ALANYA
HEP ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

20. YY MANİFESTOLARI ÜZERİNDEN MİMARLIK, KENT VE SİNEMADA MODERNİZM

Yüksek Lisans Tezi

Zeynep YAĞMUR

Alanya 2019

20. YY MANİFESTOLARI ÜZERİNDEN MİMARLIK, KENT VE SİNEMADA MODERNİZM

Zeynep YAĞMUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Bayram ER

Alanya
Hamdullah Emin Paşa Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü

Ocak 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Zeynep YAĞMUR'un "20. YY Manifestoları Üzerinden Mimarlık, Kent ve Sinemada Modernizm" başlıklı tezi 25/01/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Alanya Hamdullah Emin Paşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Mimarlık Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	: Dr. Öğr. Üyesi Bayram ER (Alanya HEP Üniversitesi)	
Üye	: Prof. Dr. Erol R. SAYIN (Alanya HEP Üniversitesi)	
Üye	: Doç. Dr. Hakan SAĞLAM (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)	

Prof. Dr. Erol R. SAYIN
Enstitü Müdürü

ÖZET

20. YY MANİFESTOLARI ÜZERİNDEN MİMARLIK, KENT VE SİNEMADA MODERNİZM

Zeynep YAĞMUR

Mimarlık Anabilim Dalı

Alanya Hamdullah Emin Paşa Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ocak, 2019

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Bayram ER

Endüstri Devrimi ile birlikte başlayan yeni çağ; beraberinde köklü değişimleri getirmiştir. Sinemanın yedinci sanat olarak ortaya çıkması, kentlerin yapılanmasının çok ciddi bir şekilde ele alınması gerekliliği, işçi sınıfının ortaya çıkışı ve köyden kente oluşan göç nedeniyle ciddi bir konut problemi ve belki de en önemlisi tamamen değişen yeni teknolojinin nasıl ele alınacağı gibi değişimler ortaya çıkmıştır. Bütün bu durumlara, yanıt olarak; sanatta, mimarlıkta ve sinemada manifestolar üretilmiştir.

Manifestolar yaşanan bu çağa karşı bir yanıt ararken; aynı zamanda da eskiye ait olan kavramların, biçimlerin yıkımını içermektedir. Manifestolar yeni çağın, hem yıkım hem de önerme araçları haline gelmiştir. Resimde, heykelde, mimaride ve sinemada, aranan yeni çağın biçimi ve anlamıdır.

Bu çalışmada; sanat, mimari ve sinema alanında ortaya konan manifestolar, Modernizm ve Avangard olarak, kendi dönemine ve günümüze olan etkileriyle birlikte ele alınacaktır.

Anahtar Sözcükler: Endüstri Devrimi, Manifesto, Sinema, Mimarlık, Modernizm.

ABSTRACT

MODERNISM IN 20 th CENTURY MANIFESTS IN ARCHITECTURE, CITY AND CINEMA

Zeynep YAĞMUR

Department of Architecture
Alanya Hamdullah Emin Paşa University, Graduate School of Institude of Science and Technology, January 2019

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Bayram ER

The new age which begins with Industrial Revolution, cause radical changes. Such as; known as 7th art, cinema discovered, according to new functions the cities must redesigned, the resitential problem that occured according to proletariate who started to emigrate to the cities and the most importantly the new forms and meanings are needed for the new technology. To all these problems; in art, architecture and cinema, manifests started to produce.

Manifests try to find answers to this very new age and also include the destruction of notion and form which belongs to the old times. Manifests became the destruction and also proposal tools of new age. In painting, sculpture, architecture and cinema they seek to find the new form and meaning.

This paper aims to understand the manifests which belongs to art, architecture and cinema, as Modernism and Avangard, how they effect their time and today's time.

Keywords: Industrial Revolution, Manifest, Cinema, Architecture, Modernism.

ÖNSÖZ

Tez sürecime inanılmaz katkı sağlayan, tek başıma olmadığımı hissettiren, Prof. Dr. Zeynep Üstün ONUR'a sonsuz teşekkürlerimle.

Ocak, 2019 Zeynep YAĞMUR

(Mimar)

25/01/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Alanya Hamdullah Emin Paşa Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Zeynep YAĞMUR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI ……..i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI …….ii

ÖZET ……..….iii

ABSTRACT ……...iv

ÖNSÖZ ……v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ……...vi

İÇİNDEKİLER ……vii

GÖRSELLER DİZİNİ ……viii

KISALTMALAR DİZİNİ …….....xii

1.GİRİŞ ……1

2. MANİFESTO VE YENİ ÇAĞ ……..4

2.1. MANİFESTO VE SANAT …….10

3. SİNEMA VE MANİFESTO …….16

3.1. SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI ……...16

3.2. 1900'LERDEN İTİBAREN SİNEMA'DA MANİFESTOLARIN SOMUTLAŞMASI ……21

4. MODERNİZM, MANİFESTOLAR, MİMARİ VE KENT ……...42

4.1. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI MANİFESTOLAR VE MİMARİ ……67

5. SONUÇ ……...74

KAYNAKÇA ……....79

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Komünist Manifesto ……..4
Görsel 2.2. Fütürist Manifesto …….....5
Görsel 2.3. Georges Braque, Houses at l'Estaque, 1908 ……10
Görsel 2.4. Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907 ……..11
Görsel 2.5. Umberto Boccioni, Simultaneous Visions, 1912 …….12
Görsel 2.6. Hannah Höch, The Kitchen Knife, 1919 ……..13
Görsel 2.7. Wassily Kandinsky, Composition VIII, 1923 ……..13
Görsel 2.8. Kasimir Malevich, Black Square, 1915 ……14
Görsel 3.1. Lumiere Kardeşler ……17
Görsel 3.2. Lumiere Kardeşler ……17
Görsel 3.3. Charlie Chaplin, Modern Times, 1936 …….18
Görsel 3.4.1. Berlin, Bir Kent Senfonisi, 1927 ……19
Görsel 3.4.2. Berlin, Bir Kent Senfonisi, 1927 ……19
Görsel 3.5. Erken Dönem Sinemaları ……..20
Görsel 3.6. Cinema Paradiso, 1990 (sinema ve kent) ……..20
Görsel 3.7.1. Vertov, Kameralı Adam, 1929 …….....21
Görsel 3.7.2. Vertov, Kameralı Adam, 1929 …….....22
Görsel 3.7.3. Vertov, Kameralı Adam, 1929 ……...22
Görsel 3.7.4. Vertov, Kameralı Adam, 1929 …….....23
Görsel 3.8.1. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925 ……...24
Görsel 3.8.2. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925 …….....24
Görsel 3.8.3. Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925 …….....25
Görsel 3.9.1. Fritz Lang, Metropolis, Afiş, 1927 …….....26
Görsel 3.9.2. Fritz Lang, Metropolis, 1927 …….....26
Görsel 3.10.1. Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 ……27
Görsel 3.10.2. Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 ……27
Görsel 3.11.1. New York, 1915 …….....28
Görsel 3.11.2. New York, 1915 …….....28

Sayfa

Görsel 3.12.1. Atkinson+Co Ofisi, Renderlar …….29
Görsel 3.12.2. Atkinson+Co Ofisi, Renderlar …….29
Görsel 3.12.3. Atkinson+Co Ofisi, Renderlar …….30
Görsel 3.12.4. Atkinson+Co Ofisi, Renderlar …….31
Görsel 3.13.1. Luc Besson, The Fifth Element, 1997 …….31
Görsel 3.13.2. Luc Besson, The Fifth Element, 1997 …….31
Görsel 3.14.1. Ridley Scott, Blade Runner, 1982 ……...32
Görsel 3.14.2. Ridley Scott, Blade Runner, 1982 ……...32
Görsel 3.14.3. Ridley Scott, Blade Runner, 1982 ……...33
Görsel 3.14.4. Ridley Scott, Blade Runner, 1982 ……...33
Görsel 3.15.1. Entr'acte, Rene Clair 1924 ……..33
Görsel 3.15.2. Entr'acte, Rene Clair 1924 ……..33
Görsel 3.15.3. Entr'acte, Rene Clair 1924 ……..34
Görsel 3.15.4. Entr'acte, Rene Clair 1924 ……..34
Görsel 3.16.1. Un Chien Andalou, 1929, açılış sahnesi …….35
Görsel 3.16.2. Un Chien Andalou, 1929, ölü eşekler ..……..….36
Görsel 3.16.3. Un Chien Andalou, 1929, son sahne ….……..36
Görsel 3.17. Salvador Dali, Tristan and Iseult, 1944 ……..37
Görsel 3.18.1. Trainspotting, 1996 …….37
Görsel 3.18.2. Trainspotting, 1996 …….38
Görsel 3.19. Andrei Tarkovsky, Stalker, 1979 ……...38
Görsel 3.20.1. Jacques Tati, Playtime, 1967 ……..39
Görsel 3.20.2. Jacques Tati, Playtime, 1967 ……..39
Görsel 3.20.3. Jacques Tati, Playtime, 1967 ……..40
Görsel 3.20.4. Jacques Tati, Playtime, 1967 ……..40
Görsel 4.1. Henri Labrouste, Abbey of Sainte-Geneviève, 1839 ……...42
Görsel 4.2.1. Kurt Schwitters tarafından tasarlanan evrensel bir sahne, 1925 ….....43
Görsel 4.2.2. Kurt Schwitters tarafından tasarlanan Mertz – Evi 1923-1937 44
Görsel 4.3.1. Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 ……..45
Görsel 4.3.2. Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 ……..45
Görsel 4.4. The Zeppelinfield Arena, Speer, 1934 …….46
Görsel 4.5. Shorpy/Detroit Publishing Co.1900'lerin başı …….46

Sayfa

Görsel 4.6.1. Adolf Loos, Viennese Villa Moller, 1928 ……47
Görsel 4.6.2. Adolf Loos, Viennese Villa Moller, 1928 ……48
Görsel 4.7. Adolf Loos, Haus Steiner, 1910 ……..48
Görsel 4.8.1. Frank Llyod Wright, Şelale Evi, 1935 ……49
Görsel 4.8.2. Frank Llyod Wright, Şelale Evi, 1935 ……49
Görsel 4.9. Hermann Muthesius, Großfunkstation, 1920 ……..50
Görsel 4.10.1. Walter Gropius, Werkbund Sergisi için
Ofis ve Fabrika Binası, 1914 …….....51
Görsel 4.10.2. Walter Gropius, Werkbund Sergisi için
Ofis ve Fabrika Binası, 1914 …….....51
Görsel 4.11. 1920'li yıllarda Corbusier'in Paris düşü ……52
Görsel 4.12. Walter Gropius, Bauhaus, 1919 …….53
Görsel 4.13. Mies van der Rohe, Berlin için tasarladığı gökdelen projesi
(yapılmamış), 1922 …….54
Görsel 4.14. Le Corbusier, Domino House, 1926 ……..55
Görsel 4.15.1. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926 ……55
Görsel 4.15.2. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926 ……56
Görsel 4.15.3. Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926 ……56
Görsel 4.16. Lissitzky, Gökdelen Eskizi, 1920 ……..57
Görsel 4.17. Naum Gabo, Square Relief, 1920 ……..57
Görsel 4.18. Tattlin, Tattlin Tower Modeli, 1920 ……..58
Görsel 4.19.1. Le Corbusier, Villa Savoye, 1929 ……..60
Görsel 4.19.2. Le Corbusier, Villa Savoye, 1929 ……..60
Görsel 4.19.3. Le Corbusier, Villa Savoye, 1929 ……..60
Görsel 4.20.1. Tony Garnier, Sanayi Kenti, 1917 …….61
Görsel 4.20.2. Tony Garnier, Sanayi Kenti, 1917 …….61
Görsel 4.20.3. Tony Garnier, Sanayi Kenti, 1917 …….61
Görsel 4.21. Le Corbusier, Citrohan Evi, 1922 …….62
Görsel 4.22. De Stijl Çalışmalarından Örnekler ……63
Görsel 4.23.1. Gerrit Rietveld, Schroder Evi, 1925 ……...63

Sayfa

Görsel 4.23.2. Gerrit Rietveld, Schroder Evi, 1925 ……..63
Görsel 4.24. Piet Mondrian, Kompozisyon No: III, 1928 ……64
Görsel 4.25. Erich Mendelsohn, Cinema Universum, 1926 ……..64
Görsel 4.26.1. Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion, 1929 ……...65
Görsel 4.26.2. Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion, 1929 …….....65
Görsel 4.27.1. Hundertwasser ve Joseph Krawina, Hundertwasser Haus, 1986 ….....68
Görsel 4.27.2. Hundertwasser ve Joseph Krawina, Hundertwasser Haus, 1986 ….....68
Görsel 4.28.1. Constant, Yeni Babil, Bir Bölüm Görünüşü, 1960 ……69
Görsel 4.28.2. Constant, Yeni Babil, Mobil Merdiven Labirent, 1967 ……69
Görsel 4.29. Louis Kahn, Salk Institute, 1965 …….....70
Görsel 4.30. Louis Kahn, Bangladeş Parlemento Binası, 1982 ……....70
Görsel 4.31.1. Aldo van Eyck, Sonsbeek Pavilion, 1966 ……71
Görsel 4.31.2. Aldo van Eyck, Sonsbeek Pavilion, 1966 ……72
Görsel 4.31.3. Aldo van Eyck, Sonsbeek Pavilion, 1966 ……72
Görsel 4.32. Lebbeus Woods, 1994 …….....72
Görsel 5.1.1. Zaha Hadid, Haydar Aliyev Kültür Merkezi, 2013 …….....75
Görsel 5.1.2. Zaha Hadid, Haydar Aliyev Kültür Merkezi, 2013 …….....75
Görsel 5.2. Corbusier, Stuttgard, 1928 ……..76
Görsel 5.3. Eisenstein, Staroye i Novoye, 1929 …….....77

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

CIAM: Congrès Internationaux D'architecture Moderne (Uluslararası Mimarlık Kongresi)

CICI: Congrès International Du Cinéma Indépendant (Uluslararası Sinema Kongresi)

1. GİRİŞ

Endüstri Devrimi ve Aydınlanma ile birlikte ortaya konan manifestoların yaşadığımız döneme olan katkısı yadsınamaz. Endüstri Devrimi, teknolojinin ve üretimin değişmesi ile; kültür, sanat ve mimarlık gibi birçok alanda çok önemli değişimlere neden olmuştur.

