion arasında denge sağlıyordu. Burada 4000 kadar kişi yaşıyordu.

Pergamon, burada konu ettiğimiz Hellen kentlerinin tersine, tümüyle Hellenistik bir kentti. Pergamon'ua Hippodamos kentlerinin tersine gerçek bir kent planlamacısının işi sayılır. Tepenin doğusunda, yarım ay biçimli büyük yapıları ve yamaca ustalıkla yerleştirilmiş



tiyatrosuyla Yukrı Pergamon kuşkusuz görkemliydi. Ama burada bir abartma, Pergamon'un büyük sunağındaki heykeltraşlığı andıran bir ruh vardı, krallar ve mimarları varlıklı bir Hellen kentini bile gölgede bırakan parasal kaynaklarla neler yapabileceklerini gösteriyorlardı. (Miletos ve Priene birbirine pek düşmüyordu.)

Hellen kent planlamacılığı Akademikliğin karşısında yer alıyordu ve herhangi bir kurama bağlı değildi.

Platon ile Aristoteles, kent için uygun bir biçim salık verirlerken, kendilerini en genel önerilerle sınırladılar.

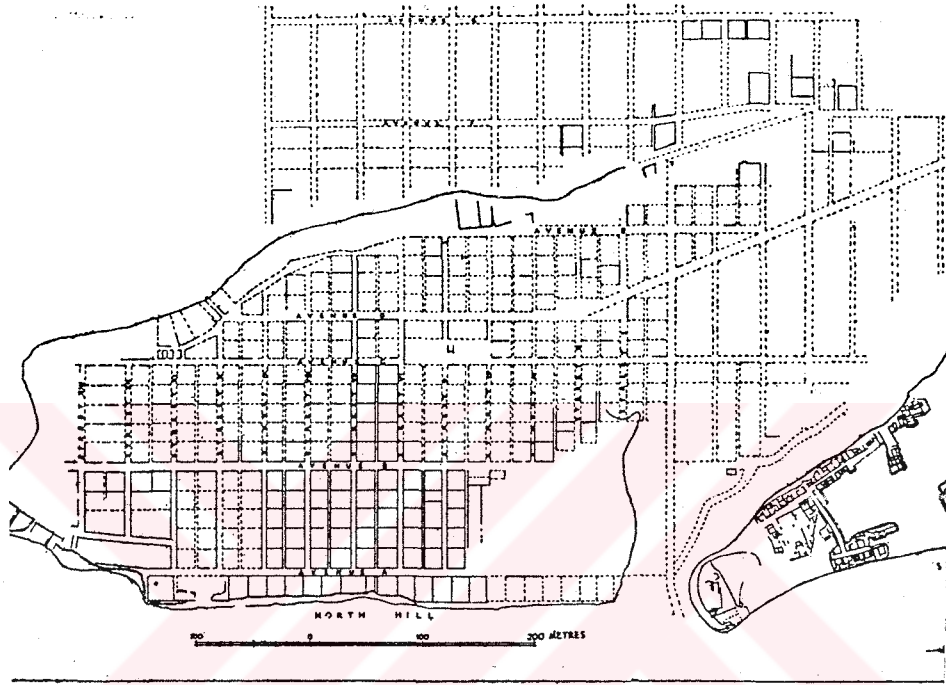
\* Aristoteles "böyle konularda güçlük kuramdan çok uygulamadadır" der. Bir mimar ya da kent planlamacısı, kendine özgü özellikler taşıyan bir yerleşim yerinin sorunlarını çözümlenmeye çalışırken, ustalığını göstermek zorundadır. Özenli planlamacılık 4. yüzyılda iyi bir özellik ve kente katılmış bir değer olarak kabul ediliyor.

\* Aristoteles "çağdaş hippodamos akımını" onaylar. Yalnız düşmanın kent içine sızmasını önlemek amacıyla, belirli yerlerde düzenden sapmak gerektiğini vurgular.

Hippodamos plnının asıl amacı; estetik değildi. Öncelik, alan örge, kolonilerin pratik gereksinmelerinin karşılanmasıydı. Bu noktada Hellenlerin, düzen ve uyum içgüdüleri de devreye girdi. Kuşkusuz bu, onların güzellik duyularıyla da sıkı sıkıya bağlantılıydı. Ama yapılacak bütün iş o anda varolan öğeler düzeninin sayıca azaltılmasıydı; bundan ne vazgeçildi, ne de zorlanıldı.

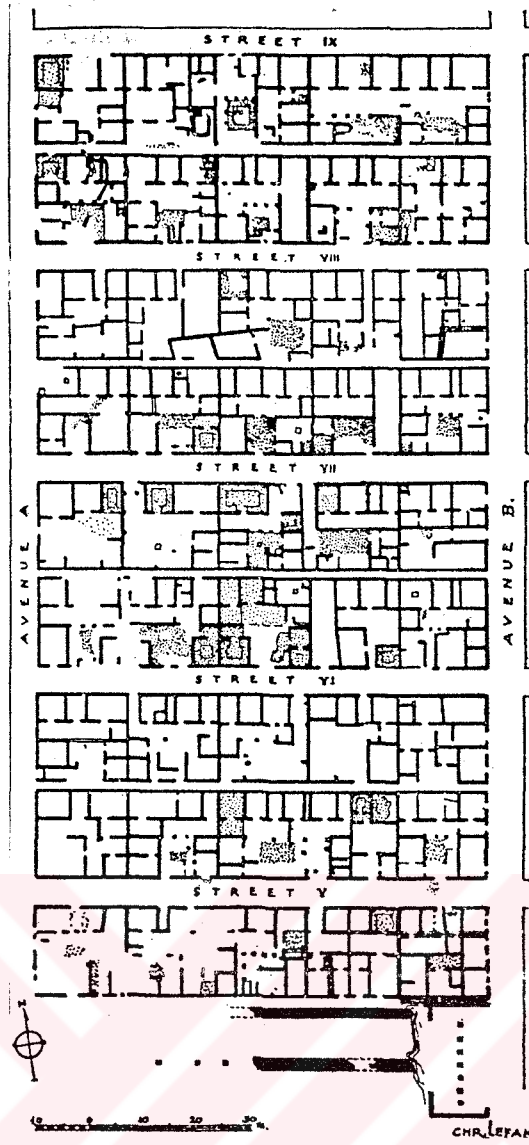
\* Tritsch "Hippodamos'un kilerle, Arkaik çağ Hellen kentleri arasındaki düzenli- düzensiz ayrımı yalnızca biçimsel ve yalnızca görüntüseldir" der. Bir ayırım gözetilmeden her ikisine de polis adı verilebilir. Yeni kurulan kentlerde





Şek. 4. Olynthos (Olynthus'tan, xii, Lev. 271 ve 272 ) Düz çizgiler kazılan evleri, noktalı çizgiler varlığı hemen hemen kesin sayılan sokaklarla yapı bloklarını gösteriyor.

de, aynı genel ilişkiyi canlı tutan yaşam öğeleri vardı. Düzenli düzensiz ayrımına Hellen kent planlarında olduğu kadar günümüz kentlerinde de rastlarız. Ve bu planlar daha sonraları çok geliştirilip mükemmel fikirlere ve akımlara sebep olmuşlardır. Resim sanatında altın çağlardan biri olarak kabul edilen Barok'ta bunlardan biridir ve mimaride olsun,



Şek. 5. Olynthos, 5 blok (olyntus, xii. Lev. 1)

çevre planlamacılığında olsun, barok sanatın yenilik olarak getirdiği, basit bir birlik değil, kısımların tümün içinde az ya da çok kayboldukları o salt birlik kavramıydı.

#### 4. BAROK, GOTİK VE YENİ KLASİZM AKIMLARINDA, MİMARİ ÖGELER VE KIYASLAMALARINDAN ÇIKAN SONUÇ

Artık, güzel parçaların bir ahenk içinde bitişmeleri ve gene de bağımsız olarak yaşamakta devam etmeleri sözkonusu değildi, tersine şimdi bütün parçalar bir genel motifin egemenliği altına girmiş bulunuyor, sadece tümle birlikte sağladıkları onlara anlam ve güzellik veriyordu. \*Şekil öyle olmalıdır ki; tümün ahengini bozmadan ona, ne küçük bir

\* L.B.Alberti



parça eklenebilsin, ne de çıkartılabilsin.

Bu tanımlama Barok için geçerlidir. Her mimari "tüm" mükemmel bir birliktir. Ama birlik anlamı, klasik için ayrı, barok için ayrıdır.

Örnek olarak; İtalyan mimarisine bakacak olursak, bize tam bellilik örnekleri sağlamaktadır.

Michelangelo, Medici'lerin cenaze şapelinde; mükemmel etkililikte bir özetleme ve yoğunlaştırmaya erişmiştir. Bu bağımsız ve karşıtlık izlenimi uyandıran bir eserdir. Karşıtlıkların neler olduğunu resimde de gözümüzde canlandırabiliriz. Ve bunları uygulamaya çalışırız. Kısmi şekilleri tek başlarına ele alıp, etkiyi daha yükseltmek bence imkansızdır.

Barok, bu anlamda, figürler arasındaki düşünsel engelleri kaldırdı ve eserin tüm kitlesinin geniş ve biteviye bir hareketle akmasını sağladı.

Roma'daki Cancelaeria sarayını, Tizian'ın Bella'sına benzetebiliriz. Tek parçalı düzenin düşünülebilmesinden önce, çok parçalı güzelliğin yaşanması gerekti. Zira Barok'ta gözün asla tüketemeyeceği taraflar kalır.

#### 4.1. Barok, Gotik ve Yeni Klasizm Akımlarında, Mimari Öğelerin, Resim Sanatına Yansımaları

Kuzey Barok'u, plastik formların yardımına başvurmadan bile çok çeşitli etkiler sağlamıştır.

Kontrollü pencere ritmiyle, duvara güçlü bir kitle hareketi izlenimini yüklemek nihayet mümkün olmuştu. Barok, bazı noktalara kuvvetli bir vurgu koymayı sever, etkiyi bir motife yükler.

Kilise mimarisindeyse Barok; düşey düzende bir birlik sağlamak için, başvurulmuş katları, aralarında bağlamak yolunu pek nadir olarak kullanmıştır. 17. yüzyılı Hollanda, manzara resmini, 16. yüzyıldan ayıran da mimarideki aynı tek tek ve bileşik noktalarda yoğunlaşmış etki anlayışı idi.

Kilise mimarisi hakkında belirtilecek bir diğer noktada; cephelerdeki bölümlerin gittikçe daha fazla orantılı bağımsızlıklarını kaybetmeleridir.

Barok, aynı zamanda, her yatay form sırası için birleştirici bir gruplaştırma yolu arar. Birlik etkisi, daima kısımların, kendi öz varlıklarını açığa vurabilmelerini zorlaştıran bir başkalaşma şartıyla mümkün olabilir.

Oysa, İtalyan Rönesansı; her kısmı kendi içinde, tam bir mükemmelliğe erişirmeyi amaçlardı. Diğer yandan, Kuzey Avrupa; hiçbir zaman kısımlara bu özgürlüğü vermemiştir. Çünkü, eklemlilik güzelliği kavramı, bir Roman düşüncesidir.

Bütün Alman mimarisinde, en önemli olan taraf, güzel oranlar değil, hareket ritmidir. İşte bu yüzden ki; 18. yüzyıldaki Alman kilise ve saray mimarlığı altın çağlarını yaşamıştır. Klasik mimaride; şeklin tamamıyla görüntüye girmesi (bellilik) sözkonusudur. Barok'ta ise hala gözü rahatsız etmeye yetecek kadar bir bellilik olsa bile aslında bir bellilik sözkonusu değildir.

Geç Gotik, yüksek Gotik'ten; Barok ise Klasik Rönesans'tan, bu bakımlardan dolayı üstündür.

Ayrıca, Klasik sonrası üslup değişikliklerinin hepsindeki dikkate değer, ortak taraf, görüntünün kolay kavranabilir oluşundan şu ya da bu yolda kaçınmalarıdır. Şekil zenginliğinin artışı sonucunda, motifler gittikçe daha

zengin şekillere bürünmüştür.

Rönesans'ın sade ve rasyonel şekillerini parçalamak ve bu kapalı şeklin dar sınırlarını ortadan kaldırmak görevini, bir bakıma Barok sanatı üstlenmiş gibidir diyebiliriz.

Burada, Leonardo'nun ışığı, şekilleri belirginlik doğrultusunda kullanmasını, Rembrandt'ında, ışığı, görüntünün dışında atmosferi sağlamak amacıyla kullandığını hatırlamakta yarar var.

Barok, kesin olarak, mutlak bellilikten kaçınmıştır, çünkü bunu, doğaya aykırı bulur.

Barok, bir şeklin diğerini kesmesini, örtmesini değil; bunun sonucunda oluşan yeni şekli arar ve klasik cephesel görünüşten kaçınır. Prensipten kaçınır, şeklin sınırlarını ortaya koyup, onu tam belli etmekten kaçınır. Mimarın beklediği şey; şeklin yakından incelenerek kavranması değildir. Barok bütün güzelliklerini, inceliklerini tümde sergiler. Oysa, şekiller sistemi klasikte de, Barok'ta da aynıdır. Bu yeni klasizm ile birlikte arı şeklin yeniden canlanmasına sebep olmuştur.