Endüstri Devrimi, 18. yüzyıl sonlarına doğru icat edilen buharlı makinelerle birlikte başlar. Bu durum kentlerin gelişimini önemli bir ölçüde değiştirir. Kentlere doğru yaşanan göç sonucunda, birçok fonksiyon mimari anlamda yeniden ele alınmak durumda kalır (Birol, 2006, s.2).

Endüstri Devrimi, yüzyıllardan beri değişmeyen yaşam koşullarının çok radikal bir şekilde değişmesine sebep olur. İnsanlığın en önemli geçişinin ikincidir endüstrileşme, ilki göçebelikten yerleşik hayata geçiştir. Ancak birinci geçiş yüzyıllar sürerken, endüstrileşme hızlı bir şekilde insan hayatına girmiştir (Hasol, 1965, s.9). Bu hız durumu ise ivedi bir şekilde yapılandırılması gereken durumlar oluşturmuş ve bu yeni çağ manifestolarla birlikte yapılandırma sürecini başlatmıştır. Yaşanılan çağ, kültür, coğrafya mekan anlayışını ve toplumu biçimlemektedir. Bu durum ortaya konan her yaratı için geçerlidir. Kültürel bir devrim olan Modernizm, manifestolarla birlikte kavranır (Artun, 2015, s.13). Bu yapısal mantık ve yeni ilişki biçimleri manifestolarla ortaya konmaktadır. Manifestolar yıkarak yapmak üzerine kurulu metinlerdir. Oluşan bu devrim sürecine, Manifesto aktif bir şekilde katılır ve tarihin yaratımıyla ilgilenir. Bu durum, manifesto dilini oluşturur ve bu dil oldukça sadedir ve yıkım ve yaratım üzerine kurulu çağrılardır (Bora, 2016, s.12). Manifestolarla birlikte ortaya konan yeni yaşam sanatla birlikte var olur. Başka bir deyişle, sanat, ütopyanın hem manifestosu hem de özüdür (Artun, 2015, s.18-19).

Bütün sanat ortamları manifestoları hem üretir hem de somutlaştırır. Edebiyat, şiir, resim, heykelde ilk karşılıklarını bulan bu somutlamalar, daha sonra mimaride vücut bulur. Mimari yeni yapıları ve yeni kent biçimlerini oluşturacak, bunlar da sinemanın sahnelerine dönüşecektir. Henüz gerçekleşmemiş kent mekanlarının yaşama dair kavramsallaştırmaları da sinemada tartışılacaktır. Sinema ve mimarlık, modernlik projesinin iki evrensel ittifakıdır. 1929 yılında, Uluslararası Mimarlık Kongresi ile Uluslararası Sinema Kongresi'nin birlikte yapılması kararlaştırılır. Her iki sanat birbiri üzerine temellenir. Sinema, mimarın ürettiği binalarda, kentlerde beden bulmuştur (Serim, 2009, s.9). Mimarlık ve sinemayı deneyimleme biçimleri, sabit sınırlar

olmaksızın zihinsel alanda özdeşleşir. Mimarlık sanatında bile, imgeler, sinemada olduğu gibi, zihinsel dünyaya aktarılarak kavranır. Her iki sanat formu da yaşamın çerçevelerini, insan etkileşimi durumlarını ve dünyayı anlama ufkunu tanımlar (Pallasmaa, 2000, s.4).

Bu çalışmada bu yıkım söylemi yani manifestoların mimari ve sinemadaki yansımaları ele alınacaktır. Birçok durumda yeni mimarinin yarattığı kent sinemanın sahnesi olacaktır. Kimi zaman da sinemada ele alınan kavramlar yaratılan kentin imgelerini sunacaktır. Öyle ki, Tarkovsky sinemasındaki yabancılaşma ve yalnızlık, yaratılan kentle çok ilişkilidir. Tarımsal niteliklerden uzaklaşan kent kültürel olarak aydınlanmış ve uygar bir mekandır. Endüstrileşme ile birlikte kent tarım toplumundaki değerlerinden ayrılarak kültürel yönden uygar ve en önemlisi teknoloji ile birlikte içinde akıl olan bir gelişim içindedir. Kent, hayatın her şeyiyle yoğun biçimde yaşandığı mekandır (Öztürk, 2007, s.54).

Mimarlık, insanlık var olduğundan beri, barınma ihtiyacı ile var olagelmiştir. barınma mekanları Uzun yıllar yapı ustaları ya da anonim olarak gerçekleştirilmiştir, mimarlar daha çok dini yapılar ya da soyluların yaşayacağı konutları yapmışlardır. Ancak Endüstri Devrimi ile ortaya çıkan makine ve onların oluşturduğu fabrikalarla birlikte üretim biçiminin değişmesi, kırdan kente göçü gerekli kılmıştır ve kentlerin yüzü, biçimi, yaşantısı değişmeye başlamıştır. Örneğin birdenbire artan bir konut gereksinimi ve bir arada yaşama örüntüsünün kurgulanma gerekliliği ortaya çıkmıştır ve bu durum kent içerisinde çözülmesi gereken bir problem olarak yerini almıştır.

Bütün bu gelişmelerle birlikte mimarlık geçmişinden koparak ‘yeni’ olanın arayışına girmiştir. Giedion’un dediği gibi mimarlığın temsili cephelerle ve anıtsal hacimlerle ilişkisi kalmamıştır; onun yerine mimarlığın amacı, yapısal bir mantığa dayalı yeni ilişkiler tasarlamaktır (Heynen, 2011, s.58). Bu yapısal mantık ve yeni ilişki biçimlerinin, zeminini manifestolar hazırlamaktadır ve itici gücü olmaktadır.

Mimarlığın tersine ve yedinci sanat olarak kabul edilen sinema ise Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkmıştır. Sinema, mekanların tasarlanması ya da düzenlenmesi için bir laboratuvar niteliğindedir, çünkü yarattığı şey düşsel bir gerçekliktir (Allmer, 2013, s.59). Teknoloji yenidir ve bu teknoloji ile birlikte en önemlisi üretim biçimi yenidir. Bu, manifestoların gerçekleştirilebilmesi için en uygun zemindir üstelik adına kent denen yepyeni ve bakir fiziksel bir çevre vardır.

Amaç; bir daha başka bir dönemde böylesi bir heyecanla ortaya konmamış manifestoların, mimari ve sinemada nasıl vücut bulduğunu incelemektir. Bu inceleme ile birlikte; yeni bir çağın nasıl yaratılğını, bu yaratım için düşüncenin neye göre oluştuğunu ve düşüncenin nasıl biçim bulduğunu kavramak hedeflenmiştir.

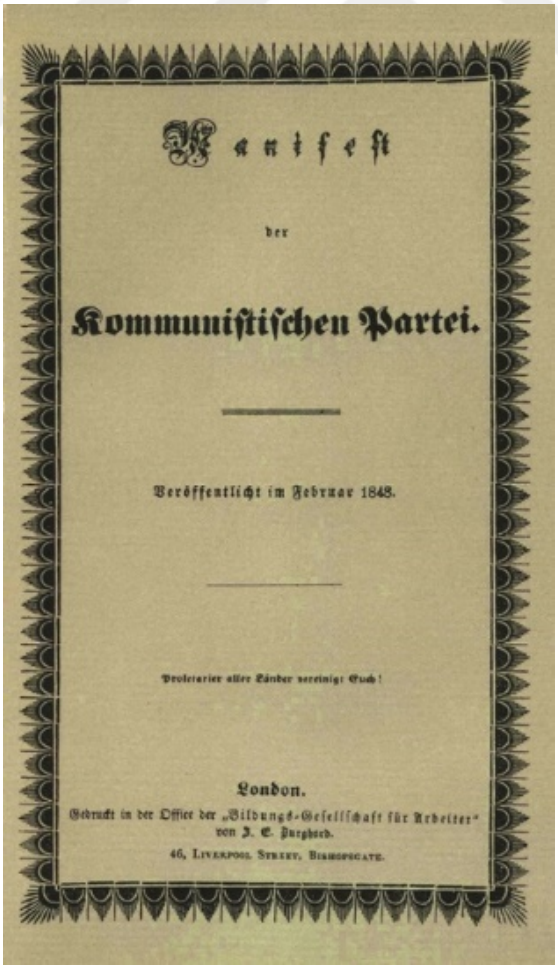
Yöntem olarak; 20. yüzyıl başında üretilen manifestolar tarihsel olarak ortaya konacak ve bu manifestoların mimari ve sinemadaki yansımaları tartışılacak ve karşılıklı etkileşimleri incelenecektir. Böylece iki farklı disiplinin birbirini nasıl etkilediği ve manifestoların bu disiplinlere nasıl etki ettiği ortaya konmaya çalışılacaktır.

2. MANİFESTO VE YENİ ÇAĞ

Manifesto, Fransız Devrimi ile doğmuş olup, ‘Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!’mottosu ile yola çıkmıştır. Ekonimide, siyasette, mimaride ve her türlü sanatta; özgürlük, eşitlik, kardeşlik sloganını buluyoruz. 20. Yüzyılda bu motto, insanı merkez alan durumu ile; manifestolarla birlikte sahiplenilecek ve bu durumu sanatın avangardı yaratmaya çalışacaktır. Yani 20. Yüzyılda Avangard Sanat, manifestoları gerçekleştirerek dünyayı değiştirmek, dönüştürmek üzere yola çıkar.

20. Yüzyılda ise manifestolar Endüstri Devrimi’nin yaşamda karşılığını bulamayan tedirginliklerin, huzursuzlukların çözümü için dile getirilen başkaldırılardır. Daha iyi bir yaşamın arayışında olan düşünürler, tüm yaşanmakta olanlara başkaldırmaktadır ve sanat aracılığıyla somutlaştırılacaktır.

Fransız Devriminden sonra, manifestonun ilk örneği; hem siyasi, hem de edebi olarak, Marx ve Engels’in 1948’de kaleme aldığı Komünist Manifesto’dur (Artun, 2015, s. 17) (Görsel 2.1).


Manifest

der

Kommunistischen Partei.

Veröffentlicht im Februar 1848.

Proletarier aller Länder vereinigt Euch!

London.

Gedruckt in der Office der „Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter“ von J. E. Burghard.

46, Liverpool Street, Bishopsgate.

Görsel 2.1: *Komünist Manifesto (http-1)*

Ancak, manifesto dönemini başlatan metnin, Birinci Dünya Savaş'ından önce, 1909 yılında kaleme alınan Fütürist Manifesto'dur (Artun, 2015, s. 27) (Görsel 2.2). Fütürist manifesto ile kent dile gelmektedir ve fabrikalarıyla, makinalarıyla, gemileri, trenleri ve uçaklarıyla yani Endüstri Devrimi ile birlikte oluşan büyük kalabalıkların yaşadığı bir kenttir. Manifesto çığırını açan, kente dair bu söylemlerdir.

LE FIGARO

SOMMAIRE

Le Futurisme

Manifeste du Futurisme

Les Courses

A Travers Paris

Görsel 2.2: *Fütürist Manifesto (http-2)*

Marinetti'nin Fütürsit Manifestosu, bir tür çağrıdır. İtalya'yı geçmişe ait olan tüm kavramlardan kurtararak tüm İtalyan sanatçıları bu yönde yaratmaya çağıran bir çığlık gibidir (Antmen, 2009, s.65). Fütürist Manifestonun sahip olduğu önem, içeriğinden çok, edebi formundan ve kışkırtıcı üslubundan ileri gelir. Endüstri Devrimi ile yaratılan tüm makineler ve mekanlar şarkılarla kutsanmaktadır (Artun, 2015, s. 103).

Endüstri Devrimi ile birlikte insanoğlunun hayatına daha önce hiç olmamış bir yenilik; makine girmiştir. Bu yenilik edebiyatı, şiiri, resmi, heykeli, mimari dahil bütün sanatları etkilemiş ve hatta yedinci sanat olarak nitelenen sinema sanatının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık kentler, sosyal yaşantı her şey yenidir. Bu yenilik yine insanlık tarihinde daha önce görülmeyen manifestoları doğurmuştur. Manifestolar bu yeni yaşama yapılan eleştiriler, kutsamalar ve önerilerden oluşmaktadır.

Manifesto, yıktığı kadar yapar da; yani bir önerisi vardır. 1909 Marinetti'nin Fütürist Manifestosu daha çok yaşanılan dönemin bir betimlenmesi olmasına ve daha sonra yazılan diğer manifestolar gibi bir önerisi olmamasına rağmen, sonraki manifestoların oluşumunda itici bir güç olmuştur. Fütürist Manifestonun bu üslubu daha sonra yazılan manifestoların hepsinde gözlenebilmektedir. Bu üslubun ise dönemin heyecanı, Gasset'nin de dediği gibi bir tarihsel bunalımın nasıl bittiği ve yeni bir çağa

nasıl adım atıldığıyla ilişkilidir. İşte bu heyecandır, bulutlara asılı fabrikaların şarkısını oluşturan. Eğer derin bir tarihsel bunalım ortamında yaşıyorsak, eğer bir çağdan çıkıp bir başkasına girdiysek; kişi, geride kalan çağın yaşam düzeninin nasıl olduğunu kavramak, daha sonra tarihsel bir bunalım döneminde yaşamanın nasıl olduğunun farkına varmak ve bu bunalım içinde yaşamanın ne demek olduğunu bilmek durumundadır (Gasset, 2015, s. 46).

Fütürist Manifestodan hemen sonra, Umberto Boccioni'nin 1910'da yazdığı Fütürist Resim Manifestosu'nda, evrensel dinamizmin önemi vurgulanırken, ressamların sabit bir anı değil de bu dinamizm algısını yaratmaya çalıştıkları açıklanır (Antmen, 2009, s.67). Boccioni, resimde ifade edilmek istenenin belirgin sabit bir an olmanın ötesinde dinamizm duygusunun kendisi olduğunu söylerken, Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkan ve daha sonraları da başka manifestoların ya da düşünürlerin problematiği haline gelen 'hız'a dikkat çekmektedir.

1909'da yazılan Fütürist Manifestonun oluşturduğu itici güçle birlikte, sanat, mimarlık ve sinema üzerine dünyanın farklı yerlerinde birçok manifesto oluşturulmaya başlandı. Yıkım ve yapım sürecini aynı anda içeren bu manifestoların ilk örneklerinden biri Fütürist Mimarlık Manifestosudur.

1914'de yazılan Fütürist Mimarlık Manifestosu'nda ise on sekizinci yüzyıldan beri mimarlığın olmadığı, modern mimarlık denilen şeyin, yapı iskeletini saklamak için kullanılan çok farklı üsluplardaki öğelerin bir karışımı olduğu ve teknolojik bu gelişme ile birlikte devinimi oluşturan insanlığın hızlı yaşantısını, yüzyıllar önceki insanın, o dönemin problemlerine cevap olarak ortaya koyduğu sokaklarda sürdüremeyeceğini söylemektedir. Fütürist Resim Manifestosunda olduğu gibi 'hız' önemli bir faktördür. Fütürist Mimarlık Manifestosuna göre sorun yeni çağın yeni biçimlerini bulmak değil, fütürist konutu; tüm teknik olanaklarla birlikte, yeni yaşam biçimine göre ruhun gereksinimlerini sağlamak üzere yeniden inşa etmektir. Yeni mimarlık, yeni düşünce biçimi kadar yeni olmalıdır.

Ludwig Meidner'in Max Pechstein'la 1919'da kaleme aldığı Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere başlıklı manisfestoda; sınıf ayrımını ortaya koyar, işçinin tine hürmet ettiği, öğrenmeyi ve bilmeyi arzuladığı ancak burjuvanın sadece eğlenmeyi sevdiği ve estetik süslerle bezenmiş aptallıklardan hoşlandığını ve tine olan neftetinden bahseder. Bütün sanatçıları 'tin' etrafında birleşmeye çağırır (Artun, 2015, s.109, 110, 111).

Aynı zamanlarda, Tzara yönetimindeki Dada Dergisi'nin üçüncü sayısında yayınlanan 1918 manifestosu DADA hareketinin kurucu bildirisi sayılır. Birinci Dünya Savaşı öncesinin ruhunu yansıtan fütürizmin, modernliğin savaşla yücelmesine ilişkin bir heyecan uyandırdığı söylenebilirken; savaş sonrasına ait Dada ise, savaşın dehşeti karşısında modernliğin, uygarlığın ve giderek sanatın iflasını ifade eder. Dada'nın kübizm ve fütürizmden bağımsız bir hareket olduğunu hatta bu akademilerin, biçimsel düşünceden başka bir şey olmadığını ve hiçbir kurama bağlı olmadıklarını açıklarlar (Artun, s.120). Alman Dada hareketinde ise; sanatçıların kendi çağlarının yaratıcıları olduğunu, sanatın güncel meseleleri gözler önüne seren bir araç olduğunu söyler.

Schwitters ise kendi Dada düşüncesini ve sanatını geliştirmeye koyulur ve Mertz Manifestosu'nu yazar. Ona göre; "Dada salt bir anti-tezdir. Oysa Mertz anti-tezi sanat eserinin her öğesine yüklediği görece değerlerle uzlaştırır. Saf Mertz sanattır, saf Dada sanat olmayandır." (Artun, 2015, s.160)

Yine aynı tarihlerde Rusya'da, ikisi de heykeltıraş olan Gabo ve Pevsner kardeşler, özellikle savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde (Tatlin, Vesnin kardeşler, Lissitzky) güçlü bir etkisi olan Konstrüktivizmin temel ilkelerini 1920'de Moskova'da yazdıkları Realist Manifesto'da ortaya koyarlar. Bu manifestoda; kapalı mekânsal çeperi reddettiklerini ve mekanın ancak içten dışa doğru kendi derinliği ile şekillenebileceğini öne sürerler. Statik biçim öğelerinden duydukları rahatsızlığın yanında, plastik sanatlara yeni bir öğe olarak zamanın katılmasını ve devinimin önemini vurgularlar (Conrads, 1991, s.43).

Dada hareketinden ve manifestolarından çok kısa bir süre sonra Sürrealist Manifesto yazılıyor. 1924 yılında Andre Breton tarafından yayınlanan Sürrealist Manifesto'da; zihnin yaratısının imge olduğunu, sürrealizmin düşüncenin gerçek işleyişinin bir ifadesi olduğunu söylemektedir.

Aynı tarihlerde Rusya'da, Kasimir Malevich, Süprematist Manifesto'da, mekânsal bilinç yoluyla resim sanatı, biçimin yapısal yaratımına dönüşmüştür, yeni insanın hem uzaydaki hem de yeryüzündeki geçici konutları uçağa uyarlanmalı demektedir. Bu şekilde yapılan bir evde yarın da oturulabileceğini vurgular. Süpremaztizm, yaratıcı sanatta saf duygunun üstünlüğü olarak tanımlanırken, sanatın kalıcılığı ifade ettiği duyguya bağlanmaktadır. Nesne ve kavramın yerini duygu almakta, bu nedenle de nesnesiz gezegenleri önermektedir. Süprematizm, resimsel duygunun dışsal ifadesi olarak, yeni bir mimari haline gelecektir: Süprematizmin biçimleri, tuval yüzeyinden

mekana taşınacaktır (Antmen, 2009, s.91, 93). Gabo ve Pevsner, Kandinsky, Lissitsky ve Moholy-Nagy Süprematizmi bir katalizör olarak Avrupa'ya götürürler.

Bütün dünya bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. Yine aynı tarihlerde Rus Konstrüktivistleri; konstrüksiyon kavramını ortaya koyarak, konstrüksiyonun modern bir kavram olduğunu ve malzemenin işleve yönelik düzenlenmesi için gerekli olan modern bir gereksinim olduğunu savunurlar ve sanatın yaşamla bütünleşmesi gerektiğini söylerler. Mayakovski'ye göre ise Konstrüktivizm, hayatın bütününü düzenleyen biçimsel bir mühendisliktir (Antmen, 2009, s.108, 113).

1900'lerin başında Mayakovski tarafından yazılan Sinema ve Sinema Manisfetosu'nda sinemanın eğlence ve para kazanma aracı değil, bir dünya görüşü olduğu ortaya konmaktadır. Mayakovski'ye göre sinema bir gösteri değil, devinimin aktarımı, kabul görmüş estetiğin yıkıcısıdır. Mimaride olduğu gibi sinema da işlev ön plana çıkar ve sinemanın işlevinin düşünceler yaratmak olduğu savunulur; yapımcılar için sinema bir para kazanma aracıdır ve bunun için de sinemayı istedikleri şekilde yönlendirmektedirler. Mayakovski bu durumun sona ermesi gerektiğini savunmaktadır (Erdoğan, 2011, s.9).

Mayakovski'den etkilenen Vertov, filmlerdeki kurmacanın insanları uyuşturduğunu savunur. Bu kurmacalarla birlikte uyuşan şeyirci bilinçsizleşir ve bu durum gerçekle ilgisi olmayan durumların seyirci tarafından kolaylıkla kabul edilmesini sağlar. Bu nedenle sinemada gerçek olayların yer alması gerekliliği önemli bir unsurdur. Diziga Vertov 1923 yılında yazdığı Sinema-Göz Manifestosu'nda; yaşanan gelişmelere ayak uyduramayan insanın filmini çekmekten ve makinelerin ruhunu açığa çıkarmaktan, insanı ve makineyi yakınlaştırmaktan bahseder. Sinema-Göz Vertov'a göre görünmeyeni görünür kılarak, karanlığı aydınlatan ve oyunsuz oyunu sağlayan bir yöntemdir (Erdoğan, 2011, s.15-16). Mimarlık manifestolarından çok da farklı değildir; amaç makine ve insan arasındaki ilişkiyi tarifleyebilmektir.

1928 yılında ilk defa, İsviçre'de Chateau Sarraz'da bir araya gelen bir grup mimar tarafından CIAM (Congres Internationaux d'Architecture Moderne) kurulmuş ve otuz yıldan fazla dünya çapında toplanarak kent planlaması üzerine tartışılan bir platform olmuştur. 1928 CIAM La Sarraz Bildirisinde; bina yapımının insanın evrimi ve gelişimiyle yakın ilişkide olduğu ve mimarlık yapıtlarının ancak içinde bulunulan zamandan doğacağı belirtilir ve bugünkü yaşamın tinsel, düşünsel ve fiziksel ihtiyaçlarını karşılayacak bir mimarlık anlayışının olması gerekliliğinden bahsedilir. Kentin özünde

üç işlevinin olduğu; barınma, üretme ve dinlenme, ana hedefleri ise toprağın bölünmesi, trafiğin düzenlenmesi ve yasalar olarak belirlenir. Konut sorununun iredelenmediği, pahalı konut geleneği ile birlikte nüfusun büyük bir kısmının sağlıksız konut alanlarında yaşadığı belirtilir (Conrads, 1991, s.92, 93, 94).