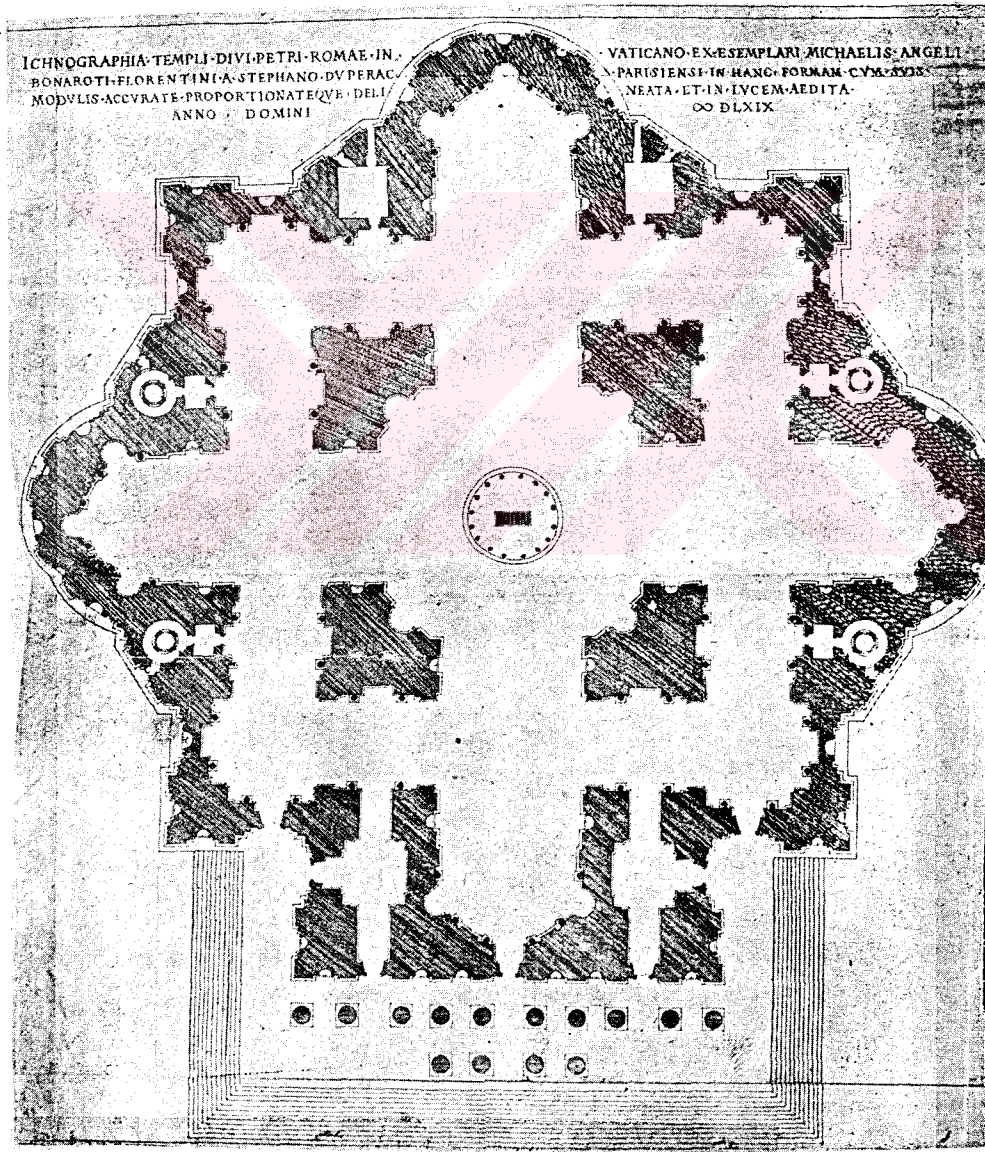
## 5. MICHELANGELO

Giulio II'den sonra; 1513'de Leo X adıyla papa olan kardinal Giovanni de'Medici, gençliğinden beri Michelangelo'ya yürekten bağlıydı. Sanatçıya verdiği ilk önemli görev mimari alanda oldu. Floransa'da San Lorenzo'nun cephesi.

Michelangelo; kısa sürede modeli hazırladı. Çeşitli ocaklardan mermer getirtti. Ancak, papa sözleşmeyi iptal ederek, sanatçıyı San Lorenzo'nun bir şapelini, Medici'lerin cenaze şapeline çevirmekle görevlendirdi. Yine de San Lorenzo'nun Sacrestia Nuova'sını 1525'de bitirmişti.

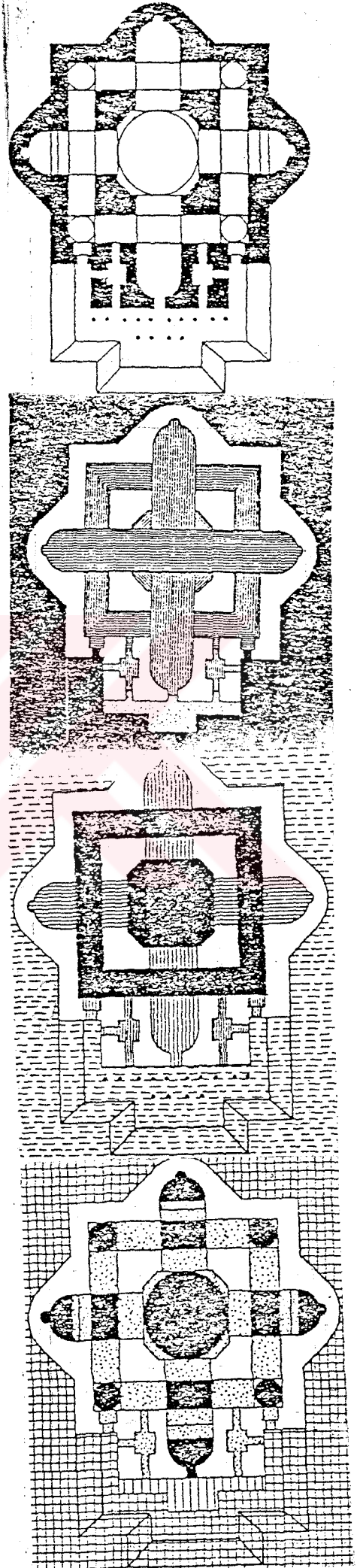
Michelangelo; Brunelleschi'nin üslubuna has elemanları kökünden değiştirdi. 1523 yılında manastır yapımı için görevlendirildi. Bina için dikdörtgen biçimli bir salonla, bir girişi öngören ilk projeler onaylandı. Başına bu dönemden sonra gelen bir dizi şansız olaylardan sonra 1530'da Medici'lerin yarım kalmış mezarlarının yapımlarına döndü.

Babasının ölümünden sonra artık Floransa ile hiçbir bağı kalmayan Michelangelo Clemens VII'nin çağrısını ve

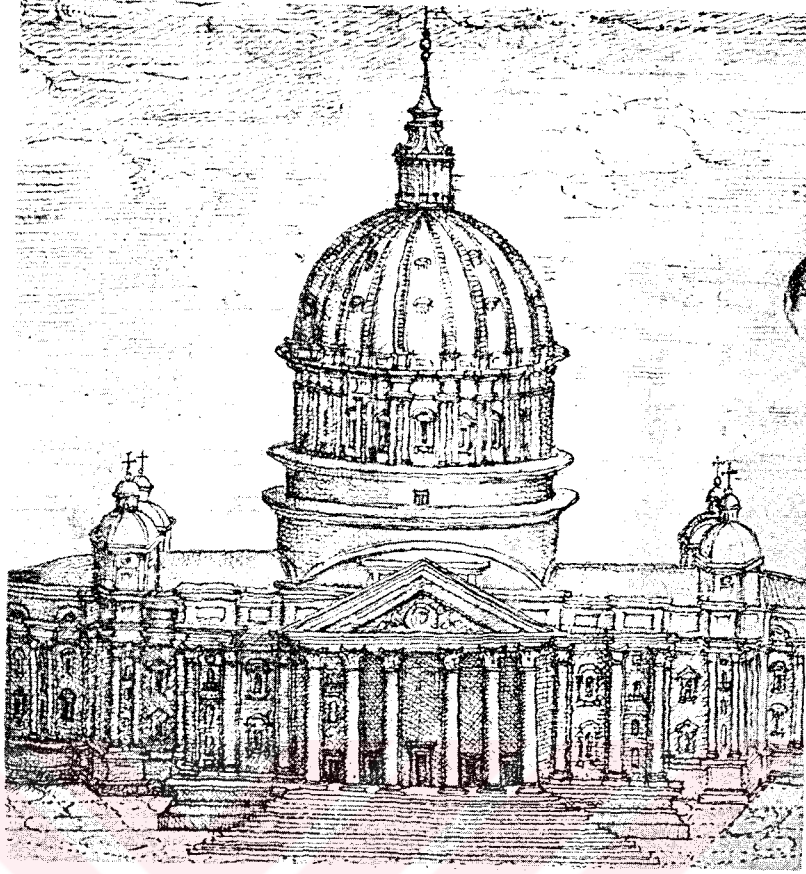


San Pietro bazilikasından çeşitli plan örnekleri.

San Pietro bazilikasından  
çeşitli plan örnekleri.







San Pietro bazilikasından cepheden görünüm.

Capella Sistina'nın sunak duvarına Mahşer'i çizmek görevini kabul etti ve 1534 yılında Roma'ya yerleşti. 1541'de Freskin açılışı görkemli olmuştu.

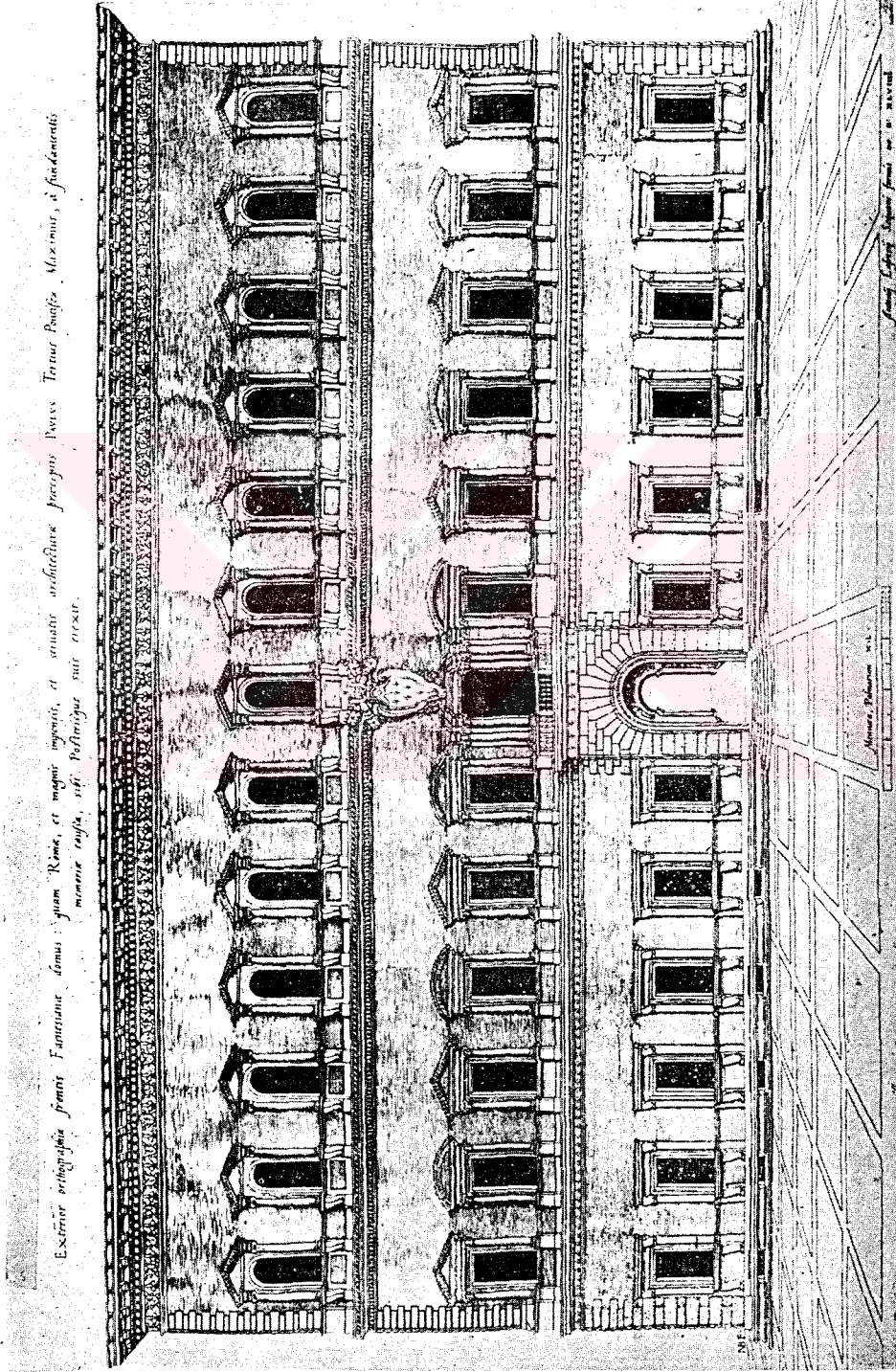
Temanın, geleneksel şemasını alt-üst eden Michelangelo, insanlık tarihinin son perdesini sonsuz bir boşluk, alk kısmı, kurşuni maviyle aydınlatılmış sınırsız bir gökyüzü içinde temsil etti. Göğün karşısında, keskin kontrastlı plan ve büyüklük düzeninden yoksun biçimde kümelenmiş 400 kadar figür uzanır.

Mahşer ile Michelangelo; çağdaşlarının gözünde artık, bütün bir yüzyılın sanat geleneğinin zirvesine ulaşmış, biçim ve ideal bakımından eşsiz devrim yapmış

sayılmaktadır.

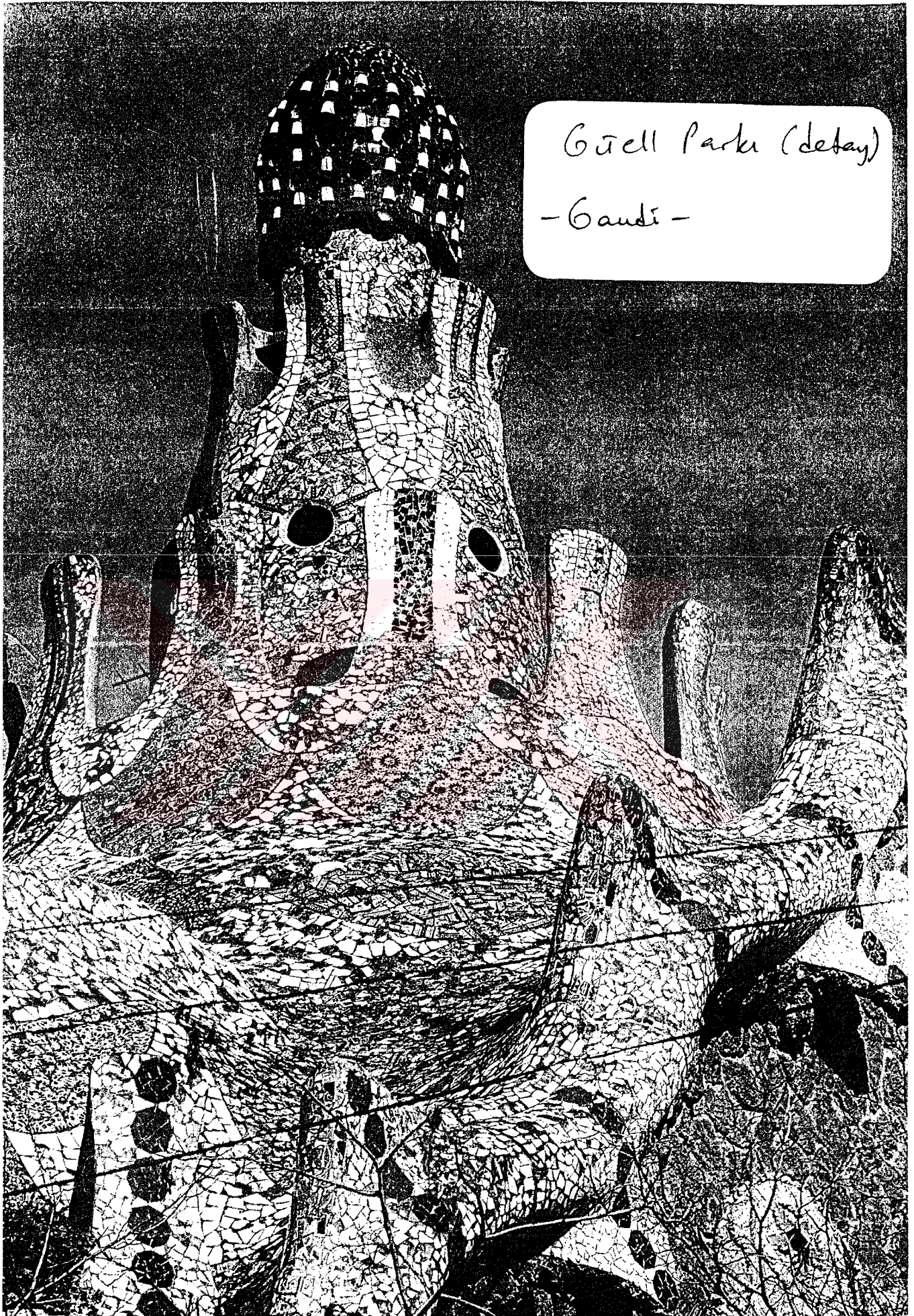
Son yirmi yılda şöhretin en yüksek noktasına ulaşan, genç kuşakların hayranlığını kazanan Michelangelo'nun ilgisi resim ve heykelden mimariye yöneldi. Gerçekten bu devrede Michelangelo, bir yandan Biblioteca Laurenziana'nın yapımı ile ilgili son çalışmalar için Floransa'ya talimat gönderirken, öte yandan Campidoglio meydanının perspektif ve anıtsal düzenlemesini planladı.