1933 yılında CIAM IV Marsilya ve Atina arasında bir gemide yapıldıktan sonra bu toplantıda tartışılanlar; 1941 yılında Le Corbusier tarafından Atina Anlaşması olarak yayınlanır. Atina Anlaşması'nda önce problem ortaya konarak, nasıl çözümleneceğine dair yöntemler ortaya konmuştur. Yaşam ancak, insan kişiliğini oluşturan 'birey ve topluluk' birbiriyle uyuştuğu zaman gelişebilir. İnsan hayatında güneş birinci derece önemli bir yere sahiptir ve insanlar güneşten eşit bir şekilde yararlanmalıdır. Şehirlerin gelişimini etkileyen nedenler yaşanan çağa göre değişkenlik göstermektedir. Makine çağının başlaması, insanoğlunun davranış biçimlerini ciddi bir şekilde değiştirmiştir; makineleşmenin neden olduğu hız yüzünden, şehirlere yönelik önüne geçilemeyen göçlerden kaynaklanan yoğunlaşmalar, tarihte eşine rastlanmayacak derecede radikal ve evrensel bir gelişime sebep olmuştur. Yaşanan bu durum ise Kaos olarak tanımlanabilir (Corbusier, 2015, s.39).

Şehirlerde oluşan denetimsiz yayılma, kentleri fizyolojik olduğu kadar psikolojik olarak da etkilemektedir. Doğadan uzaklaşan birey; varlığından çok şey kaybetmekte ve bedeni zayıflamaktadır. Bu durum ise maddi-manevi zararlara yol açmaktadır. Şehirciliğin, ilk görevi insan ihtiyaçlarını karşılamaktır. Bu ihtiyaçlar sadece fizyolojik değil aynı zamanda psikolojiktir. Her konutun içine güneş girmelidir. CIAM'ın 4. Kongresi, şehirciliğin birincil öğelerinin; güneş, yeşil alan ve mekan olduğunda karar kılmışlardır. CIAM'a göre; hiçbir açık kapı bırakmayan bir yasa ile, her insanın -zengin fakir ayırt etmeden- ışıktan, havadan ve mekandan yararlanabilmesini sağlayan bir şehircilik mevzuatı oluşturulmalıdır. Şehircilik sadece şehirlilerin beden sağlığını değil, ruh sağlığını ve yaşama sevinçlerini koruyan koşulları sağmak zorundadır. Güneş, yaşamın efendisidir ve her insan hayatı için vaz geçilmez bir unsurdur. Makineleşmenin getirdiği ağır çalışma koşullarından arta kalan zamanda insan doğal ortamlarda dinlenmelidir ve bu alanları yaratmak bir zorunluluktur. Şehirlerde yer alan tüm öğeler insan ölçeğine göre tasarlanmalıdır. Şehircilik dört işleve hizmet etmektedir, bunlar; oturmak, çalışmak, dinlenmek ve dolaşmaktır. Her şehrin kendi programını hazırlaması gerekmektedir. Trafik ise yeniden ele alınmalıdır ve insanları hem hızdan hem de

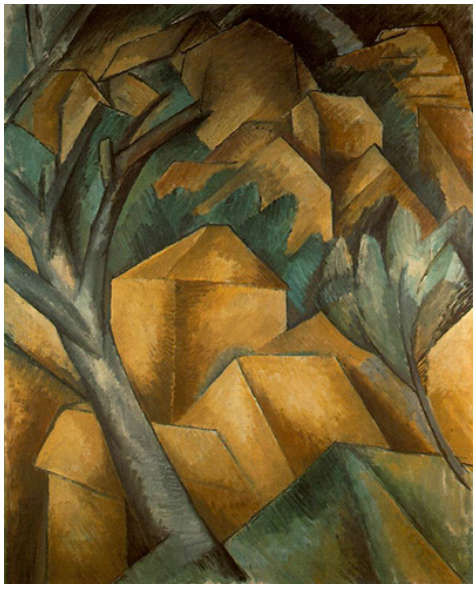
solumak durumunda kalınan zararlı gazlardan koruyacak şekilde yapılandırılmalıdır (Corbusier, 2015).

CIAM'a göre; mimarlık şehirlerin kaderini belirler bütün bu yapılanmalar için en önemlisi kamusal çıkarlar şahsi çıkardan önce gelmelidir. Sanat, sinema ve mimarlık yeni yüzyılı yaratmak için seferber olmuş gibidir. 21. Yüzyılı biçimleyecek olan düşünceler manifestolar olarak yaratılmaktadır.

2.1. Manifesto ve Sanat

Marx'ın manifestolara olan katkısı çok net bir şekilde görülmektedir. Yeni olanın arayışı 19. Yüzyıl ortalarında başlamıştır. Marx devrimin geçmişe ait olan biçim ve düşüncelerle yaratılamayacağını savurnur. Geçmişin kostümleri ile yeni olanın yaratılamayacağını 19. Yüzyıl ortalarında dile getirir (Harvey, 2003, s.130). Bu düşünüş biçimi 20. Yüzyılda ortaya konan manifestoların neredeyse hepsinde görülmektedir. Manifestoların yıkım olarak tariflenen kısmı; geçmişe ait durumların yıkımıdır ve en önemli şey yeni olanı yaratırken geçmişin biçimlerinden uzaklaşmaktır.

1900 başında ortaya çıkan Kübizm, bir sanat akımı olmasına rağmen ve resimde ortaya çıkmasına rağmen düşünsel olarak bir kırılma yaratmıştır (Görsel 2.3).



Görsel 2.3: *Georges Braque, Houses at l'Estaque, 1908 (http-3)*

Marx'ın sözünü ettiği ödünç dil ilk defa kırılmaktadır. Marx'ın manifestosunda dile getirdiği eskinin taklidi olmayan eldeki görevin görkemi duyurulmaktaydı. Geleneksel perspektif kurallarınının dışında başka türlü de perspektif yaratılabileceğini ortaya koyan, Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel yaratımını yıkan Kübizm, 20. Yüzyıl başında ortaya

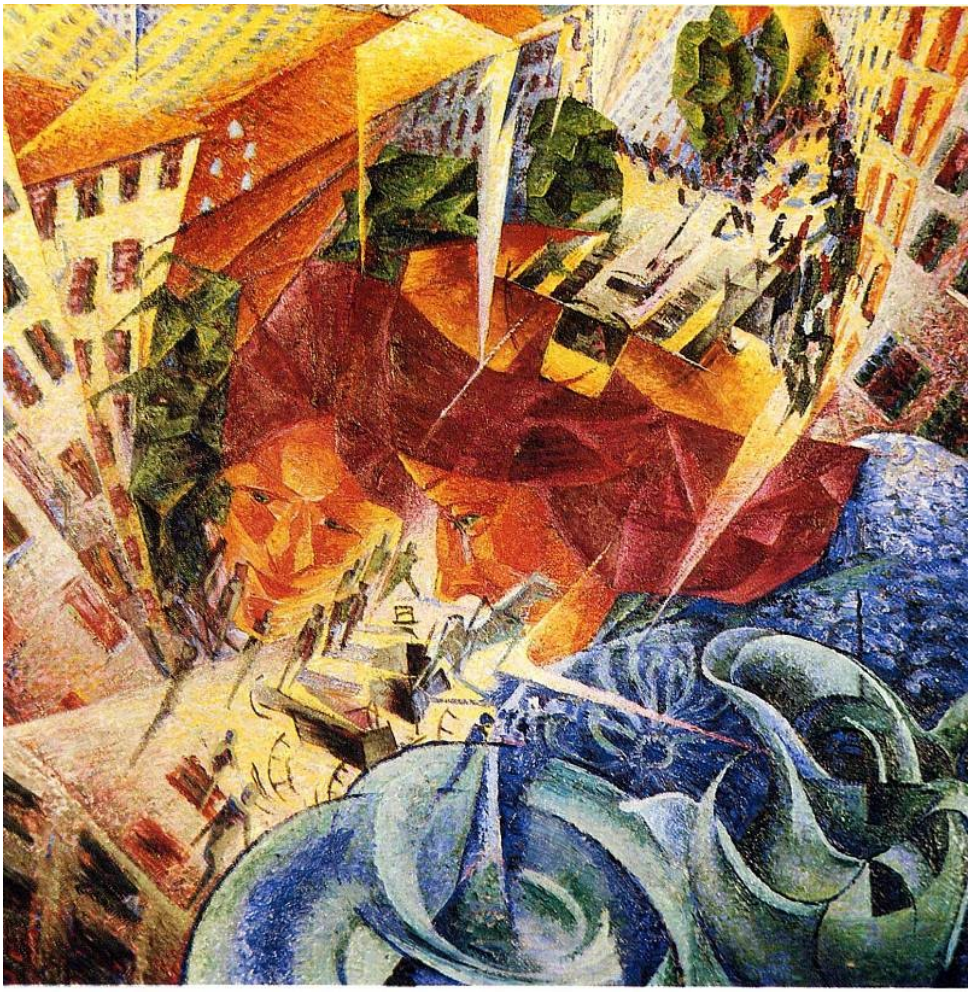
çıkan en önemli akımlardan biridir. Kübistler, yaptıkları resimlerde herhangi bir nesnenin farklı açılardan nasıl görüneceğini ararken, resme dördüncü bir boyut kazandırmışlardır ve bu anlamda öenmli bir devrim yaratmışlardır (Antmen, 2009, s.45, 46) (Görsel 2.4).

Görsel 2.4: *Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907 (http-4)*

Kübizmin yarattığı yenilik çok önemlidir. Aslında Kübizmle birlikte ortaya çıkan adı tam olarak konmamış bir tür dördüncü boyut algısı, özellikle Rus Konstrüktivistlerinin Süprematist manifestosunda zaman ve devingenlik boyutu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kübizm, ilk kez geleneksel malzemenin ötesine geçerek; sanat ve yaşam arasındaki sınırların erimesine neden olmuştur. Kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönem için oldukça önemli bir adımdır. Sanat nesnesinin yaratımına dair

önemli bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20. yüzyılın sonraki adımlarının oluşumunu fazlasıyla etkilemiştir (Antmen, 2009, s.49).

1910'da Fütürist Resim Manifestosu'na göre; görünür kılınmak istenilen, sabit bir an değil, dinamizm duygusunun kendisidir (Görsel 2.5).



Görsel 2.5: *Umberto Boccioni, Simultaneous Visions, 1912 (http-5)*

DADA manifestosu Kübizm ve Fütürizme getirdiği eleştirel bakışla ortaya çıkar. DADA'ya göre;

> "Kübizm, nesneye basit bir bakıştan doğmuştur: Cezanne, bir fincanı, gözlerinden 20 santimetre aşağıda tutarak çizerdi, kübistler fincana yukardan bakarak onun resmini yapıyorlar, kimileri de nesneden aldığı dikey bir kesiti bir kenara akıllıca yerleştirerek onun görünüşünü karmaşık hale getiriyor. (Burada, ne yaratıcı sanatçıları unutuyorum, ne de kesin form verdikleri malzemenin büyük amaçlarını.) Fütürist ise, aynı fincanı, birkaç güçlü çizgiyle, muzipçe süslenmiş ve yan yana dizilmiş bir nesneler dizisi olarak, devinim halinde görür. Yeni ressam (Dadaist Ressam) bir dünya yaratır, bu dünyanın öğeleri, aynı zamanda onun kullandığı araç gereçlerdir, herhangi bir kanıta gerek duymaksızın, yalın ve keskin bir yapıttır onun çizdiği. Yeni sanatçı (Dadaist Sanatçı) çıkar: Artık resim (simgesel ve

yanılsama ürünü bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taş, ahşap, demir ve kalaydan kayalar, anlık duygulanımın duru rüzgarıyla her yöne döndürülebilen öncü organizmalar yaratır (Artun, 2015, s.120, 121) (Görsel 2.6)."