Meydan; şehir için en uygun merkez olarak düşünülüyordu. Sanatçı ayrıca, San Giovanni del Fiorentini kilisesinin merkezi planlı inşaatı, Santa Maria Degli Angeli bazilikasına bağlı Diocletianus kaplıcalarının tepidarium kısmının tadilatı, Sforza in Santa Maria Maggiore şapeli ve Porta Pia için projeler yaptı. Farnese Sarayının son katı, giriş kapısının üstündeki büyük pencere ile büyük korniş kısımlarını yaptı ve yeni Vatikan Bazilikasının yapım işlerini yönetti. Raffaello ve Sangallo'nun projelerini bir yana bırakarak, Bramante'nin merkezi planına dönmek istedi. Bu plan "sade fakat etrafı aydınlık, ferah ve etrafı tecrit" edilmişti. 1549'da papa, "oradaki her şeyi yapmak ve bozmak, büyütme ve kendi zevkine göre değiştirmek" yetkisini verince, yapıyı dev gibi bir plastik organizmaymış gibi tasarladı. Özetle, Michelangelo; resim ve heykele olan özel bakış açısı ve yeteneğini, mimari öğelere de aynı mükemmellikle taşıyan ender sanatçılardan biridir.



Farnese Sarayı ön cephesinden bir çizim.





Güell Parkı (detay)  
- Gaudí -

## 6. GAUDI

Gaudi, stilini temizlemeyi (arıtmayı) asla çok fazla dikkate almadı. O hiçbir zaman tam (doğru, kesin) taklitler yapmadı, ama desenlerini, geçmişin binalarından esinlenerek oluşturmayı tercih etti. Bir yandan da ilk yıllarında, Viollet le Duc'un öğretilerini tamamiyle koruma altına alma-ya çalıştı.

Genç mimarlar üzerinde, Viollet le Duc'un 11. ve 13. yüzyıl mimarisiyle ilgili kitabı tıpkı bir incile dönüşmeye başlamışken bu Gaudi içinde istisna oluşturmuyordu. Çünkü, o Viollet le Duc'un yanına Carcassone şehrinin eski bir bölümünün restorasyonu için seyahat etmişti bile.

Gaudi'nin ilk yıllarında, kendi çalışmalarında pek başarılı olamaması ya da sonuçta bu etki ve sonuç için niçin kendine sık sık söz verdiği onun yaşamının ilk gençlik yıllarında ödül formasyonunda resmen tanınmasının asla devamlılık göstermemesiydi. Ama daha sonraları yine de Gaudi'nin, kuramsal programındaki çalışmaların bir bir gerçekleşmiş olduğu da görülür.

Önceleri, görünüşte belediyeye ve hükümete ait otoriteyi övmeye ve mimari fikirlerini doğrulamaya hak kazanmaya çok fazla cüret gösteriyordu. Fakat zamanın gereklerine uymayan çok fazla sanatçının olmayışı da Gaudi'yi birçok yönden aklar, bir bakıma onun mimariye ve forma dayalı zekası onu bizim fözümüzde gerçek bir dahi kılmaktan alıkoymaz. Onun düşünce yolu, amaç edilen mimarinin yeni sosyal çevresini doğal olarak etkiledi. O özellikle, genç insanlar arasında çok popüler olan anti-ecclesiastical davranışı da benimsetmiştir. Çünkü o, yeni sosyal teori ve fikirleriyle de insanları büyülemesini becerebiliyordu.



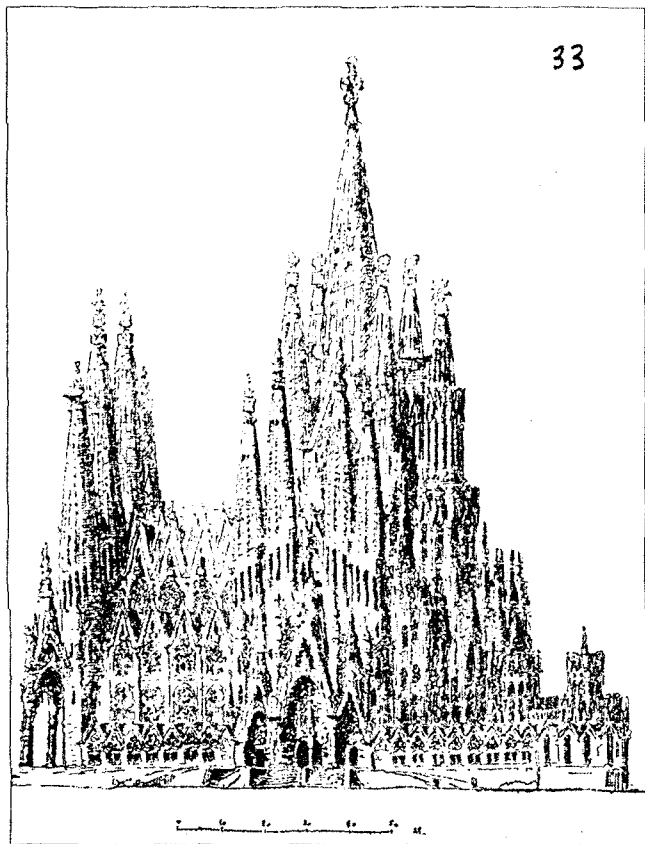
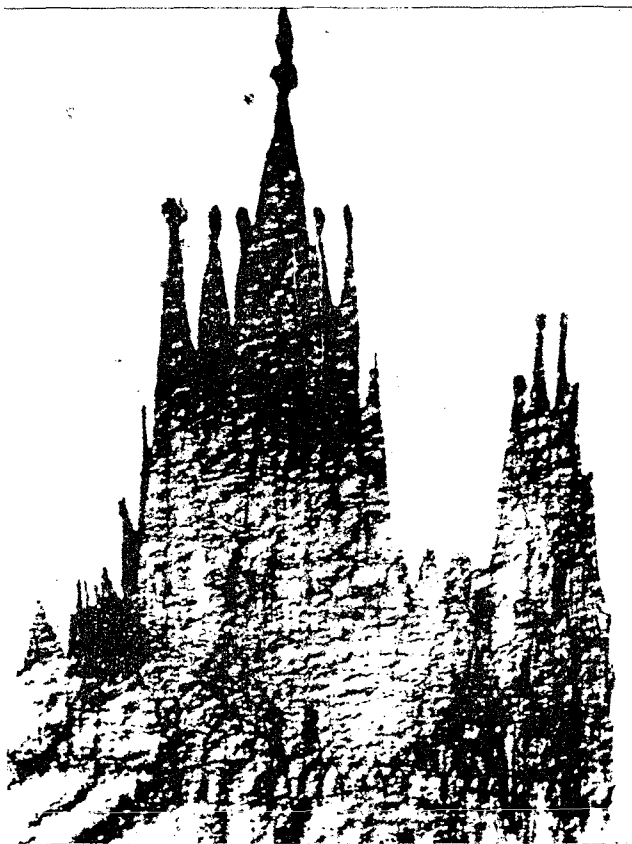






Büyük aile katedrali

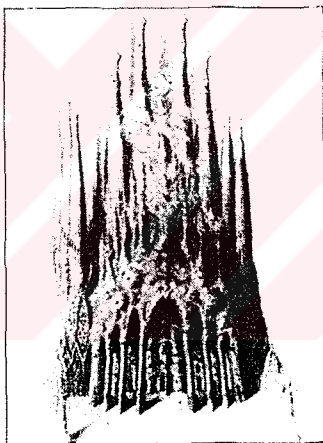
(1883 - 1926)



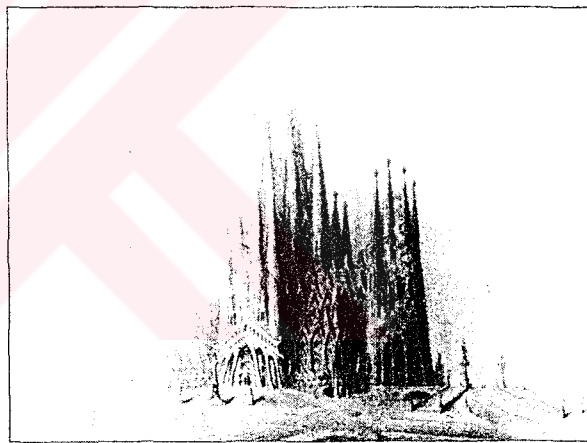
2



3



4



5



6



7

Sagra de Família #  
(Büyük Aile) ka-  
tedralinden desen  
çerçhemeleri.

(4)



Diğer bir bakış açısıyla Gaudi tüm Fransız mimarların üzerinde, Neo-Gothic stilde de çalışmalarda bulunmuş ve üretken olmuştur.

Gaudi, Catalunya modasının gerçek dalgasıyla birlikte seramik tuğlaları kullanmaya başlamıştı ve Vicenç'de bu tuğlalardan daha geniş olanları ve büyük miktarlarda imal etmişti.

Gaudi, Santander yakınında Comillas'daki köy evi inşaat çalışmalarını kendi angaje etmişti (aynı zamanda Casa Vicens) gibi ve ikiside benzer stillerdeydi, fakat önceki daha yaratıcıydı. Burada da binalar, soyulmuş taşlarla yapılmış gibidir.

Seramik kiremitler, bitmemiş molozlarla doldurmalar ve materyallerin karışımı, Gaudi'nin çalışmalarında, kır stili olarak adlandırdığı döneminin en entrikal görünüşünü oluşturuyordu.

Bu karışım ve süsleyici görünüşteki kiremitler ve ucuz taşlar onun çalışmalarının içindeki geleceği yineliyordu. Ve bu, Gaudi'nin ilk dev mimari başarısıydı. Onun stiline duyulan diğer bir saygının açıklamasıda bu uygulamanın onun beş yılını almasıydı.

Gaudi üzerine bir diğer sözde onun mimari anlayışındaki "organik" tarzıdır.

Gaudi gerçek anlamda bir mimar-sihirbazdır. Onun kendine özgü malzeme ve form anlayışı adeta mimari öğeleri resimleştirmeye, eritmeye, plastikleştirmeye ve kendi anlamını, vurgusunu, kimliğini oluşturmaya yöneliktir.

Bu ünlü İspanyol mimarın en önemli eserleri şunlardır ;

Casa Vicens, Casa el Capricho, The Güell Pavilions, Güell Palace, Colegio Teresiano, Casa Calvet, The Güell Colony Crypt, Bellesguard, Güell Park, Casa Batllo, Casa Milâ, The Sagrada Familia, Finca Miralles, Palma Cathedral, The Bishop's Palace in Astorga, Hotel in New York, Casa de Las Batines.

## 7. DE STIJL

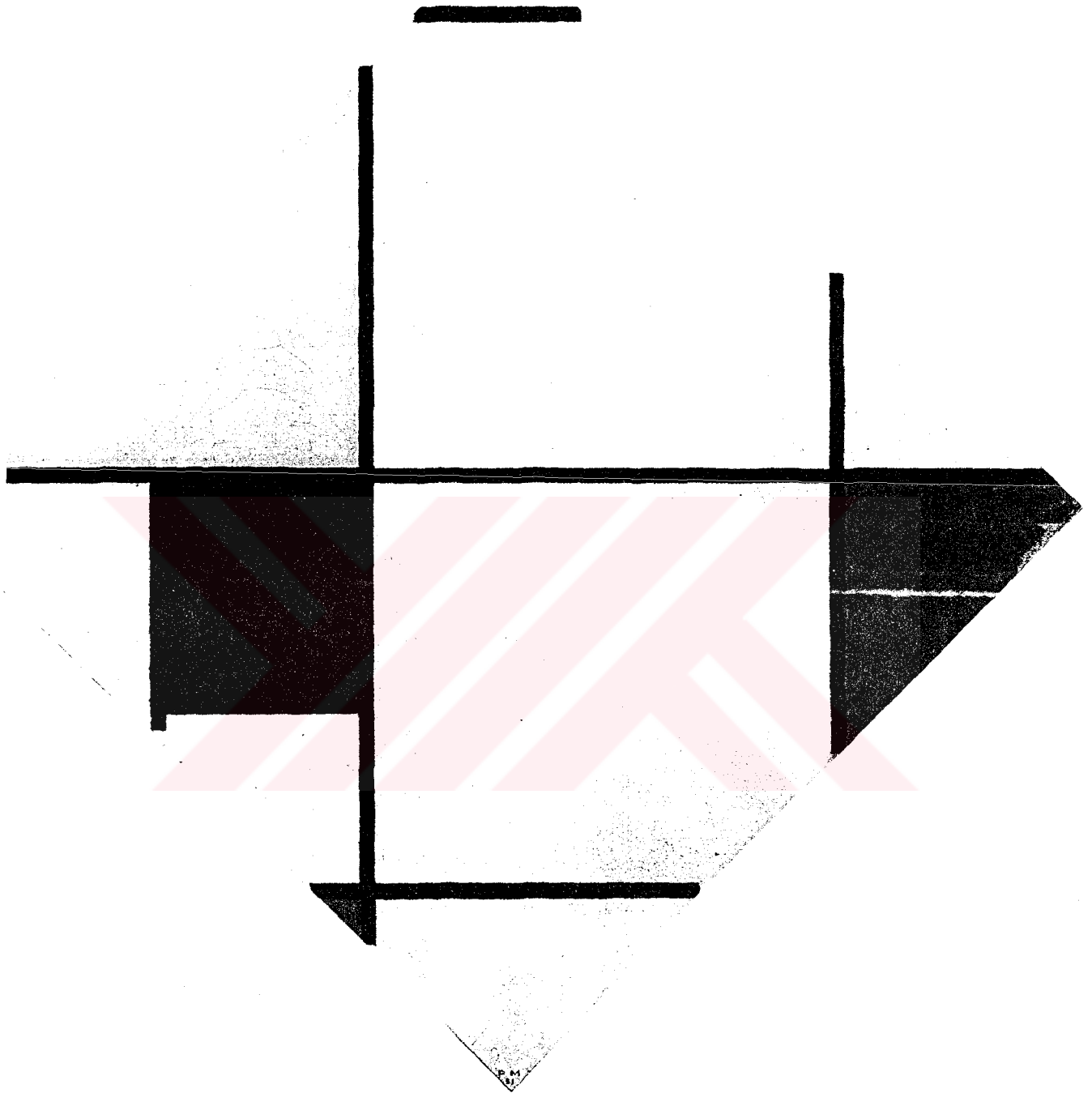
De Stijl, bizim modern dünyamıza yardım uyarıları yaptırmıştır.

Aşına olduğumuz birçok şeyden biri de, modern sanatçıların birçok fikir ve buluşunun geri dönmesiyle ilgilidir, oysa ki onların zaman içerisinde sık sık tuhaf ve şok edici öğeleri tartan cüretkar formları, o zamandan beri binlerce kez taklit edilmiş, çeşitlendirilmiş ve bundan dolayı onlar bizim şu anki görüş tecrübemizin bir parçası olmuşlardır.

Makina çağında endüstriyel toplumlar, yaratıcı gereklilikler için modern sanatın dilini biçimsellikten ve resmîlikten azletmişlerdi diyebiliriz, sanıyorum. Bu karşı gelinmeyen değer, adeta klasik akımın kurucularının çalışmalarına döner.

Her ne kadar onların etkileri daima çok kolay sezilmese de, modern sanatla birlikte, sanatçıların isimleri de eş anlamlı olmaya başladı ve onların popülerliği, onların tarihsel ve sanatsal anlam ve önemleriyle ilgili olan en iyi bildirmeydi.

Piet Mondrian çok başta gelen De Stijl sanatçılarından biriydi.



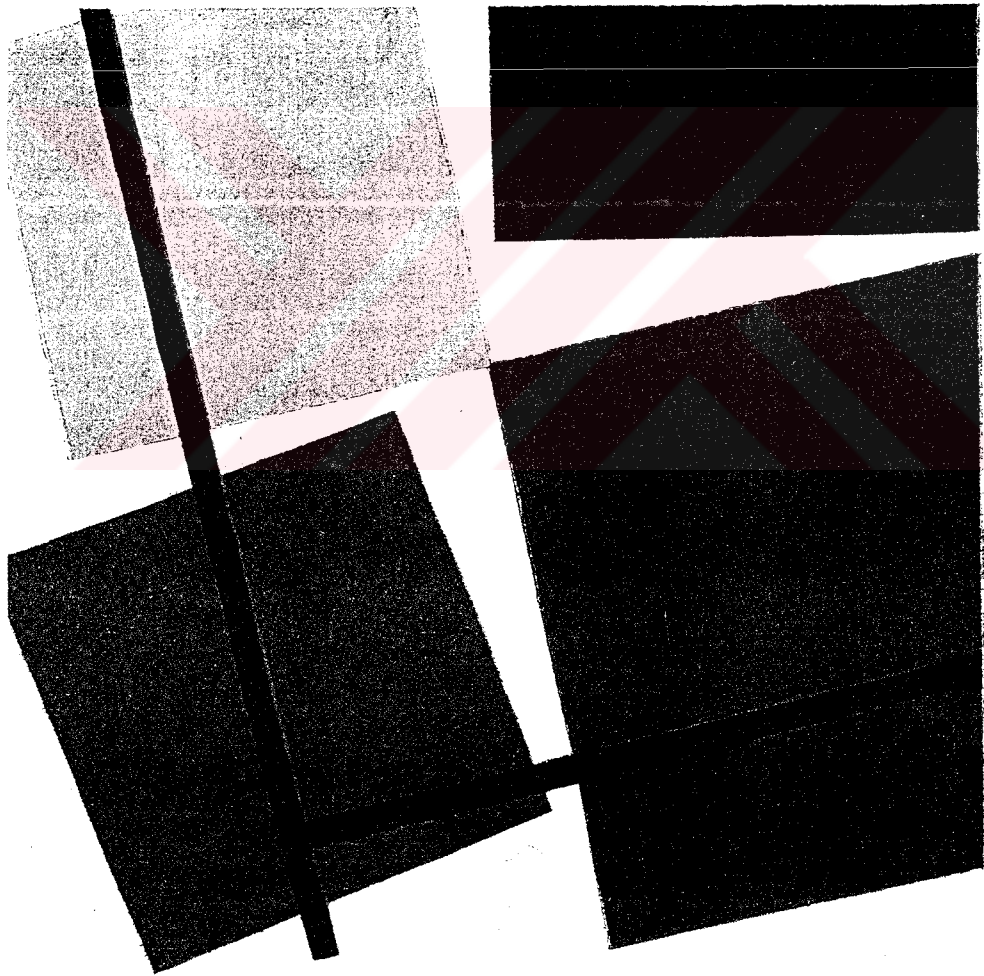
Piet Mondrian

Lozenge 1921

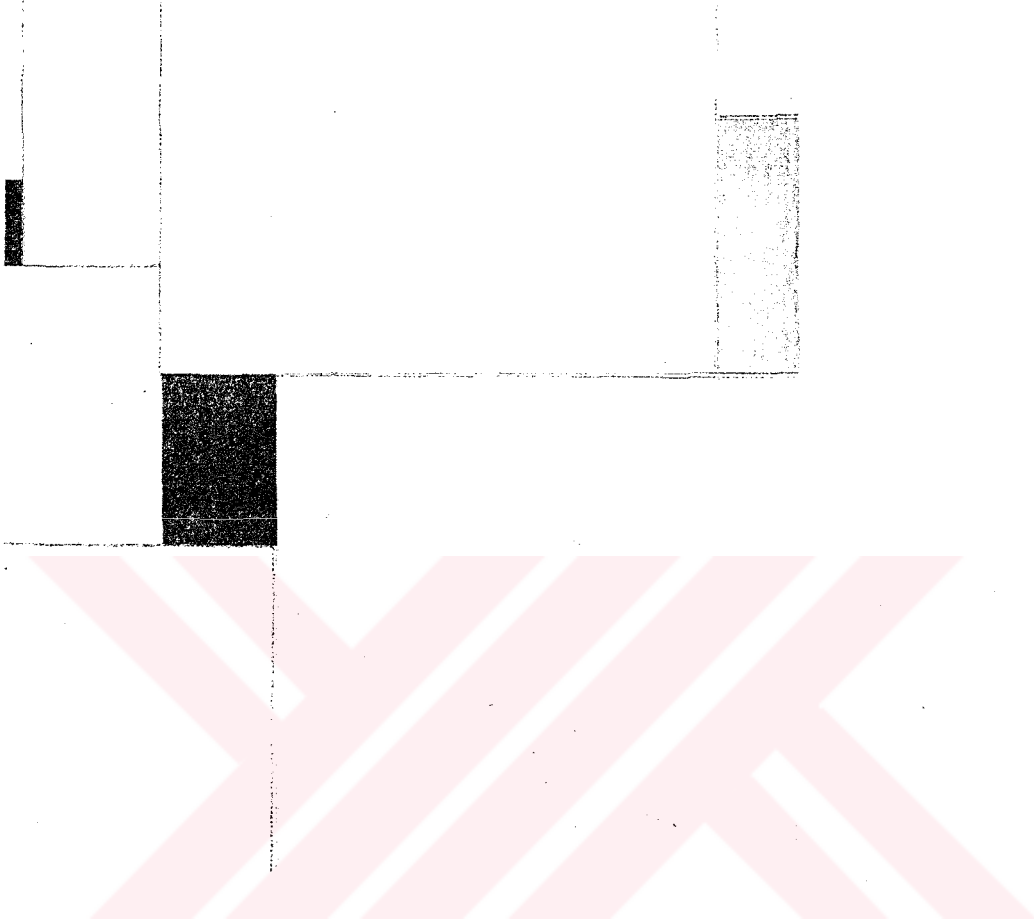


Onun sanatı henüz üç boyutlunun resminden uzaktı. Onun bütün prensiplerinin işareti temel yenilikleri temiz tanıtılarla uygulamasıydı. Onun objelerinde zorlanma yoktu ve onun resmi sade bir yol içerisinde kendini oluşturuyordu.

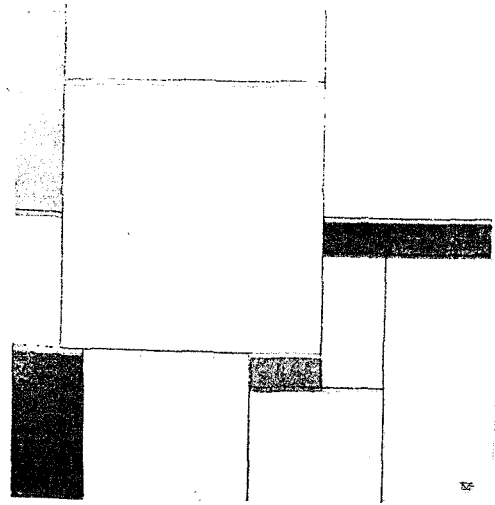
Üç ana rengin içindeki planlar-kırmızı, mavi ve sarı, olabildiğince iyi siyah, beyaz ve gri ve basit dik-dörtgenler, siyah şeritlerle kuşatılır hepsi bu. Fakat bana göre, bununla birlikte iki resim arasında da benzerlik yoktur.



Theo van Doesburg. Simultaneous Counter-Composition 1929.



Georges vantongerloo  
Kare kompozisyon,  
sarı,yeşil,mavi ve  
indigo turuncu. 1930 (Üst)  
(Yan resim) kırmızı,sarı,  
yeşil. 1931



Diğer De Stijl artistlerinin resimlerindeki dokunaklılığın geniş dizilimiyle Mondrianın resimlerini karşılaştırabiliriz. De Stijl, dergi olarak 1917-1931 arası Dutch güzel sanatlar magazininde başlık olarak yayınlandı. Küçük bir grupla kuruldu. (De Stijl'le birlikte Hollandalı mimarlar, klasik modernizme yadsınamayacak bir katkıda bulunmuşlardır. Ne yazıkki, bu hareket tamamıyla anlaşılammış, üzerine pek de değinilmemiştir.)

Modernizmle birlikte farklı sanatçılar oluşturarak bir bülten yayınladılar. Teo Van Doesburg'un editörlüğünde ki De Stijl dergisi Hollandalı, Belçikalı ve Alman artistlerin ilgisini çekti. Mondrian, Vanterperloo, Rictveld, Hoft ve Oud. Bu arada Bauhaus'a geçmeden belirtmek istiyorum ki, De Stijl aynı zamanda, daha önce Van Doesburg'un da öğretmenlik yaptığı, Wermer'deki Bouhausla da düşünce alışverişini ve kontaklarını sürdürdü.

De Stijl sanatçıları, inşaat mühendisi, iç mimar, mobilya tasarımcısı, grafiker ve ressam olarak çalıştılar. Sanatları bundan dolayı çeşitlilik gösterirken bununla birlikte, ütöpik fikirler ve gerçek arasındaki zıtlığı da vurgularlar. Sonuçta idealleri ve doğal olarakta projeleri, ancak bir çerçeve (çatı, iskelet) içerisinde algılanabiliyordu.

De Stijl mimarisinin en önemli başlangıç noktası, Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright'tır. Ünlü Wright'ın form-sal ifadeciliği Hollanda'daki bir binayı zaten etkilemişti. Ve bu De Stijl sanatçıları tarafından da yorumlanmıştı.

Alışılmış gelenekle, sanatsal düzenden tamamiyle ayrılan bu sanatçılar apayrı form-sal, ifadeci bir bütünselliğe ulaşmak istiyorlardı. Bir objeyi tanımlamanın dışında izleyiciyle direk diyaloga giren ve aynı zamanda, yatay-dikey, büyük-küçük, açık-koyu gibi zıtlıkları üç ana



Vilmos Huszár and  
Pieter Jan Christoffel  
Klaarhamer

Villa De Arendshoeve  
Vaarburg 1919



renkle ifade eden bir anlatıma ulaştılar. Bu kısıtlı kompozisyonlarla, inanılmaz çeşitlilikte ve kalitede sanat eserlerine ulaştılar.

Mimari yapılarda, mümkün olduğunca doğal malzemelerden (ahşap) kaçınıldı. Yerine beton, demir ve cam kullanıldı.