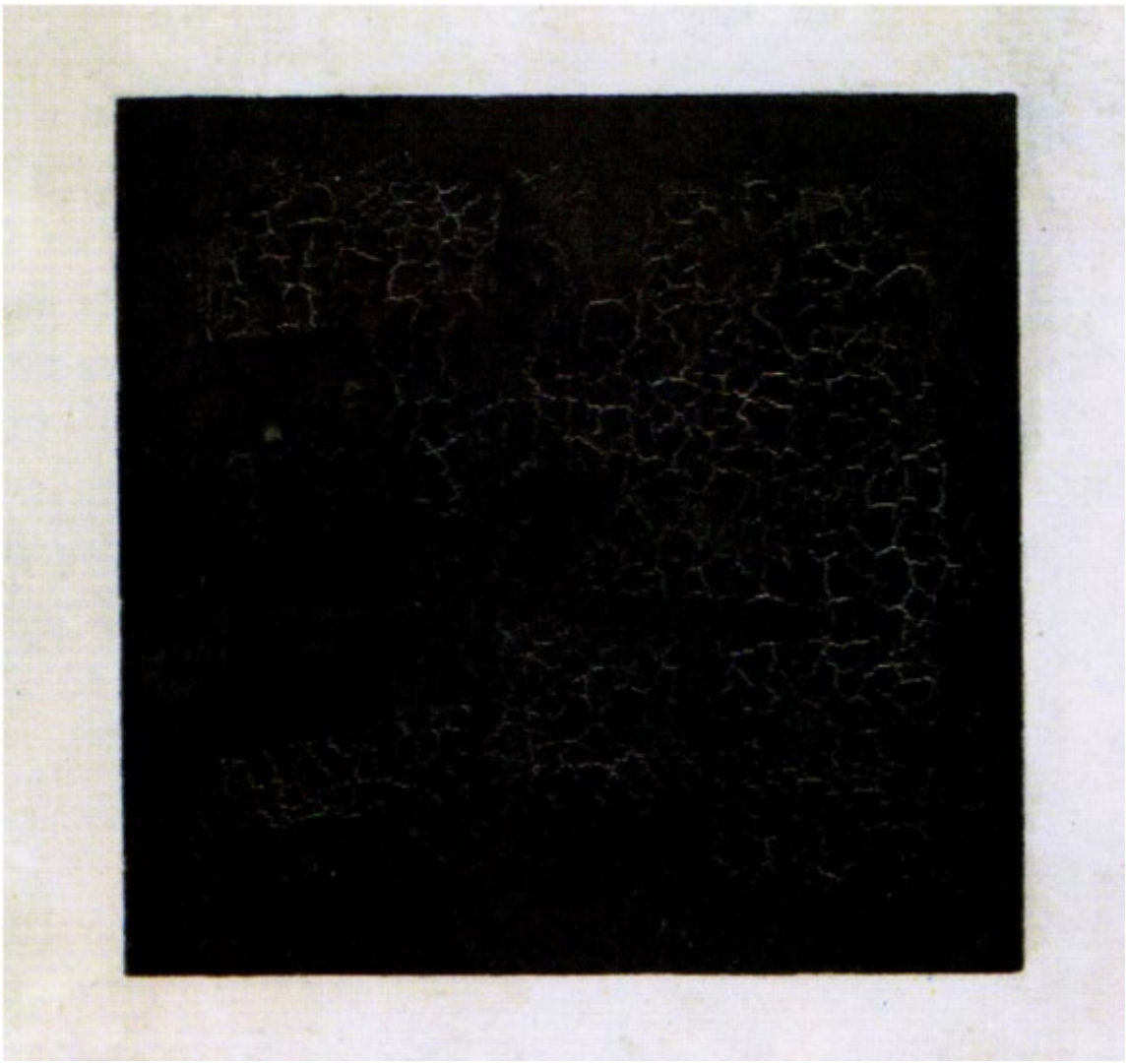
Dada'ya göre, duyular tarafından sıkıştırılmış mantık, organik bir hastalıktır. Sistemlere karşıdır ve sistemsiz olmayı savunur. Dada Manifestosuna göre; Dadaizm yeni gerçekliği yaratır. Dada hayat karşısında estetik bir tavır almayı bırakandır (Artun, 2015, s.114).

Görsel 2.6: *Hannah Höch, The Kitchen Knife, 1919 (http-6)*

Görsel 2.7: *Wassily Kandinsky, Composition VIII, 1923 (http-7)*

Kandinsky ise tam da aynı yıllarda; sanatçının dertlendiği bir şeyin olması gerekliliğinden ve formun bir amaç değil, asıl amacın içsel gerçekliğe ulaşmak olduğunu vurgular (Kandinsky, 2015, s.96). Dada anlamlı olmayanı ararken, dünyanın başka bir yerinde içsel olanın anlamı aranmaktadır. Manifestolar, bu yarattığı çeşitlilik ile de çok önemlidirler. Bu çeşitlilik, aşağı yukarı aynı tarihlerde farklı yerlerden ortaya çıkan bu durum, manifestoların yapım ve yıkım sürecini güçlendirmektedirler (Görsel 2.7).

Malevich, Süprematist Manifesto'da; resmettiği siyah karenin bir hissi temsil ettiğini, beyaz zeminin ise bu hissin izleyici tarafından algılanabilmesi için gerekli olan boşluğu ifade ettiğini yazar (Antmen, 2009, s.78) (Görsel 2.8).



Görsel 2.8: *Kasimir Malevich, Black Square, 1915 (http-8)*

Klee'nin ‘önemli olan biçim değil, fonksiyondur’ ilkesi, birçok manifestonun ve dönemin yapı sanatının ilkesi haline gelir. Biçim, toplumsal gereksinmelere göre sürekli bir değişim ve gelişim içinde bulunmaktadır (İpşiroğlu, 1979, s.129).

Endüstri dünyasını oluşturan düşünme biçimi, yaşanılan problemlere yanıt olarak ortaya çıkmaktadır. Topraktan koparak, özgürlüğün arandığı bu dönem, yeni yaşama adapte olacak kuşaklar yetiştirmek ve onlardaki yaratıcı güçleri ortaya çıkarmak için ‘teknik’e yön vermeye çalışıyordu bütün insanlık. Bu düşünme biçimi, yani teknikle birlikte yaratma biçimi yüzyılın aklı ve ruhu olarak endüstri dünyasını oluşturmaktadır (İpşiroğlu, 1979, s.136, 137).

Herhangi bir akımın, yöntemin, tarzın asıl değerlendirmesi elbette ki onun içinden çıktığı tarihsel koşullarla bir bütün olarak görüşleri, tutumları ile birlikte yapılabilir (Sezgin, 2010, s.48). Bu nedenle manifestoları, Endüstri Devrimi ile oluşan koşullar içerisinde değerlendirmek gerekmektedir.

20. Yüzyıl başında ortaya çıkan manifestoların mimarlık ve sinemada nasıl ele alındığı ayrı başlıklarda incelenecektir.

3. SİNEMA VE MANİFESTO

1900'lerin başından itibaren sinema üzerine yazılan manifestoların yanı sıra, sanat ve mimarlık üzerine yazılmış manifestoların da, sinemada kurgulanan dünyaya olan etkisi ve katkısı büyüktür. Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkan ve yeni dünyanın nasıl olması gerektiğini yaratmaya çalışan manifestolarla birlikte sinemanın kendi arayışını kurgulaması eşzamanlıdır.

3.1. Sinemanın Ortaya Çıkışı

Sinema, düşüncenin dönüşümüne ve yeni bir ifade biçimiyle bu düşünceye katkı sağlaması bakımından oldukça önemlidir. Sinemada, hareket ve zaman imgesi düşüncenin ardındaki özü oluşturmaktadır. Yeni bir disiplin olarak önemi; teknolojik bir yenilik olmasının yanında, ele alınan düşünceyi çok farklı biçimlerde ortaya koyabilmesidir. Tarkovski'ye göre; sinema kendince şiirsel bir anlam yaratmaya çalışır. Sinema, yaşamın henüz kavranmamış bir boyutunu, diğer sanatların ortaya koymadığı bir biçimde yansıtır. Tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan ve sanatsal bir yaratım olan sinemayı oluşturan; tarihsel açıdan fotoğrafın makinesinin ve kameranın icat edilmesi olarak algılanırken, görsel ve işitsel anlamda imge yaratımı olarak oluşumunda, en önemli rolü insanlığın Endüstri Devrimi ile birlikte geçirdiği düşünsel dönüşüm oluşturmaktadır (Özçınar, 2010, s.10). Bu düşünsel dönüşüm, yaşanılan çağa sorulan sorularda ve verilen cevaplardadır.

Sinemanın yarattığı en büyük yeniliklerden biri; dünyanın ve insanlığın ilk defa kendiyle ve kendi imgesiyle karşılaşmasıdır. Sanat felsefesi, gerçeğin ne olduğu ve nasıl yansıtılacağı ile ilgilenir. Toplumdan alınan gerçeklik sanat tarafından dönüştürülerek aktarılır. Her sanat dalının gerçekliği ele alışı ve yöntemi kendi araçsallığına bağlıdır ve sanat gerçeği biçimlendirir (Süalp, 2004, s.23-24).

Sinemadaki imge fotoğraf ve resimden farklı olarak hareketlidir. Goethe; imgenin kendini içeriden dışarıya çıkarması gerektiğini (Wölfflin, s.34) söylerken; sanatçının içindeki bir itkiden bahsetmektedir. Bütün sanatlarda olduğu gibi, bu itkiyle birlikte yaratılan imgelem sinemanın vaz geçilmez bir unsurudur.

Panorama gösterimlerinde bir seyir nesnesi olarak sunulan modern kent görüntüleri, sinematografın icadı ile birlikte ilk film örneklerinde yerini almıştır (Görsel 3.1).

Görsel 3.1: *Lumiere Kardeşler (http-9)*

Lumiere Kardeşler *sinematografın* icadı ile kent senfonilerinin ilk örneklerini vermişler; garları, fabrikaları, sokaklarıyla gündelik hayatı filme almışlardır (Görsel 3.2). Ardından 20. yüzyılın ilk döneminde yönetmenler modern kent algısı ve deneyimini sinemanın teknik olanaklarını kullanarak filmlerde işlemişlerdir (Bakö, 2016, s.1). Fütürist manifestoda ise tren garları; duman püsküren yılanları yutan açgözlü tren garları olarak heyecanlı bir şekilde ifade edilmektedir. Lumiere Kardeşlerin ilk filmi de bu trenlerle ilgilidir.

Görsel 3.2: *Lumiere Kardeşler (http-10)*

Vertov, Sinema-Göz Manifestosunda; 1923 yılında yaşanan çağın verdiği heyecanla, insanı sınırlayan öğelerden bağımsız bir şekilde, yeni bir dünyayı istediği şekilde yarattığından bahsederken; sinemada tanımadığımız bir gerçekliğin yaratıldığından söz etmektedir (Erdoğan, 2011, s.13).

Sinema sözcüğü, sinematografi sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumiere Kardeşler'in icat ettiği aygıt, sinematograftır. Yunanca sözcüklerden türetilen sinematograf, 'devinimi yazan, devinimi saptayan' anlamına gelmektedir. Bu buluşun en önemli özelliği, hareketi ve insan yaşamını nasılsa o şekilde yansıtabilmesidir (Özön, 2008, s.3).

Yaşamı ortaya koyan bu durum, imgelerle birlikte insan beyninde ve yüreğinde sahici bir duruma dönüşmekteydi. Örneğin Lumiere Kardeşlerin ilk gösterimi olan tren hareketinden oluşan gösterimde trenin onlara çarpacağından korkanlar kaçışanlar olmuştur. Bu durumda hareket imgesi izleyicinin gerçekliği haline gelmektedir.

Sinema, devinimi parçalara bölerek, o döneme kadar ortaya konmayan bir biçimde devinimin salt kendisini yaratır (Özön, 2008, s.4).

Sinemanın en önemli özelliği, görsel ve işitsel olarak insan zihninde yarattığı dönüşümdür. İnsanoğlu ilk defa bu görsellikle birlikte, kendine ve yaşadığı çevreye dışarıdan bakabilme olanağını bulmuştur. Sonuç bölümünde tartışılacak olan bu olanak, yaşadığımız çağın biçimlenmesinde ve yaratılmasında oldukça önemli bir role sahiptir.

Fotoğraf sanatı dış dünyaya ait donuk ve anlık görüntüler oluşturmaktadır. Bu anlık olma hali var olanı olduğu gibi sunmayı, insanda gerçekliğin sadece bir yönüyle yakalaması anlamına gelirken, gerçekliğin tamamı gözden kaçırılmakta ve salt an'a dair imge yaratımına neden olmaktadır. Sinema sanatı ise, imgenin devingenliği ile birlikte fotoğraftan oldukça ayrı bir yere sahiptir. Devinimin kendisini yaratırken, gerçeği bir an'a sıkıştırmayıp, enstanteneler olarak sunmak yerine bu devinimle birlikte, gerçeğin bir bütün olarak algılanabilmesini sağlamaktadır (Sütcü, 2015, s.24).

> "Walter Benjamin'in bir tespiti de bu durumu özetlemektedir; sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece gerici olan kitle, bir Chaplin karşısında en ileri tutumu takınabilmektedir (Öztürk, 2007, s. 25)."

Sinema insanların hayatına bu şekilde girmiş ve yavaş yavaş biçimlemiştir (Görsel 3.3).