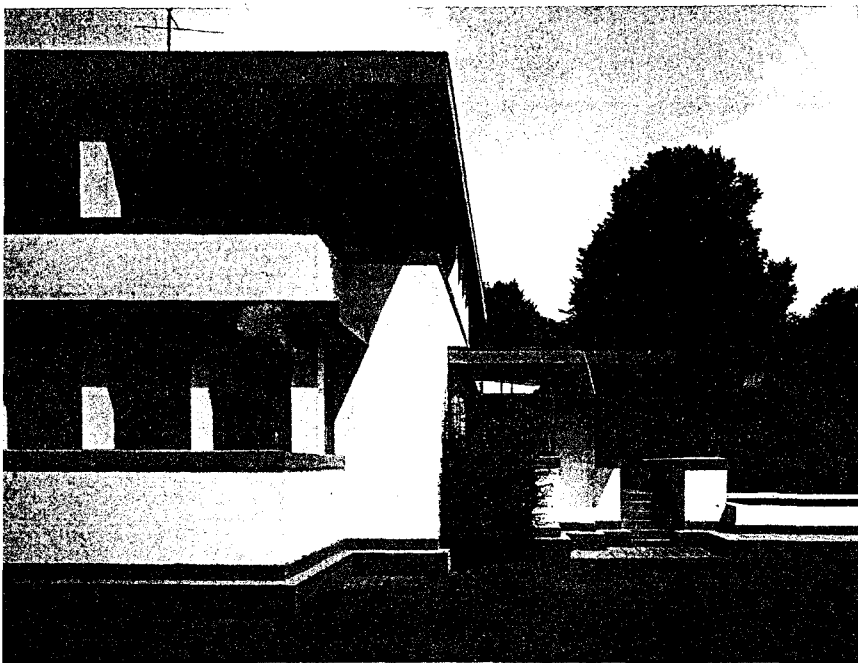
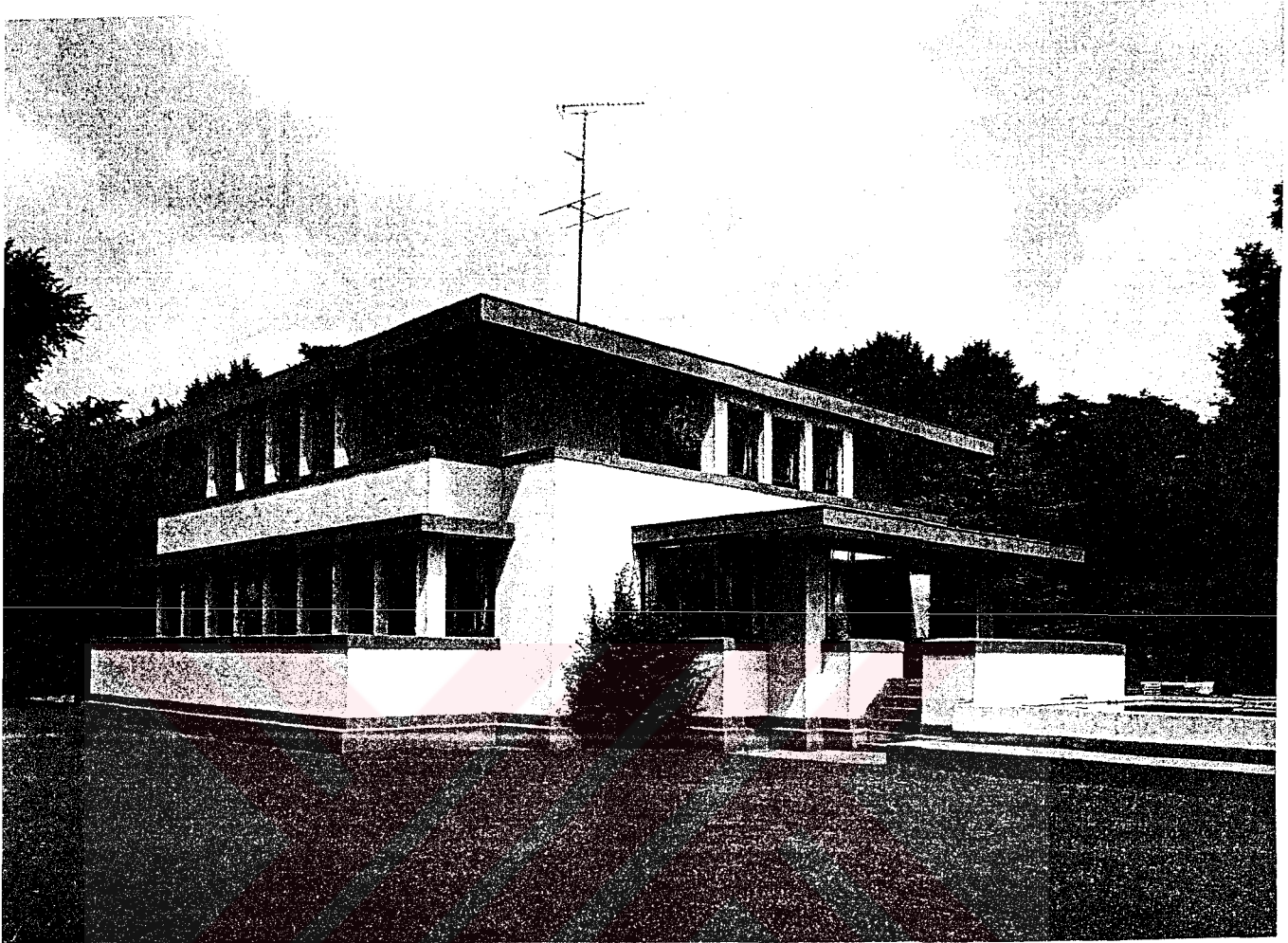
Ahşap kullanılsa bile üzeri boyandı ve beton izlenimi verildi. Ahşap aynı zamanda ham olarak kullanıldı. İç mekamlarda kullanılan açık-koyu renkler ve birbirleriyle kesişen bantlar mekana derinlik kazandırdı.

Aynı zamanda değişik bölümleri de birbirinden ayırdı. Van Doesburg'un resimleri dinamikliğe tamamiyle değişik yaklaşır. Onun mimaride getirdiği yeniliklerden biri de, yapay ve gün ışığını birleştiren bir sistem oluşturmaya idi. Rengin ve ışığın kullanımı mekanı soyut bir kompozisyona dönüştürüyordu.

Piet Mondrian ise karelerin inşasını ve çizgilerin yapısını, harmonide yol gösterici yöntem olarak alıyordu ve yöntemlerin, anımsanmış olabildiği herşey, unuttuğumuz mesafenin kalanında son bulur diyordu. Ve ekliyordu, "pür sanat, pür ruhun dışavurumundadır."

Onlar gerçeklikte, ideal zıt dünyaların grafik sergileniş şeklini ve yeni mecazi dilini geliştirdiler.

Ve resim ile mimarinin dilini oluşturabildiler.



Robert van Hoff

Villa Henny

1914-19

## 8. BAUHAUS

Modern zamanların en kutsanan okulu Bauhaus 11 Nisan 1933'de yeni Nazi Hükümetinin etkisiyle kapatıldı. Partinin, kültür politikasının ilk hissedilir ifadesi buydu. Bu aynı zamanda, Almanya'ya her köşesinden, çöküş ve Bolşevik sanatı olarak tanımlanan her şeyden uzaklaştırma kararıydı.

Veimerr Vakfının 1933'de sona ermesinin ardından Hitler yeni Alman lider olarak ortaya çıkar. Veimerr Cumhuriyeti, Bauhaus'un öncelikli hayat iksiriydi. N.C.A., aynı şehirde bu kurumu biçimlendirirken Bauhaus kapılarını açtı.

Oscar Schlemmer, 1923'de şöyle yazdı; Bauhaus'un 4 yılı sadece sanat tarihinin bir dönemini değil, aynı zamanda zamanların tarihini de yansıtır. Çünkü, bir ulusun ve bir çağında parçalanmasını da kendi içinde yansıtır.

Bauhaus'un ilk ayları, sanat eğitimi reformlarının belirlenmesi ve yeni bir çeşit toplum yaratma ve bunu böyle yapabilecek bir özveri gönüllülüğü ile işaretlenir.

Genç Cumhuriyet, iç itilaflarla sebepsiz dış istemlerle ve ekonomi krizleriyle kendi içine gömüldü ve Bauhaus, kendi amaçlarını yeniden belirlemeye ve idealizmi realizmi realizmle baştan çıkarmaya bile zorlandı.

Okulun 1923 ile 1925 arasındaki ikinci döneminde, doğal olarak bilimsel olan düşünceler sanatsal kendini ifadeciliğin, romantik görevleriyle yer değiştirdi. Ve okulun eğitim metod ve yönetmeliğinde önemli değişiklikleri gündeme getirdi. Daha önce Bauhaus gibi bir okul olmamasına rağmen, 1919 programının ardındaki düşünceler uzun zamandır gündemdeydi. Bunlar, mühendislik ve teknolojik güçleriyle biçimlendirilen sanat, mimarlık ve el işlerine olan tavrı yansıtıyordu. Endüstri devriminin getirdiği makina ve

malzemeler sanatçının ve zanaatkârın geleneksel işlevlerini zorladı. Söz gelimi; demir, tuğladan veya ahşaptan daha işlevseldi. Buharlı makineler keşkilirdiler ve modadaki malzemeler, bir insan elinden çok daha hızlı ve daha düzenli olarak kullanılabilirdi.

Bu okul, tüm bunları kendi içinde uygulamıştır. Ve mimariye ağırlık vermiştir.

Okulun ilk eğitimi, bütün sanatları yalıtılmış olmaktan kurtarmaktı. Becerilerini birleştirebilecekleri ortaklaşa yapılacak projeleri tasarlayan mimarları, ressam ve heykeltıraşları eğitmekti.

Bu projeler; Manifesto'nun ilk sözlerini oluşturdu. "Yaratıcı etkinliğin tüm amacı inşaadır." 1919 Bauhaus manifestosunun tonu bir anlamda, bulanık, belirsiz, uyarıcı ve ütopycıdır. Bu açıdan bakıldığında; ne Behrens'in ne de Van de Velde'nin üzerindedir. Fakat yine de savaş öncesi yılların dışa vurumculuğu üzerindedir.

1914'de Cologne'de Werkbund tarafından düzenlenen sergideki, özellikle Vande Velde ve Gropius tarafından tasarlanmış binaların hem de Bruno Taut'un çocuk aklıyla boyanmış vitray panolarıyla birlikte ciddi bir çatı yapısı olduğu gözleniyordu.

Taut, ışıklı renkleri ve dramatik biçimleri, hayal gücü olan binalar yaratmak üzere (modernin ona sağladığı malzemelerle birlikte) kullanmıştır. Taut, dünyayı ve insan bilincini yeniden şekillendirebilecek bir mimarlığın fantastik ve ütopik projelerini hayal etti. Bu düşünceler Bauhaus'un çeşitli yollarda, dışa vurumculukla yakınlaştığını sezdirirdi.



Gropius, sanata doğru bir sosyal değişimin okul tarafından gerçekleştirilebileceğini umut etmişti.

Bauhaus, hem sanatçı, hem de zanaatkâr gibi yetiştirilmiş öğrenci karakterlerinin ortaklaşa çalışmalarının önemi vurgulayarak gelişmiştir.

Van de Velde, şehri okula davet ederek, (desen, tasarım, örnekler, modeller vs.) öğreterek tüm zanaatkâr ve endüstricileri sanatsal üretime davet etmiştir.

Sanat ve zanaatkârlar semineri zanaatı ve end. işlerini koruyucu bir kurumdu. Daha ziyade bir laboratuvarı. Bu laboratuvara gönül veren kişilerde şunlardı ;

Muche, Albers, Scheper, Moholy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stölzl, Schlemmer, Van de Velde, Taut, vs...)

## 9. LE CORBUSIER

Le Corbusier, 1940'larda, tonozu bulmanın, düşüncelerini sıkı sıkı sardığı bir sırada bu yeni boyutu sağlayacak ölçüyü, kendisini yaşamı boyunca izleyen bir düşüncenin bilirlenmesi olan Modulor'u bulmuştur.

Yapıtım adlı kitabında cep saatinin bulunduğu sayfada bir dizi de köknar ağacı çizimi yer almaktadır. Bunların bir bölümünün dalları La Chaux-de-Fonds'un sert kışının karlarıyla kaplıdır, ama içlerinden biri ağacın strüktürünün şeması gibidir. Bunlara bakarken birdenbire her ikisinde aynı zamanda yapılmış olan saat tasarımıyla ağaç resminin birbirinin parçaları olduğunu anlarız. Saatin biçimsel düzenlenişi ile ağacın gövde ve dallarının düzenlenişi aynıdır, her ikisi de yaprakları taşımak amacıyla kurulmuş bir strüktür oluştururlar. "Bu inatçı ağaç" der Le Corbusier, daha sonra



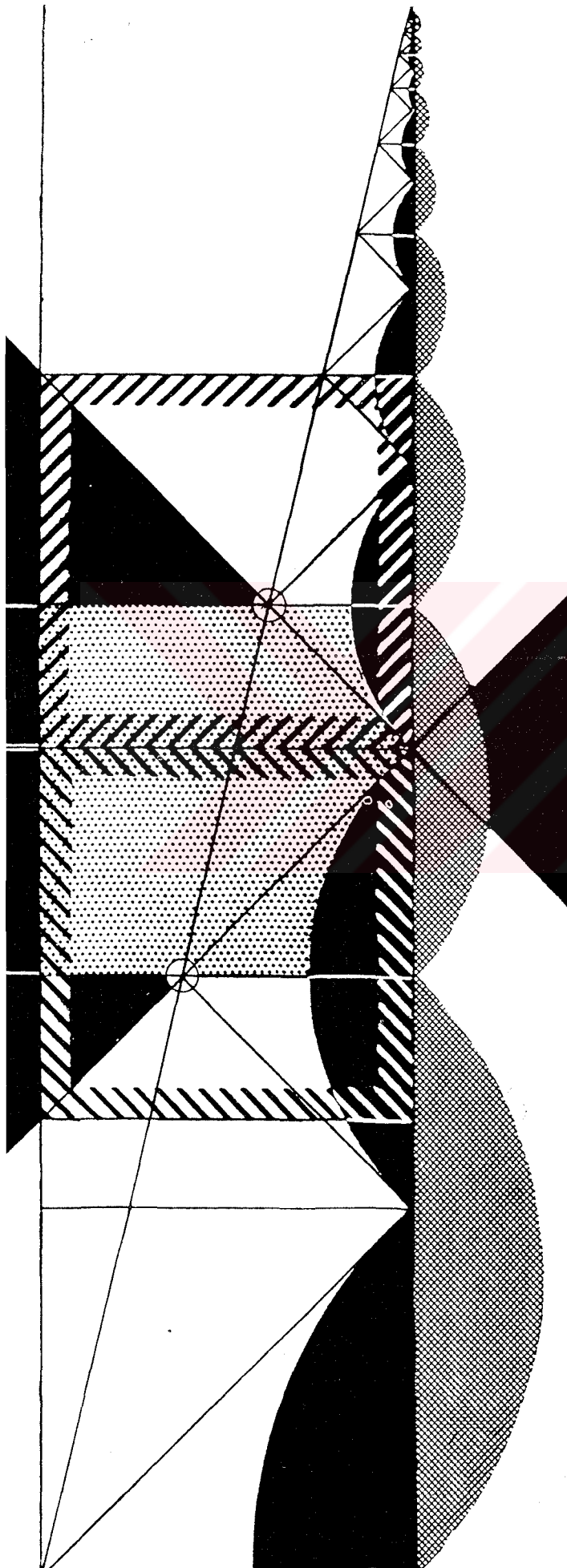
2/10/19

da içten ve rastlantısal bir biçimde onun kendisini "en az 1904 kadar erken bir tarihten beri kırk yıl ilerki Modülör' da sonuçlanacak matematiksel düşünce ve incelemelere yöneltmiş" olduğunu anlatır.