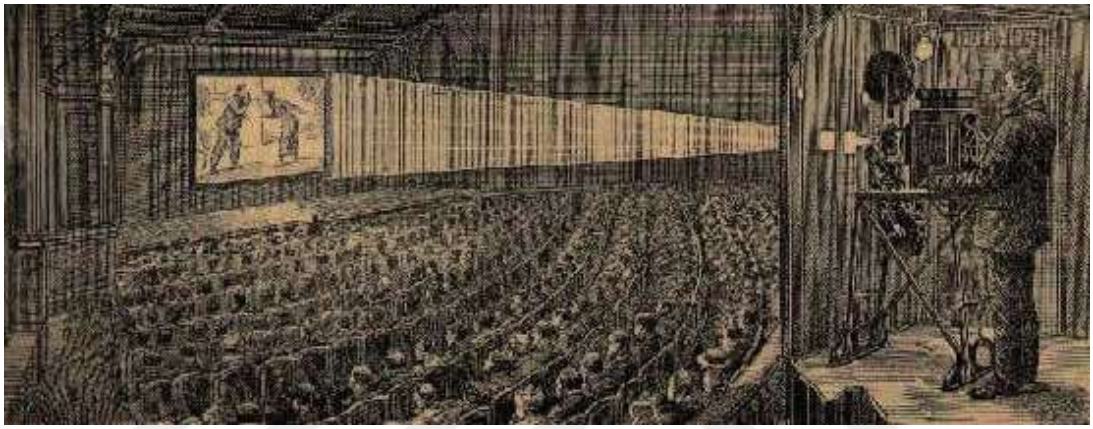
Görsel 3.3: *Charlie Chaplin, Modern Times, 1936 (http-11)*

Bu anlamda sinema daha çok görsel bir şölen olarak nüfuz etmiştir insanların hayatına. Herkese bir yerinden dokunabilmekte, insanların sosyalleşebileceği mekanlar, aralıklar yaratmaktadır. Örneğin 1927 yapımı Berlin, Bir Kent Senfonisi filminde günümüzden bakıldığında kentin nasıl bir üretim ve tüketim alanına dönüşmeye başladığı algılanırken, o dönemde yaşayan insan için fabrikaların koşturmasından sıyrılıp vakit geçirebileceği bir alan yaratmaktadır. Bu filmle birlikte fütürist manifestonun çağın gereklerine söylediği şarkı görsel olarak ortaya konmaktadır (Görsel 3.4.1, 3.4.2).

Görsel 3.4.1: *Berlin, Bir Kent Senfonisi, 1927 (http-12, filmden alıntı)*

Görsel 3.4.2: *Berlin, Bir Kent Senfonisi, 1927 (http-12, filmden alıntı)*

Bütün bunlar ışığında, sinema 20. Yüzyılda ortaya çıkan ve her anlamda yaşamı değiştirip, dönüştüren durumla ilgilidir. Bu dönemde ortaya çıkan yaşamsal durum, insanın en başta zamanını çalmaktadır ve bu çalınan zaman insanlığın sinema ile birlikte sosyalleşmesini beraberinde getirmektedir (Görsel 3.5, 3.6). Bu sosyal dönüşümle birlikte sinema belki de insanoğlunun yaşam kaynağını oluşturma yönünde oldukça önemli bir yere sahiptir. İnsanlar, ilk defa bir mekanda ya da kent meydanlarında başka bir amaçla bir araya gelmektedir ve bu durum ise insanın sosyalleşme durumunun radikal bir şekilde değişmesine ve modern yaşamın oluşmasına önemli bir katkı sağlamıştır.



Görsel 3.5: *Erken Dönem Sinemaları (http-13)*

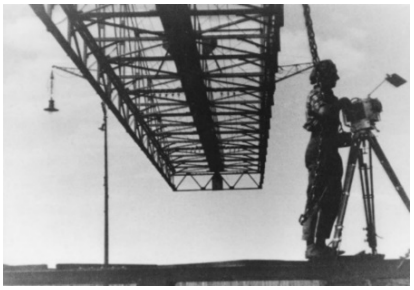
Görsel 3.6: *Cinema Paradiso, 1990 (sinema ve kent) (http-14)*

3.2. 1900'lerden İtibaren Sinema'da Manifestoların Somutlaşması

Manifestolar sadece mimarlık alanında değil sinema üzerinden de üretilmiştir. Sinema da Modern Mimarlık gibi yenidir ve aynı şekilde kendini aramaktadır.

1900'lerin başında Lumiere Kardeşlerin çektiği film ile sonradan yedinci sanat olarak kabul edilmiş sinema; yüzyıl başındaki manifestoların somutlaştırdığı ortamları oluşturmuş, yaygın ve bir o kadar da hızlı etkisi nedeniyle toplum üzerindeki dönüştürücü gücü, resim, heykel, şiir, edebiyat ve hatta mimarlıktan, yarattığı devinim ve imgelerle birlikte kurguladığı görsel ve işitsel dünya nedeniyle fazlasıyla güçlüdür.

1900'lerin başında Mayakovski tarafından yazılan Sinema ve Sinema Manisfetosu'nda sinemanın eğlence ve para kazanma aracı değil, bir dünya görüşü olduğu ortaya konmaktadır. Sinemanın bir dünya görüşü olduğu, işlevinin düşünce yaratmak olduğu ilk defa ortaya konmaktadır (Erdoğan, 2011, s.9). Mayakovski'den etkilenen Vertov, filmlerdeki kurgunun ve hikayenin bir çeşit uyuşturucu olduğunu savunur. Hikayeler, seyirciyi uyuşturarak, gerçeklerle ilgisi olmayan ama gerçekmiş gibi davranan durumları kabullenmesini sağlar. Bu nedenle sinemanın hikayelerle değil gerçek yaşamla ilgilenmesi gerektiğini söyler (Erdoğan, 2011, s.13). Diziga Vertov 1923 yılında yazdığı Sinema-Göz Manifestosu'nda insanı ve makineyi yakınlaştırmayı amaçladığını belirtir ve makine ruhunun oluşturduğu heyecanı paylaşırken böylelikle çağın insanını yaratmayı amaçlar.Sinemanın görünmeyeni görünür kılması gerektiğini ve bunun da yolunun sadelikten geçtiğini savunur (Erdoğan, 2011, s.15, 16). Vertov; dramanın halkın afyonu olduğunu ve dramanın, devrimci gerçeği eski biçimlere sokma çabasında olduğunu savunurken, senaryonun bir masal olduğunu ve sinemanın günlük yaşamı olduğu haliyle çekmesi gerektiğini ortaya koyar (Erdoğan, 2011, s.13-16). 1929'da yapılan Kameralı Adam filminde Dziga Vertov'un amacı gerçeği görüntülemek değil, idealize edilmiş yeni bir gerçeklik oluşturmaktır (Kale, 2003, s.59). Senaryodan kurtulmuş ve gerçekliğin yansıtılması için kamera ile sokaklarda dolaşılmış ve salt var olanın kendi aktarılmaya çalışılmıştır (Görsel 3.7.1).

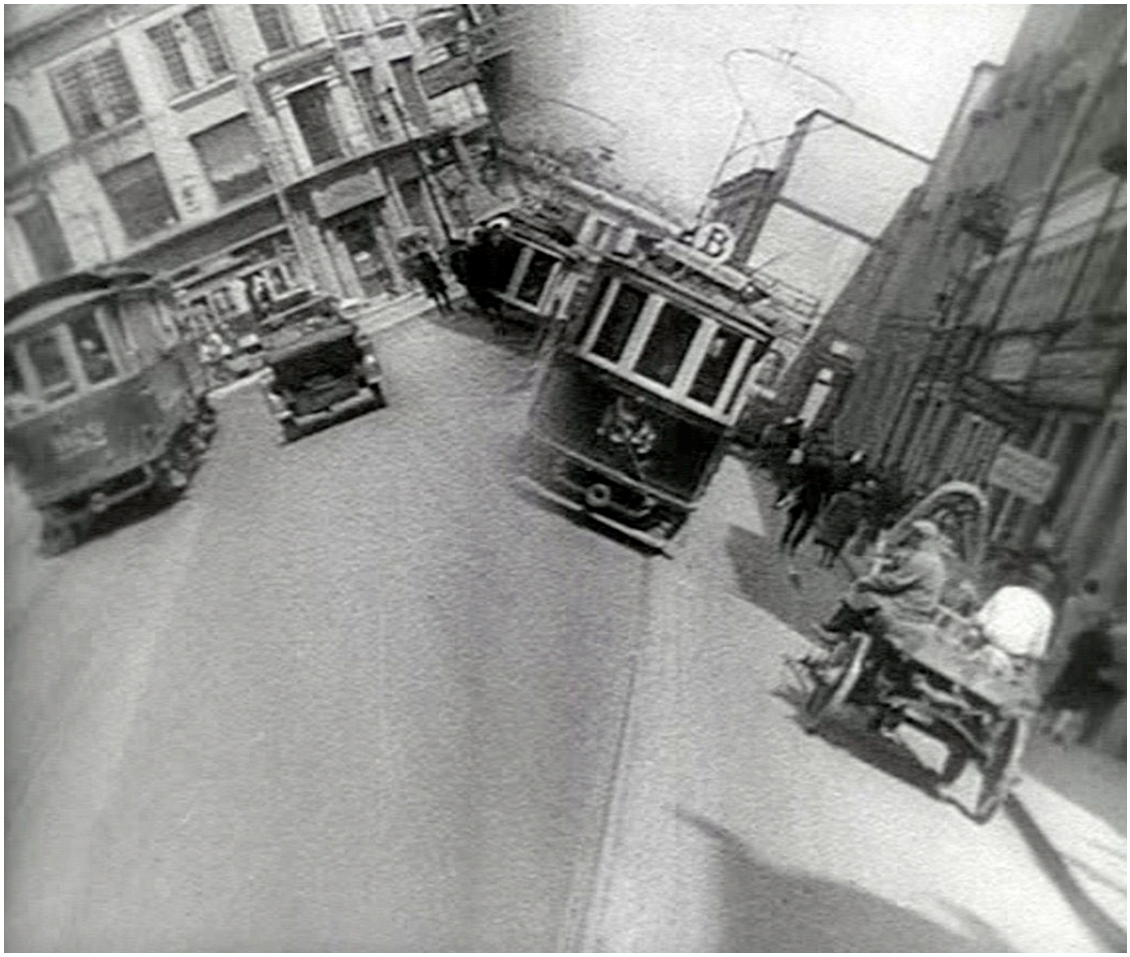


Görsel 3.7.1: *Vertov, Kameralı Adam, 1929 (http-15)*

Vertov'un manifestosunda bahsedilen; drama halkın afyonudur ve senaryodan kurtulmak gerekliliğidir ve Kameralı Adam tam da bunu yapmaya çalışmaktadır. Herhangi bir senaryonun olmayışı ve kameranın objektifine takılan görüntülerin olduğu haliyle aktarılması; beraberinde dramanın varlığını da ortadan kaldırmaktadır. İşçilerin çalışmaları, fabrikaların varlığı, makinelerin bütün kenti ele geçirme durumu objektif bir şekilde, duygudan arınmış olarak aktarılmaktadır (Görsel 3.7.2, 3.7.3, 3.7.4).

Görsel 3.7.2: *Vertov, Kameralı Adam, 1929 (http-16)*

Görsel 3.7.3: *Vertov, Kameralı Adam, 1929 (http-17)*



Görsel 3.7.4: *Vertov, Kameralı Adam, 1929 (http-18)*

Rus bir başka önemli yönetmen Eisenstein'dır. Eisenstein Film Duyumu'nda; bütünün kendini oluşturan parçalardan başka bir şey olduğunu ve bütün parça ilişkisinin anlamlı bir ilişki olduğunu söyler. (Eisenstein, 2014, s.27). İnsan davranışının, insanın gerçekliği algılama ve gerçekliğin görüntülerini oluşturmanın yöntemini aramaktadır. 1925 yılında Eisenstein tarafından yapılan Potemkin Zırhlısı; bir savaş gemisinde insani olmayan yaşamı protesto eden gemi çalışanlarının, bu yaşam koşullarını oluşturan geminin yöneticilerine karşı bir başkaldırısıdır. Film 'Devrim, savaştır' yazısı ile başlar. Eisenstein'ın parça bütün ilişkisi, film bütününde titizlikle ele alınmaktadır. Vertov'un aksine senaryo önemlidir ve film bir hikaye çerçevesinde geçmektedir. Filmde, savaşın devrim olmasının yanı sıra; işçilerin desteklenmesi söylenmektedir. Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkan işçi sınıfı; o dönem yaratılan filmlerin, manifestoların, kentlerin problematiği haline gelmiştir (Görsel 3.8.1, 3.8.2, 3.8.3).