Geriye doğru bakınca, modülör'un Le Corbusier'in gelişmesinde mantıklı ve önemli adımlardan biri olduğu görülmür. Nasıl eski Yunanlılar gereksindiklerinde kendi oranlar şemasını bulmuşlarsa, o da kendisi için en gerekli olduğu bir zamanda bulmuştur. Her araç gibi oda koşulların ürünüdür, mekan içinde insan kavramına dönmüştür. Çünkü, özgürlüğünü sağlayan disiplinlere egemen olan ölçü insandır, böylece insan ile doğa birbirine karışırlar, dengelerler, ayrılmazlar. "İnsanın yeniden bulunması gerekmektedir" der Le Corbusier. Ve ekler "köylülerin evine hayranlık duydum, insanların evine, kulübesine, alçak gönüllü ve insan ölçeğinde olan o şeye. İşte Modülör'un bir bölümünü o zaman icat ettim, yani bütün bir yalınlık içindeki şeylerde insan boyutlarını keşfettiğimde" der. Genede modülör'un bulunması, tıpkı çerçevenin yeniden bulunuşu gibi, Eski Yunanla fiziksel bir bağ kurmak için ikibin yıllık bir sıçrayış gibidir. Doğal olarak modülör, Eski Yunanın oranlar şemasından farklıdır, bunun nedeni Le Corbusier'in ona kendi kişisel araştırma ve deneyimlerden ulaşmış olmasıdır. Dairenin modülör da bir rolü yoktur, ölçüleri, boyu 6 ayak (182 cm) olan bir insanın mekan içinde kapladığı yerin niteliğini belirten yüksekliğinden çıkar. Ama onda da yerden 113 cm yükseklikteki göbek noktası şemanın orta çizgisinin geçtiği yerdir. Yukarı kaldırılmış kol 226 cm'lik tüm düşey yüksekliği verir. -böylece de iki-li kübü oluşturur. Yükseklik bölünmesi üstünde yer alan yatay ölçülerden biri, baş üstünden geçen insanın kendi yükseklik çizgisidir, bir başkası rahatça oturulan bir iskemlenin yüksekliğidir, vb. Bu şemanın orta çizgisi bir düşeyle ikiye bölündüğünde yeni oranlar ortaya çıkar, bunlarda alt birimlere bölünebilir.



Modüler, evren gelecekteki endüstriyel prefabrikasyonlarının yoluna açmıştır

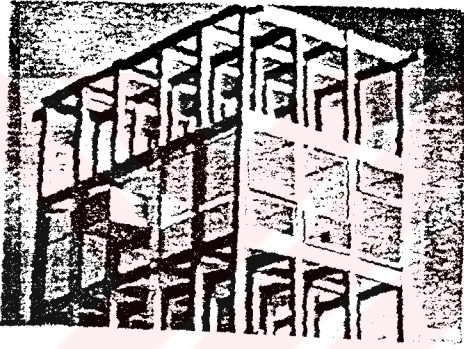
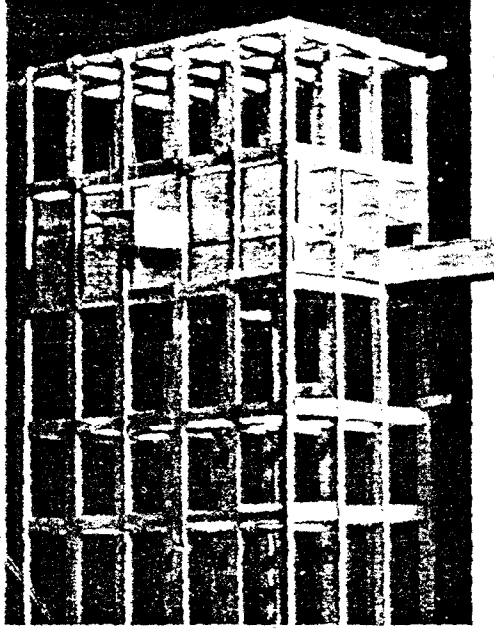


Modüler serileri (L-C tarafından ilk kez)

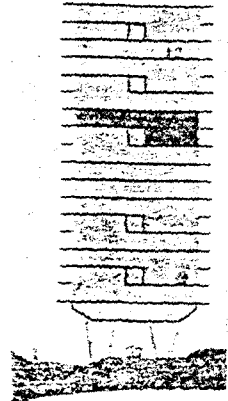
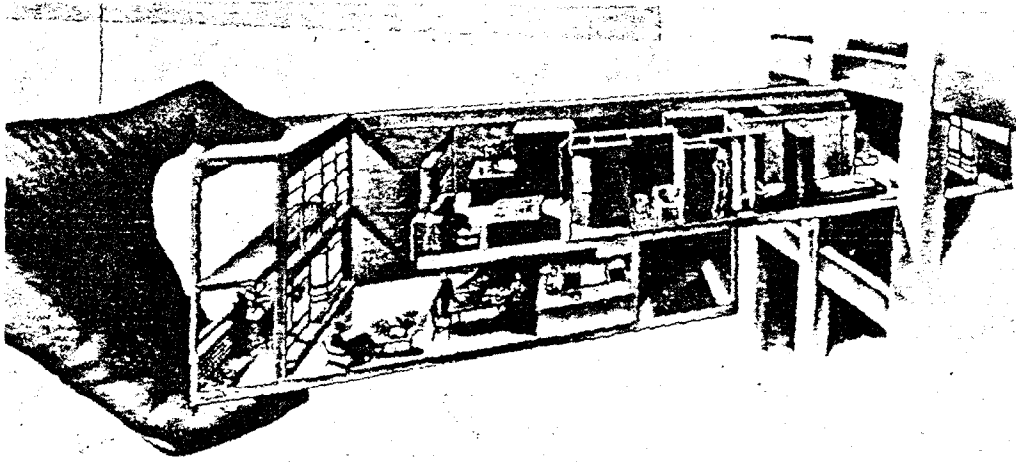
3 2812	4.0156
20 279	25.065
12.533	15441
7.746	9.57.4
4.787	5.91.7
2.959	3.65.7
	2.26
• 1.828	1397
1.131	• 86.3
• 70	• 53.3
• 43	• 33.
• 26.6	• 20.3
• 16.4	• 12.6
• 10.1	7.8
• 63	4.80
38	3.
25	1.80

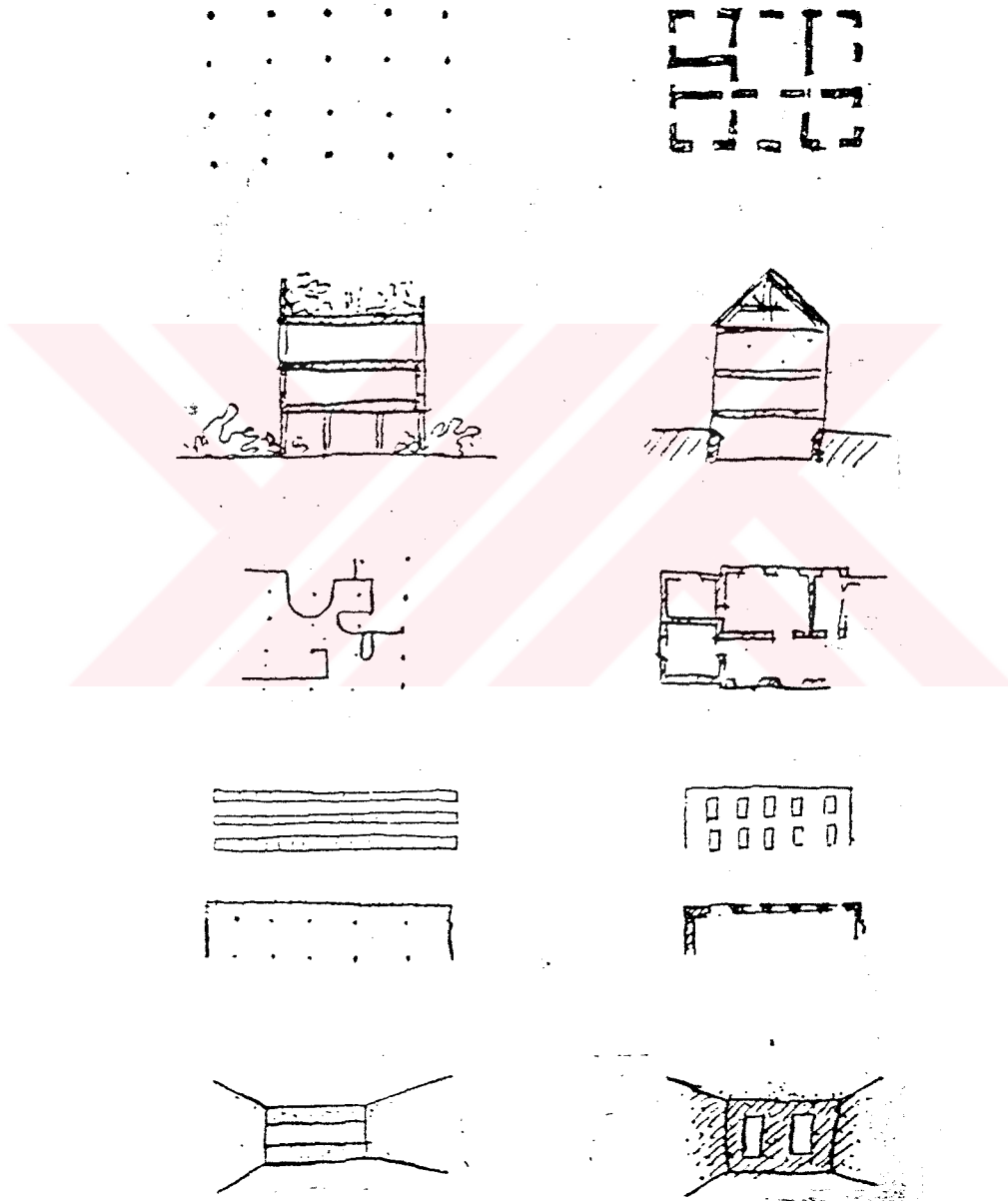
MODÜLÖR





Marselles binalarındaki yapısal gelişmeler ilerledikçe "bin" (Sandık), ve "bottle" (şişe) teorisi de bitimleşmeye başlamıştır. Şişe konut niteliğindedir, sandık ise, beşşaplı duran "şişeydi." Yani binaydı





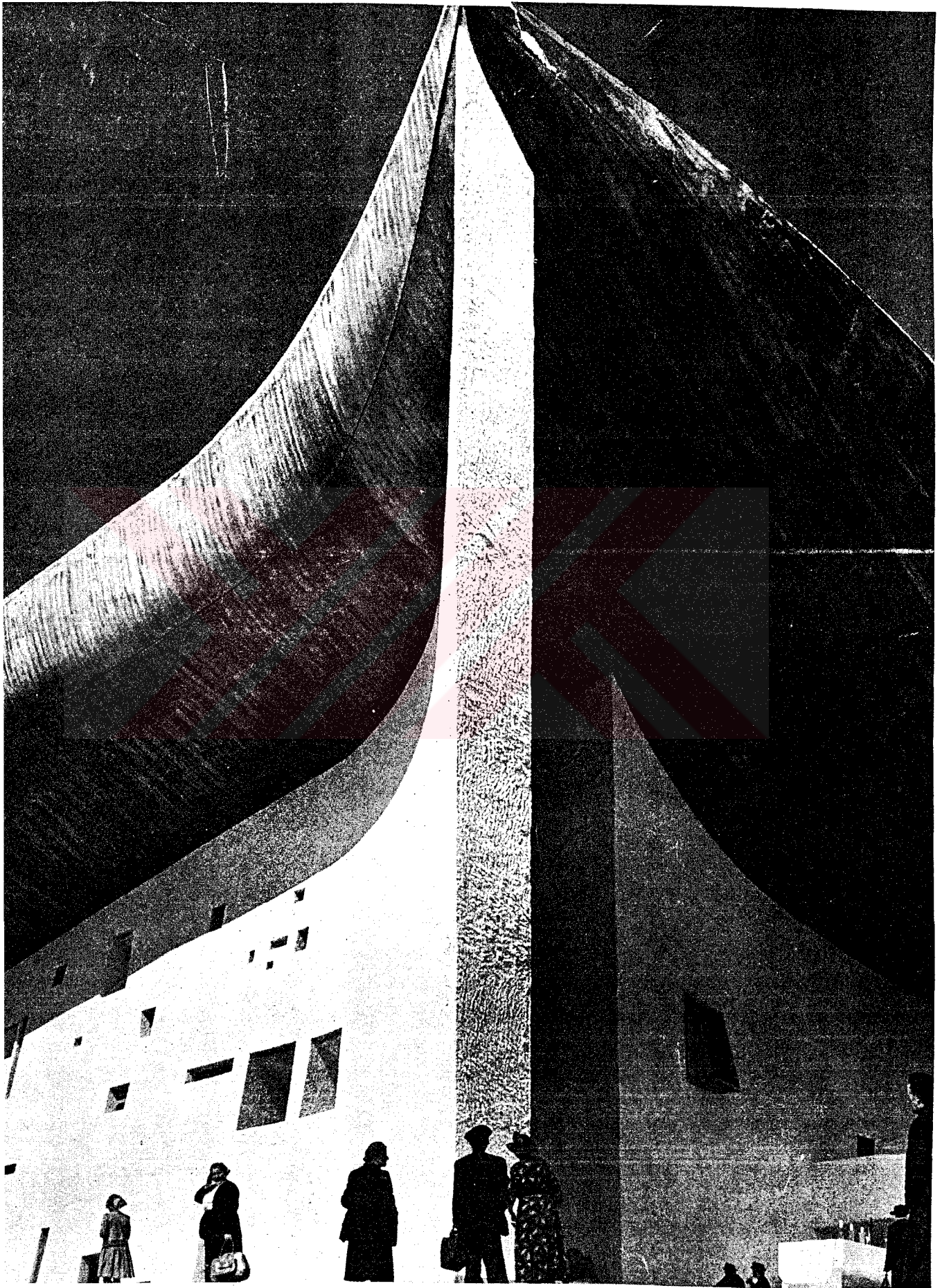
9 Çağdaş Mimarlığın Beş İlkesi'nden bir çizim. Le Corbusier'nin bu çizimi iskelet strüktürünün esnekliği ile (soldâ) geleneksel yapıım yöntemlerinin kısıtlılığını (sağda) karşılaştırmaktadır.

Le Corbusier'in dizgesi, buraya kadar klasik yöntemle benzeşir, çünkü oda insan vücudunun ölçülerine dayanmaktadır. Ama o aynı zamanda, insanın kapladığı mekan içindeki devinimlerini de temsil eder. İşte kısaca modülör budur. Buluş 1947'de açıklanmış daha sonra da kitap olarak yayınlanmıştır. Le Corbusier onu, yapıda ön üretim (prefabrikasyon) ve endüstrileşme çağında vazgeçilmez bir yol gösterici olarak nitelendirmiştir. O, makinanın sakıncalarını anlamış, yapıları yeniden insan ölçeğine bağlayacak olan Modülör'u bu tehlide karşı koyabilecek kullanışlı bir yöntem diye adlandırmıştır.

Bahsettiğimiz tüm bu örnekler, resim ve mimariyi birlikte incelemiş ve geliştirmiş kişilerdir.

Onların buldukları bütün yöntemler insanlığı, dev kentleri ve içindeki binaları, yolları, parkları, evleri vs. adım adım ileriye götürmüş ve ufkunu genişletmiştir. Bu bölümden sonra mimari ve kent planlamacılığıyla ilgili teknik bazı bilgileri vermek ve resimlerimde yer yer kullandığım bu öğeleri tanıtmakta fayda görüyorum.





## 10. KENTSEL DOKU NEDİR ?

Kentsel dokudaki bir simge farkı, malzemelerin yüzey yapılarından, doku özelliklerine, doluluk boşluk oranlarına ve ışıklandırmaya dek farklı düzeylerde ve elemanlarda sağlanabilir. Bunların taşıdığı fikir ve anlam kişiden kişiye farklılık gösterir. Çünkü başvurulan farklıdır. Yani fiziksel çevre simgesi dışı gün yansıtır. Fiziksel çevredeki örnekler, ya da örnekler grubu ile anlam arasındaki ilişkinin veya anlaşmanın algılayıcı unsurlarla öğrenilmiş olması gerekir. Bazen bu öğrenme bilinçli, çoğu tez de bilinç altında olur.

Mimarlar ve kent tasarımcıları yeni simge sistemleri oluşturmaya çalışırlar. Bunların kabul edilmesi için tasarımcının algılayıcı, yeni simgeler, örnekler ve anlam arasındaki ortaklık konusunda ya doğrudan eğitim, ya da polemik yoluyla eğitmek zorundadır.

Tip-simge-oranı ilk olarak dil biliminde kullanılan sözcük tipleri (isim, yüklem, niteleyici vs.) sayısını, simgeler sayısına, örneğin belirli bir konuşma örneği içinde bu sözcük tiplerinin geçme sayısına bölerek konuşma üretimi esnekliğini kestirmek için kullanılan ölçümdür. Bu işlemin bir kentsel dokudaki görünümlere de; çeşitli tipte görünüş parçaları sayısının, (çeşitli tip pencereler, balkonlar) belirli bir görünüş örneğindeki, bu tip sınıflar içerisinde gerçekleşme sayısına bölünerek, kolaylıkla uygulanabileceği gösterilmiştir.

Kentsel dokudaki bağlamsal uyum sürecinin, anlamsal farklılaşmalarının öznel ölçümünün diğer alt aşaması varyans analizidir. Burada; yeni tasarımla, mevcut yapılaşma arasında öngörülen uyum ya da zıtlık ilişkisini algılayanları test etmek amaçlanır.



Farklı denek gruplarının, belirlenen sıfat çiftlerine ilişkin yanıtlarının, nerelerde büyük çeşitliliklerle ortaya çıktığını görebilmek için kullanılan istatistiksel bir testtir.

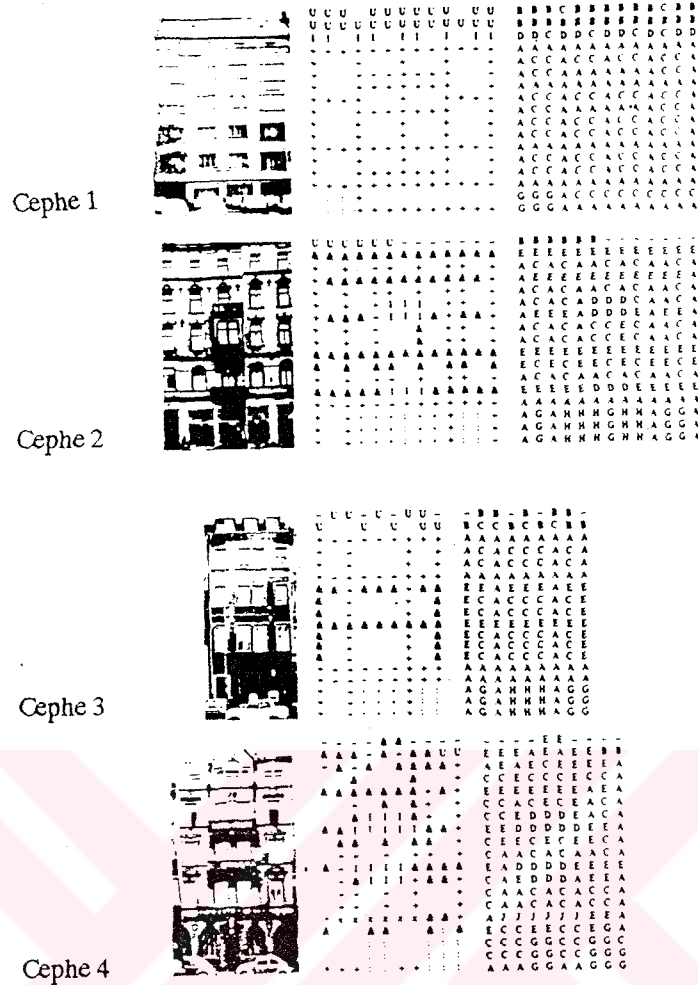
Bu analiz yöntemleriyle, tarihi bir çevrede yer alacak yeni yapılaşmaların ve mekânsal kurguların analizlerinin yapıлып rehberler üretebilmesi için üç ana kavramsal tasarım parametrelerinin envanter olarak belirlenmesi gerekmektedir.

Çevresel konum örgütlenmesi, kütleli devinim, cephe örgü sistemi ki, binaların yüzeyindeki doluluk boşluk oranları, renk doku özellikleri ve süslemelerden oluşan genel anlamsal etki.

Bu kavramsal örgü sistemi içinde oluşan yeni tasarımların, anlamsal ve simgesel değerleri bir arada kullanmaları çevresel bütünlük içinde uygunluk ya da zıtlık kurgusunu tesadüfe kalmadan sağlamak için bazı çerçeveler oluşturulabilir. Kütleli devinimdeyse; hacime ilişkin kurgular yer alır.

Bir diğer yöntemse, anlam farklılaşmaları yöntemidir.

Bu yöntem, tarihi ve kültürel değerlere sahip bir kentsel dokudaki biçimsel parametrelerin çözümlenmesinde uygulanmaktadır. Beş aşamada karşımıza çıkar. Çevrenin göstergelerine, alt göstergeleriyle veya figürleriyle küçük parçalara ayrıştırılması. Tip-simge oranı, görsel ve sezgisel gösterge zincirleri aracılığıyla söz dizimsel, çağrışımsal çift taraflılığın irdelenmesi, kapsayan yani gösterenle kapsanan mekân, gösterilen arasındaki çift taraflılığın irdelenmesi. Dil-sözcük-üslûp-yapıt çift taraflılığının irdelenmesi.



Yeni oluşan yapılaşmalarda, bunun aracılığıyla, tasarımcının, yeni bir çevresel örgü dili yaratıp yaratmadığı test edilir; yeni tasarım; yeniden birleştirmede ki tüm çevresel örüntüler, genel anlamını belirleyen gizli iç yapıyla açığa çıkması şeklinde sistemleştirilebilir.

Temel estetik ölçümlerini anımsamakta yarar var. Bu konu mimarlıkta, genel olarak "Fasar ilkeleri" diye adlandırılmaktadır. Bu ilkeler, tüm sanat yapıtları içinde geçerli olabilir. Tekrar, aralıklı tekrar, uygunluk, zıtlık, koram (hiyerarşi), egemenlik, denge, birlik olmak üzere sekiz ana ilke etrafında toplanmıştır.

Mimarlık ve kent tasarımlarında estetik, bir "süs" veya fazladan bir özellik değildir. Estetik ise; tasarımın bir özelliğidir. "Denge" kavramını, yapının işlevsel özellikleri için kullandığımız gibi, tasarımın estetik değerlendirmesi içinde kullanırız.

Bir kent tasarımında, yapıların dengeli dağılımı, estetik görünüşle ilişkilidir ve bu, yoğunluğunda istenen bir biçimde dengeli dağılması demektir. Yapı, statik yönünden de dengeli olmalıdır. Bir kentte uyum gereklidir. Yapıların, çevre koşullarına uyması, belki onu aynı zamanda güzel de gösterecektir.

## 11. MİMARİ ÖGELER NELERDİR ?

Çevreye uygun yapılmış bir yapı topluluğunda, tek tek binalar birbirlerine uyum sağlayacaktır. Bir diğer konu da yehircilikte; farklı planlama metodlarının modele uygulanması şeklinde karşımıza çıkar. Önce; kentsel fonksiyonlar ki, kültürel kaynaklar, kentsel halk tepkileri gibi ve kentsel strüktür ki, mekân plastiği, arazi kullanım, ulaşım, altyapı, kamu kuruluş ve hizmetleri olarak üçüncü konuda kentsel dokudur. Bu da, bina programlama ve tasarım, bina ve arazi kullanım dokusudur.

Uygulanacak metodlar özetle; belirli problemlere yönelik çareler, bağdaşma, uygunluk matrisi, gelişme, ünite modülleri, örnek testler olarak sıralanabilir. Son olarak ta, kentsel nitelik diyebiliriz.

Geleneksel estetik bilimciler, mimari düzenlemeyi yanıtlanması gereken uzun bir "yasalar", "kaliteler", "kurallar", "ilkeler" dizisi sayarlar.

Birlik, zıtlık, simetri, denge, oran, karakter, ölçü, stil, gerçek, ifade, görgü, vurgu, çeşit, açık yüreklilik, işlev, vs...

Ne kadar ahlaki ve psikolojik nitelik sözkonusu ise o kadar da biçimsel nitelik sözkonusudur.

Her sanatçının niyeti bir fikir anlatmaktadır. Düzenlemede olsun, görünüşte olsun, her düzenlemenin birliksel bir karaktere sahip olması gerekir. Düzenleme üst üste getirmek değildir. Bu birliktir. Bir diğer konuda, simetri- dir ki, bu eksensel karakterli yapıların dengesidir. Arc de Titus ve Victor-Emmanuel anıtı, Farnese Sarayı, Tac Mahal ve Galerie des Machine's, Monreale ve La Rotonde de Palladio, Stocken dükkanları ve Borromini'nin avlusu simetriklerdir.

Diğer yandan, Şelâle üzerindeki ev, Johnson binası, Floransa'daki Le Palais Vieux, Mies Vander Rohe'nin Pavillon'u, Wright'ın Taliesindeki oturma odası, Kolonyal ev, Sunny wale'deki Schuckl de Wurster'in büroları ve Bauhaus asimetriclerdir. Parthenon, Sainte-Sabine, Sant Ambrogio, Strozzi Sarayı, Santo Spirito, Chiericati Sarayı'ı da simetrik binalara ekleyebiliriz rahatlıkla.

Biz yine de kısa da olsa asimetric yapılara dönelim. Bu asimetric yapılar birlik ilkesini yanıtlamak için denge yasasına uymalıdır.

Dengeyse, biçimsel olmayan eksensiz mimarideki simetricdir. Görünmeyen de olsa, bir düzleme göre, binanın merkezi kısmında konumlanmış olarak, bir kenardan diğer kenara kütleler aynı "ağırlıkta" olmalıdırlar. Sienna'daki Maugra kulesi, sağ tarafında uzanan saray ile aynı ağırlıktadır.



Barcelona pavyonunun solunda uzanan gövde, sağdaki düz duvar ile aynı ivme gücüne sahiptir. Bir başka kuralda vurgudur. Tüm düzlemlerde bir ilgi merkezi, gözü çeken bir tür odak noktası gereklidir. Ayasofya'nın Pazzi Şapelinin, San Pierre veya San Lorenzo'nun kubbeleri, Caius Cestius'un piramidinin tepesi, Farnese Sarayı'nın esas kapısı, Parthenon'un Fronton'unun merkezi, ilk Hristiyan ve Bizans kiliselerinin absidi'nde vurgunun değişik ve mükemmel kullanımlarına rastlarız.

Birlik, ölü katılığında bir eşitliğin değil, zıt öğelerin bileşiminin sonucudur. Bir binaya canlı diyebilme-miz için, canlılığın düşeyler ve yataylar, boşluklar ve doluluklar, sivri ve yumuşak biçimler, hacimler, kütleler arasındaki zıtlıkla anlatımı gereklidir.

Oran ise, bölümlerin, kendi aralarında, ya da tüm binaya göre karşılaştırılması-oran, birlik, denge, vurgu, zıtlık, uygunluk ve ahenk niteliklerine erişmek için bir binanın dilimlenmesini sağlayan yoldur. Bundan sonra ölçü gelir. Ölçü, mimari değerlendirmede belli başlı öğedir. Eğer insan herşeyin ölçüsü ise ve ölçüsüz bir oran kurmak olanaksız ise, bir oran araştırması yapmadan bir ölçü saptamakta o kadar olanaksızdır.

### **11.1. Mimari Öğeler Teknik ve İçerik Olarak Resimlerime Nasıl Yansıdı ?**

Bir bina, Roma'daki Saint-Pierre gibi gerçekte büyük olup ta küçük görünebilir ve bununla beraber onaltı katlı bir gökdeleni kubbesi altına alabilir. Bu örnekle oran ve orantıyla oynadığı taktirde, diğer öğelerle birlikte görsel bir illuzyonunda (resim sanatındaki gibi) yansıdığını gözleriz. Mimari yapıların statik oluşundan onların bütünde hareketsiz fakat detay ve süslemelerle kendi içinde hareketli olduğunu sezeriz.

Resim sanatında da bütünde hareketsizlik ve detaylarla hareket mümkündür. Bu ışığın az olduğu yerlerde gizli ritm (resimlerimde üçgen-koyu ritm) olarak vurgulanabilir.

Hareketi, yalnızca bir sanat yapıtında bütün çıplaklığıyla algılamaktansa, yalnızca sezmeyi daha çok severim. Bu gerilimi arttırır ve resimlerimde bu tip gerilimlere önem veririm.

Siyah ve beyazın yarattığı gerilimi ve şiddeti sıcak ve soğuk gri tonlarıyla yumuşatarak istediğim ölçüdeki kıpırtıyı alma yoluna gittim.

Formlarımın geometrik biçimlerinin, mimari ve kent planlarındaki biçimlerle etkileşim içinde olduğunu hissettim. Fakat yine de tüm bu belirlilikler içinde varolan en gerçek fikrin kent dokusunu oluşturan fikirlere dayalı olduğunu da biliyoruz. Ve insanın kendi yaşadığı çevreyi ve mekânı, onun oluşum amaç ve çabalarını, binlerce senelik gelişim süreciyle birlikte uğradığı değişimleri, bunların psikolojik, ekonomik, sosyolojik, felsefi ve sanatsal (resimsel) yansımalarını ve etkileşimlerini resimdeki mimari öğeler ve kent dokusu bağlamında ele almayı uygun gördüm ve tasarladım.

## 12. OSMANLI VE İSLAM ŞEHİRCİLİĞİNDE KLASİK DÖNEM İMAR SİSTEMİ

Son olarak, kentsel bağlamda Osmanlı ve İslam şehirciliğine de değinerek klasik dönem imar sistemiyle ilgili bazı genel bilgi ve örneklerden de bahsetmek istiyorum.

Bireyci özelliğe sahip imar sisteminin, Osmanlı şehirciliği üzerinde olumlu ya da olumsuz yönde nasıl bir etkide bulunmuş olabileceğinin araştırılması konusu,



Ortaçağ Avrupa'sındaki Feodal sistemin aynısının Selçuklu ve Osmanlılarda da mevcut olduğu sonucunu verir. Batı'nın, fikri yapı ve dünya görüşü açısından, yeni bir gelişmenin içine girdiği; bir bakıma bu gelişmenin Avrupa şehirlisi (burjuva, burjuvazi) ile şehirlerin gelişimi olgusundan ayrılamayacağı gerçeğini de ortaya koymuştur.