Görsel 3.8.1: *Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925 (Filmden alınan ekran görüntüsü)*

Görsel 3.8.2: *Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925(Filmden alınan ekran görüntüsü)*

Görsel 3.8.3: *Eisenstein, Potemkin Zırhlısı, 1925 (Filmden alınan ekran görüntüsü)*

1916 da yazılan Fütürist Sinema Manifestosu'nda, sinemanın, resmin, mimarinin, heykelin, özgür kelimelerin, renklerin, çizgilerin ve biçimlerin müziğinin, rastgele yaratılmış nesnelerin ve gerçekliğin bir karışımı olacağını, sınırları ve kalıpları kırmaya çalışan sanatçılara, yeni olana dair, ilham olması gerekliliğinden bahseder (Erdoğan, 2011, s.20).

1914'de yazılan Fütürist Mimarlık manifestosunda, ki sinemada birçok film - Metropolis, Blade Runner, The Fifth Element- bu manifesto üzerine kurulur; on sekizinci yüzyıldan beri mimarlığın olmadığını, modern mimarlık denilen şeyin, yapı iskeletini saklamak için kullanılan çok farklı üsluplardaki öğelerin aptalca bir karışımı olduğunu, mekanikleşen insanlığın yaşanan çağın gerekleri doğrultusunda yeni cevaplarla ortaya çıkması gerekliliğini savunur (Conrads, 1991, s.21). Tam da bu noktada Marx'ın etkisinin önemi anlaşılmaktadır.

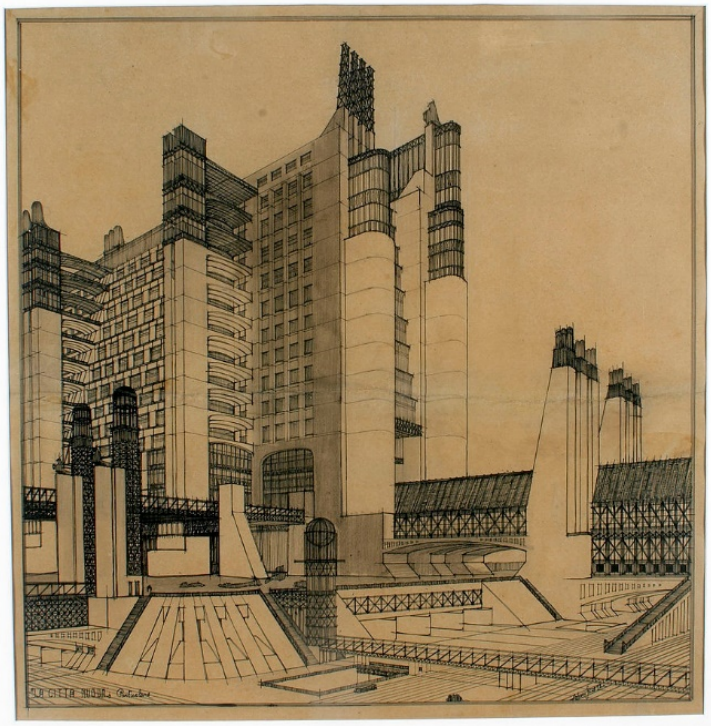
> "Fütürist mimarlığın sorunu bir doğru üzerinde yeniden düzenleme sorunu değildir. Sorun, yeni profiller, yeni kapı ve pencere çerçeveleri ile sütun, pilastr, konsol, karyatid ve çörtenlerin yerini alabilecek öğeler bulmak da değildir. Sorun cepheyi çıplak tuğla bırakmak, boyamak ya da taşla kaplamak veya yeni ve eski binalar arasında biçimsel farklar bulmak da değildir. Sorun Fütürist konutu sağlayan 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 değerler duyarlılığımızla kusursuz bir uyum içinde olan mimarlık yaratmak. Bu mimarlık herhangi bir tarihsel süreklilik yasasına bağlı olamaz. O, yeni düşünce biçimimiz kadar yeni olmalıdır (Conrads, 1991, s.22)."

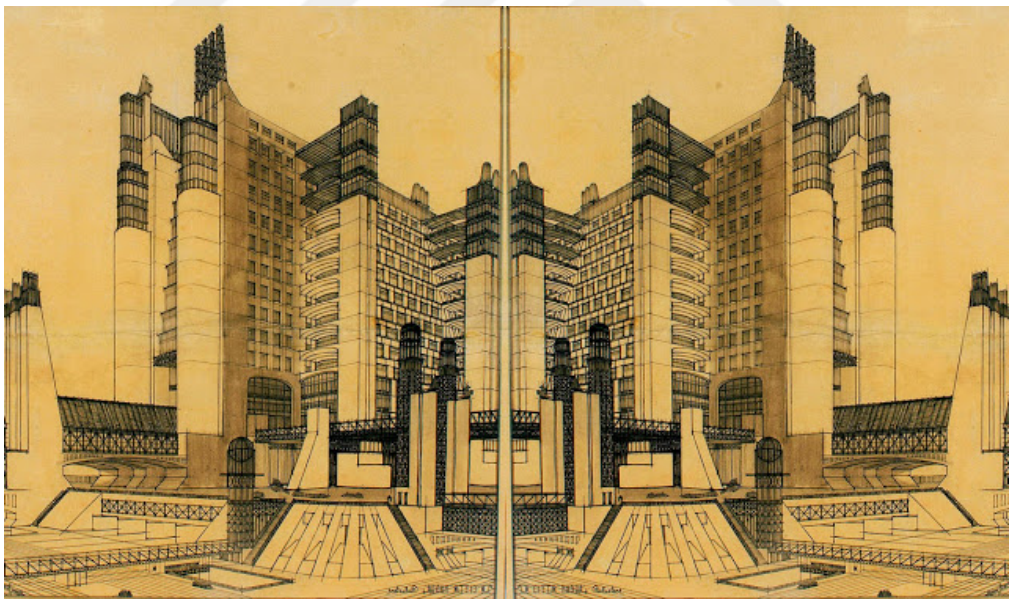
Fütürizme göre kentler katmanlardan oluşmalıdır; trafik yollarının oluşturduğu bu katmanlar yeni çağın kentleridir. Bu eskizler ve yeni kent; Fritz Lang'in Metropolis filmine ilham kaynağı olmuştur (Görsel 3.9.1, 3.9.2). Sant'Elia'nın eskizleri Fütürizm'in kent üzerine yazdıklarını desteklemektedir (Görsel 3.10.1, 3.10.2).

Görsel 3.9.1: *Fritz Lang, Metropolis, Afiş, 1927 (http-19)*

Görsel 3.9.2: *Fritz Lang, Metropolis, 1927 (http-20)*



Görsel 3.10.1: *Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 (http-21)*



Görsel 3.10.2: *Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 (http-21)*

Metropolis filminde yaratılan durum, erken 20. Yüzyılı oluşturan kent yaşamı ve mimariye dair bir eleştiri olması açısından da oldukça önemlidir. Metropolis filmi; ciddi bir değişim olan Aydınlanma'nın ve aydınlanma ile oluşan Modernite'nin ve Modernite'nin oluşumuna katkı sağlayan manifestolarla birlikte oluşan Mimari Modernizm'in birbiri ile kurduğu çok katmanlı ilişkiyi görünür kılan bir yapıya sahiptir (Yüksekli, 2013, s.60).

Mimarlık eğitimi almış olan Fritz Lang Metropolis filminin yapımı aşamasında, 1924 yılında gittiği Amerika'nın gece manzarasından çok etkilenmiş olup; yapıların düşeyliğinin hafifliğinden etkilenerek, bu izlenimler hakkında film yapması gerektiğinine karar verir (Yüksekli, 2013, s.61). New York, aynı zamanda manifestoları da oluşturan zamanın ruhu ve yeni üretim biçimi ile birlikte oluşan bir kenttir (Görsel 3.11.1, 3.11.2).

Görsel 3.11.1: *New York, 1915 (http-22)*

Görsel 3.11.2: *New York, 1915 (http-22)*

> "Lang, Mimari Modernizm'in hem o güne kadar uygulanmış örneklerini hem de ütopik projelerini, Modernite'nin gidişatını ve gelecekte ulaşacağı noktayı distopik bir çerçevede tanımlamak için kullanmıştır. Bu kullanım biçimi aynı zamanda Modern Mimari'nin ütopyasına da şüphe ile yaklaşmak olarak görülebilir. Daha doğru bir deyişle Mimari

> Modernizm'in geleceği ile ilgili bu kestirim, toplumsal distopyayı Modern Mimari distopyası haline de getirmektir (Yüksekli, 2013, s.64)."

Fütürizm, yeni bir sanat önerisi ile karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu yeni sanat tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Önerilen en önemli şeylerden biri geçmişle olan bağın koparılmasıdır, ancak yerine ne konacağı, sonraki manifestolarda olduğu kadar açık değildir.

İngiliz bir mimarlık ofisi olan Atkinson+Co, Sant'Elia'nın yeni kent eskizlerini modelleyerek render almışlardır. Bu renderlarda Fütürist manifestoyu oluşturan ruhun izleri çok daha açık bir şekilde okunmaktadır (Görsel 3.12.1, 3.12.2, 3.12.3, 3.12.4).

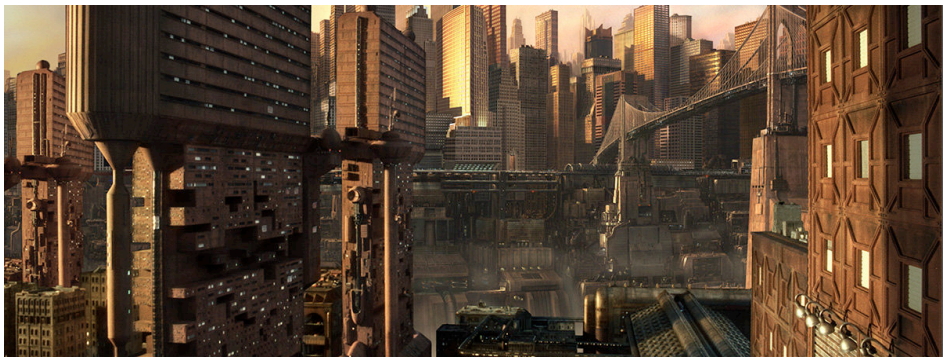
Görsel 3.12.1: *Atkinson+Co Ofisi, Renderlar (http-23)*

Görsel 3.12.2: *Atkinson+Co Ofisi, Renderlar (http-23)*

Görsel 3.12.3: *Atkinson+Co Ofisi, Renderlar (http-23)*

Görsel 3.12.4: *Atkinson+Co Ofisi, Renderlar (http-23)*

Luc Besson'un yönetmenliğini yaptığı 1997 yapımı The Fifth Element filminde yaratılan geleceğin kenti Sant'Elia'nın eskizleri ve fütürist sinema ve mimarlık manifestosunu izlerini taşımaktadır (Görsel 3.13.1, 3.13.2). Kenti oluşturan katmanlar aynı zamanda sınıfsal ayrımın da temsili haline gelmektedir.



Görsel 3.13.1: *Luc Besson, The Fifth Element, 1997 (http-24)*

Görsel 3.13.2: *Luc Besson, The Fifth Element, 1997 (http-24)*

Yüzyıl başı değişen dünya, ona karşı başkaldırı ve onu ortaya koymaya çalışan sanat dünyası kendini bir daha manifestolar olarak ortaya koymadı. İçinde bulunduğumuz çağ her türlü toplumsal durumu değiştirdi söylemlerine rağmen henüz manifesto olarak ortaya çıkmamaktadır. Nitekim 1997 yapımı Fifth Element filmi fütürist sinema ve mimarlık manifestosunun San't Elia'nın eskizlerine yansımış biçimini kullanmaya devam etmektedir. Çünkü fütürist manifestoda kentin, katman katman oluşması gerekliliği vurgulanmaktadır.

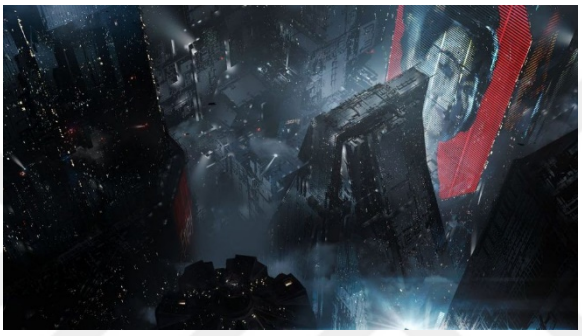
Yönetmenliğini Ridley Scott'ın yaptığı 1982 yapımı olan Blade Runner filminde yaratılan kent ve The Fifth Element filmindeki kent birbirine kurgusal olarak çok benzerdir (Görsel 3.14.1, 3.14.2). İki filmde de Sant'Elia'nın hayal ettiği trafik yolları ve kentin bütünün bir şantiye gibi olması durumu yaratılmaktadır. Fütürist manifesto; 1900'lerin başında postmodernin habercisi gibidir. Blade Runner filmi ise ilk postmodern film olarak kabul edilmektedir. Bu durum, ortaya konan biçimlerin yaşam ve insanla olan ilişkisinin uzaklığından kaynaklanmaktadır. İki filmi de izledikten sonra insanın kendini bir distopyanın ortasında hissetmesi de bu yüzdendir.