Osmanlılarda, imar sistemi ile toprak sistemi, çok sıkı bir bağlılık içinde karşımıza çıkar. İmar sistemi, aynı zamanda Osmanlı toplumunun inanç cephesi ve sosyal sorunları ile de kucaklaşma halindedir.

Yeniçağ başlarındaki Avrupa şehirciliği ile Türk şehirciliği arasındaki en önemli fark, şehir halkının kendi şehirlerinin çeşitli sorunları karşısındaki tutumlarını biçimlendiren sistemde düğümlenir.

Türklerde şehircilik anlayışı, tarihsel süreklilikten de kuvvet alarak, dinsel ve ekonomik temeller üzerinde yükselir. Avrupa'nın sisteminde ise, yeni bir çağın başlangıcının açık işaretlerini de yansıtan, toplumsal açıdan yeni bir filizlenme hareketidir ve ekonomik etkenlere dayalıdır. Ne varki, Türk sisteminde, şehirlere birşeyler kazandırılması konusunda; büyük çoğunlukla devlete ait kaynaklar; bireyin yararlanmasına açılarak; devlet ya da şehir yönetim biriminin yaptıracığı şeyleri bireyler yaptırırdı. Avrupa sisteminde ise; bireyin yaptığı bağış ya da ödedikleri vergilerden oluşan mali kaynağı, şehir yönetim birimi kendi şehri için kullanıyordu.

Bunda birey, devlet kavramı karşısında adeta eriyordu; Avrupa sisteminde ise, bireyin şehrin bütününe ilgilendiren sorunlarda fikir ve görüşünün rol ve payı bulunduğu gibi, devlet kavramı karşısında erimiş olmaktan ziyade, bireyin kişiliği, şehrin bütününe hizmet verme eylemi ile kaynaşmış oluyordu. Bu durum Avrupa insanında, içinde



yaşadığı şehir ve onun sorunlarına karşı, sorumluluk fikrinin gelişmesine yol açıyordu.

Osmanlı şehirciliğinde vakıf kuruluşları yoluyla, kendi kendini yönetimlerde vardır. Vakıf kuruluşları özerktir ve bireyciliği hukuksal bir kalıp dahilinde özümlemişdir. Fakat vakfın başında bulunan kişi, o vakfı yönetir ama böyle bir yönetim olgusu da, şehir halkında, şehir yönetimine katılma bilincini uyandıramaz ve böyle bir bilinçlenmeye yararlı ortamı hazırlayamazdı.

Politik bilinçlenmenin doğamayışı, hatta engellenişi sayılabilecek bu sistem ki (İslam şehirlerinin baş özelliği politik bilinçsizlik ve kendi kendini yönetimden yoksunluk şeklinde özetlenebilir) mahallecilik anlayışı denilebilecek bir durum yarattı. Gerçektende, Batı şehircilik anlayışıyla İslam şehirciliği arasındaki farklardan biri de İslam şehirlerinin mahallelere bölünmesidir.

Eski Arap şehirlerinde, mahalleler birbirlerinden duvarlarla ayrılmışlardı. XI. yüzyılın ünlü İran Şairi Nasır-ı Husrev, şerefnâme adlı eserinde, eski bir İslam şehri olan İsfahan'ı şöyle anlatır.

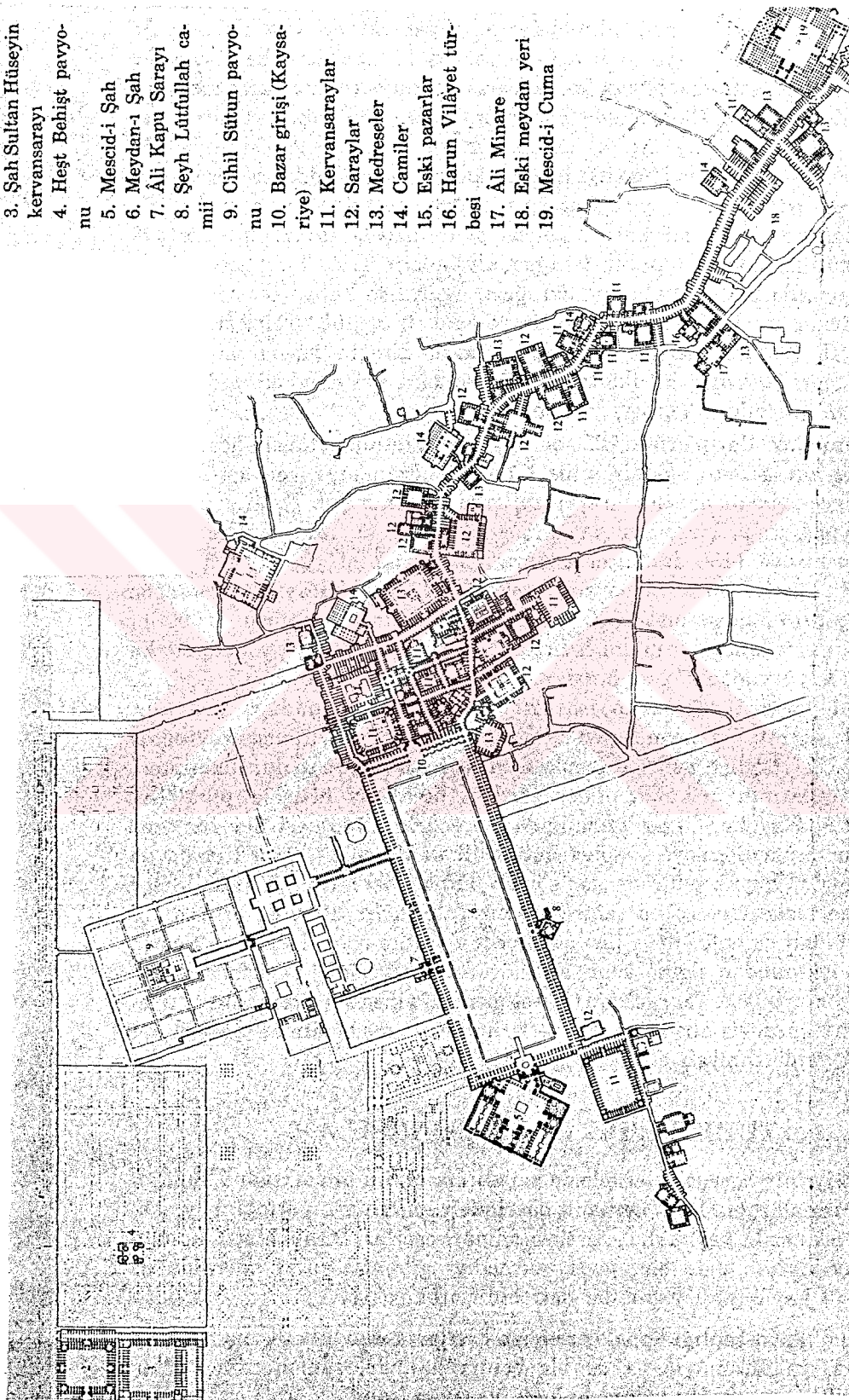
" Şehir bir ovanın üzerinde kurulmuştur. İklimi fena değildir. Şehrin yüksek ve kalın duvarları, kapılar ve müstahkem mevkiilerle donatılmıştır. Ayrıca bütün duvarlarda mazgal delikleri bulunur. Duvarların ardında kıvrılarak giden su kanalları ve yüksek güzel binalar göze çarpar. Şehrin tam merkezindeyse büyük ve görkemli cuma camii yükselir. Şehrin duvarlarının üç büyük fersah uzunluğunda olduğu söylenir, şehrin oldukça uyumlu bir görünümü vardır, bu görünümü bozacak tek bir yapıya bile rastlamadım. Şehirlerde, pek çok pazarın kurulduğunu gördüm. Bunlardan birinde para değişimi ile uğraşan ikiyüz kadar borsa tellalı vardı. Her pazar, tıpkı sokak ve mahalleler gibi duvarlarla



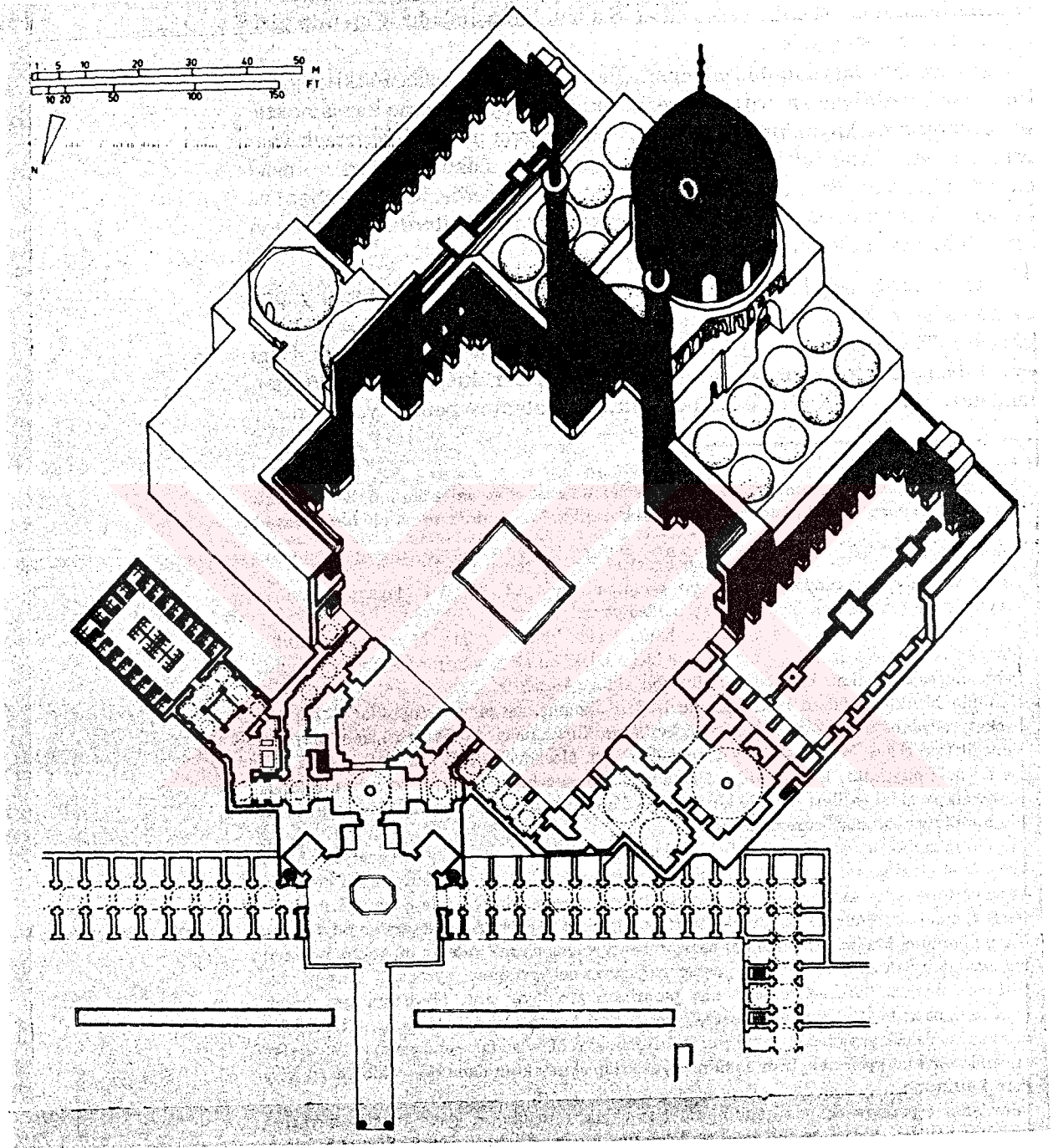
çevriliydi ve bir kapısı bulunuyordu. Şehirde oldukça temiz ve iyi korunan kervansaraylarda bulunmakta idi. Şehre girişimiz hiç kimsenin dikkatini çekmemişti. Yiyecek ve yatacak yer bulmakta hiç güçlük çekmeyeceğimiz kadar çok sayıda konaklama yeri vardı. Farsça'nın konuşulduğu hiçbir yerde, Isfahan'dan daha güzel, büyük ve uyumlu bir şehre rastlamamıştım.



1. Çahar Bağ
2. Şah Sultan Hüseyin medresesi
3. Şah Sultan Hüseyin kervansarayı
4. Heşt Behişt pavyonu
5. Mescid-i Şah
6. Meydan-ı Şah
7. Âli Kapu Sarayı
8. Şeyh Lâtfullah camii
9. Cihil Sütun pavyonu
10. Bazar girişi (Kaysariye)
11. Kervansaraylar
12. Saraylar
13. Medreseler
14. Camiler
15. Eski pazarlar
16. Harun Vilâyet türbesi
17. Âli Minare
18. Eski meydan yeri
19. Mescid-i Cuma



İsfahan'ın Genel Planı.



Isfahan'da meydanı şahî.





Isfahan'da önemli tarihi binaların bulunduğu bölge.

## K A Y N A K Ç A

- Kampen; M.K.Öztürk, V.Özek, H.Saltık, "Eski ve Yeni Görünüşlerin, Öznel İzlenimleri ve Nesnel Ölçümü", K.T.Ü. Mimarlık Bülteni, 1982.
- Eco-Umberto; "Function and Sign" The semiotics of Architecture Signs, Symbols, and Architecture, Chichester, New York, John Wiley and Sons.
- Boundon, Philippe, Lived -in Architecture, 1972.
- Barthes, Roland; Elements of Semiology, translated by Annette Lavers and Colin Smith, London, Cape 1967.
- Krampen, Martin; Meaning in the Urban Environment. Condon. Pron. Limited, 1979.
- Cooper, Clare; "The house as symbol of the Self in Jon Long, (eds) Designing for Human Behavior. Stroudsburg. Pa: Dowden, Mutchinson Ross, 1974, pp. 130-146.
- Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu, Kentsel Tasarım Disiplini Üzerine Bildiriler, 1991.
- Neufert, Yapı Tasarımı, Ernst Neufert.
- Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu ? R.E.Wycherley
- Mimariyi Görmeyi Öğrenmek, Bruno Zevi
- Architectural Design (Urbanism) by David Gosling and Barry Maitland, 1984
- Architectural Design (Urban Concepts), Rise and Fall of Community Architecture
- Art in America, 1992
- The Decorative art of Today Le Corbusier
- Le Cobusier (Stephan Gardiner)



- College City (Colin Rowe and Fred Koetter)
- İnsan ve Kent (Henri Laborit)
- Antoni Gaudi (Rainer Zerbst)
- De Stijl (1917-31) Carsten-Peter Warncke.