Görsel 3.14.1: *Ridley Scott, Blade Runner, 1982 (http-25)*

Görsel 3.14.2: *Ridley Scott, Blade Runner, 1982 (http-25)*

Kent aşağıda sıkışık, ıslak ve karanlıktır ve kameranın kullanımı ile birlikte yukarı doğru büyüyen bu kentte, yeryüzü, aslında yer altına kendisi haline gelmektedir (Süalp, 2004, s.78) (Görsel 3.14.3, 3.14.4).

Görsel 3.14.3: *Ridley Scott, Blade Runner, 1982 (http-25)*



Görsel 3.14.4: *Ridley Scott, Blade Runner, 1982 (http-25)*

Dadaist Manifestonun somutlaştığı ilk film Rene Clair'in 1924 yapımı Entr'acte filmidir (Görsel 3.15.1, 3.15.2, 3.15.3). Herhangi bir hikaye kurgusu olmaksızın yapılan filmde birbiriyle bağlantısız sahneler bir araya gelirken, kent ise baş aşağı olarak birkaç görüntünün montajlanması ile soyutlanmış ve modern hayatın anlamsızlığı vurgulanmıştır.

Görsel 3.15.1: *Entr'acte, Rene Clair 1924 (http-26, filmden alıntı)*

Görsel 3.15.2: *Entr'acte, Rene Clair 1924 (http-26, filmden alıntı)*

Görsel 3.15.3: *Entr'acte, Rene Clair 1924 (http-26, filmden alıntı)*

Dadaist olmak insanın kendini harekete geçmeye açık hale getirmesidir. Dans eden balerinin hareketinin algısı ve izleyici üzerindeki etkisi; ışık-gölge ilişkisi ile hareketin kendisi haline gelmektedir (Görsel 3.15.4). Entr'acte filmindeki kentin baş aşağı gösterilmesi; o dönem gerçekten de kent yaşantısının geri dönülmez bir şekilde değişimini betimlemektedir. Film, bir hikaye etrafında gelişmediği gibi, arka arkaya gelen sahneler de birbirinden bağımsızdır ve Dadaist anlamsızlık çok iyi ifade edilmektedir.

Görsel 3.15.4: *Entr'acte, Rene Clair 1924 (http-26, filmden alıntı)*

Dada hareketinden ve manifestolarından çok kısa bir süre sonra Sürrealist Manifesto yazılıyor. Pierre Reverdy şunları yazıyor diyor, Sürrealist Manifesto'da 1924 yılında Andre Breton:

> "İmge zihnin saf yaratısıdır.
>
> Bir karşılaştırmadan değil, birbirine az çok uzak iki gerçekliğin birbirine yaklaşmasından doğar.
>
> Birbirine yaklaşmış iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar uzak ve doğru olursa, imge o kadar güçlü olur -duygusal etkisi ve şiirsel gerçekliği o kadar büyük olur…
>
> Kanımca, zihnin, birbiri karşısına çıkan iki gerçeklik arasındaki bağlantıları kavradığını iddia etmek yanlış olacaktır. Bir kere zihin bilinçli olarak hiçbir şeyi yakalamamıştır. İki terimin rastlantısal olarak yan yana gelmesinden, son derece hassas olduğumuz özel bir ışık, imgenin ışığı doğmuştur.
>
> Bana göre, bu imgelerin en güçlüsü, itiraf edeyim, keyfilik derecesi en yüksek olanıdır; pratik dile çevrilmesi en uzun sürenidir…
>
> Afyon imgeleri gibi sürrealist imgeleri de insan kendisi canlandıramaz; bunlar "kendiliğinden, zorbalıkla gelir ona. İnsan onları kovalayamaz, çünkü irade aciz kalmıştır ve artık melekeleri kontrol edemez (Artun, 2015, s.198, 214, 215, 216)."

Sürrealist filmin ilk örneklerinden olan, Dali'nin Luis Bunuel ile birlikte yaptığı Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği, 1929)'nun ilk sahnesi dünya sinema tarihinin en önemli sahnelerinden biridir; film, bir kadının gözünün ustura ile kesilmesi ile başlar (King, 2007, s.7) (Görsel 3.16.1).

Görsel 3.16.1: *Un Chien Andalou, 1929, açılış sahnesi (a.g.k., King, s.22)*

Film boyunca gerçekdışı, tuhaf sahneler arka arkaya sıralanmıştır. Daha çok hikayesi olmayan bir rüya gibidir. Film Breton'un manifestosunun görsel olarak vücut bulmuş halidir (Görsel 3.16.2, 3.16.3).

Görsel 3.16.2: *Un Chien Andalou, 1929, ölü eşekler (a.g.k., King, s.24)*

Görsel 3.16.3: *Un Chien Andalou, 1929, son sahne (http-27, filmden alıntı)*

Görsel 3.17: *Salvador Dali,* Tristan and Iseult*, 1944 (http-28)*

Bilinçaltının gizli kalmış yerlerindeki dürtüleri kâbusa çeviren film, kolaj tekniğiyle yaratılan sahnelerinde şok etkisi yaratmayı hedefler. İmajların birbiri üzerine gelmesi ile, mantıksal olanın yok edildiği hatta psikolojik bir bunaltı halini hissettiren, Un Chien Andalou, görüntülerin üst üste ve hikayesiz bir şekilde ard arda sıralanması ile bir rüyadır. Mekandan mekana alakasız geçişler, ortaya konan imgelerin birbiri ile olan ilişkisizliği bu rüyanın en belirgin özellikleridir (http-29). Son sahne neredeyse bir Dali resmi gibidir (Görsel 3.17). Modern kamera öykü anlatmaksızın bir öyküyü çeker ve belirli bir neden olmaksızın bir eylemi gösterir gibidir. İzleyicinin çözmesi gerken bir bulmaca gibidir (Orr, 1997, s.80). Un Chien Andalou'da, deneyimlediğimiz izleyici olarak bizim çözmemiz gereken durumdur. Sürrealizm'in 'salt imge' hayali bu filmle birlikte kendini çok net ortaya koymaktadır. Filmi oluşturan her kare, birbiri ile çok da ilişkisi olmayan, kendi başına hareket eden imgelerdir.1996 yapımı Trainspotting filminde sürrealizmin izlerini görmek mümkündür. Filmin baş karakteri Renton eroin aldıktan sonra zemin yok olurken yaratılan imge artık gerçekliğin yok olduğunu ve başka bir gerçekliğin başladığını vurgular (Görsel 3.18.1).

Görsel 3.18.1: *Trainspotting, 1996 (http-30)*

Görsel 3.18.2: *Trainspotting, 1996 (http-31)*

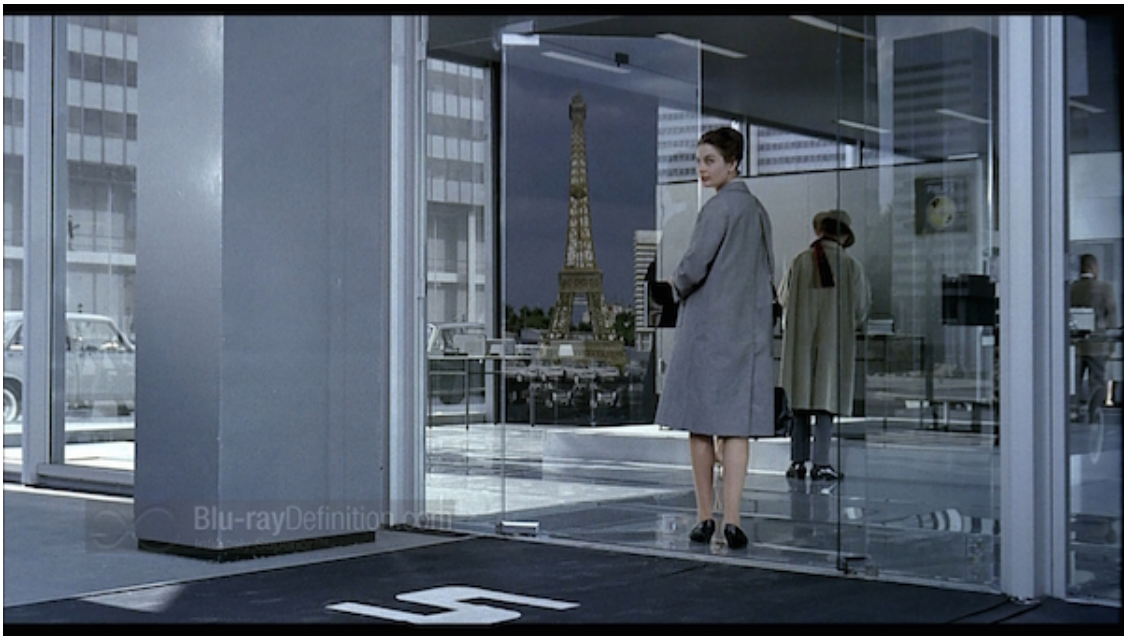
Renton, uyuşturucu tedavisindeyken küçücük oda bambaşka bir şekil alırken, bu sefer de tedavinin gerçekliği imgelerle ortaya konmaya çalışılmıştır (Görsel 3.18.2). Ancak Trainspotting'in imgeleri bir hikaye etrafında gelişmektedir ve aslında Andre Breton'un dediği keyfilikten uzak bir tavrı olmasına rağmen, imgelerin gerçek üstü bir tavrı söz konusudur.

Sinema sanatı ve mimarlık etkileşmi; sinemanın mimarisinin tüm duygusal alanları kullanmasıyla sonuçlanmaktadır. Tarkovsky'nin filmlerindeki içsel ve yalnızlığın hakim olduğu mimari, mimarların; yarattıkları mekanlar üzerine düşünmesine ve içinde yaşanabilecek duygusal anlamlar barındıran mekanlar yaratması gerektiğini görünür kılıyor (Görsel 3.19). Günümüzde oluşan yapılaşma, hislerin standarlaşmasına neden olurken, insanların bir takım, korku, hayal, mutluluk ve coşku gibi duygular yaşamasını engelleyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (http-32). Eisenstein'ın filmlerindeki sahnelerin hepsi birer fotoğraf karesi iken; aynı durum Tarkovsky filmleri için de geçerlidir. Tarkovsky sinemanın daha çok şiire yakın olduğunu vurgularken, sahnelerin bir çoğunda karşımıza çıkan şiirsel gerçeklik, Eisenstein'ı etkileyen devrimden uzak gibi gözükmesine rağmen; yüzyıl başı manifestolarla ortaya konan, 'insan' ın yüceltilmesidir. Yaşanılan her şeyin merkezinde 'insan' vardır.

Görsel 3.19: *Andrei Tarkovsky, Stalker, 1979 (http-33)*

Jacques Tati'nin Playtime filminde gösterilen Paris tamamen cam ve çeliğin ruhuna bürünmüş bir metropolistir (Görsel 3.20.1). Bu Paris adeta Le Corbusier'in Plan Voisin'da düşlediği Paris'tir. Filmin, jenerikten sonra Paris'in geleneksel simgeleri ile değil de, bir gökdelen ile açılması bile; film boyunca alışılagelmiş Paris'e dair anlatımların olmayacağını izleyiciye sezdirmektedir. Kentin Paris olduğunu Paris'in bildik dokusundan değil, hep dolaylı yollardan algılarız (Görsel 3.20.2). Paris'in en büyük simge yapısı olan Eiffel Kulesi'nin varlığı bile modern bir yapının camlı giriş kapısı üzerine yansıdığı anda fark edilir (Atacan, 2012, s.64).

Görsel 3.20.1: *Jacques Tati, Playtime, 1967 (http-34)*



Görsel 3.20.2: *Jacques Tati, Playtime, 1967 (http-35)*

Tati, amacının mimarlığı eleştirmek değil, bireysel ve kişiye ait olanı savunmak olduğunu belirtir. Tati'ye göre modern mimarlıkla ilgili problem ortaya ne koyduğu ne söylediği değil, sonradan dönüştüğü durumdur ve bu durum içerisinde bireyin yabancılaşması da ele alınmaktadır (Görsel 3.20.3).

Görsel 3.20.3: *Jacques Tati, Playtime, Konut görünümü, 1967 (http-36)*

Görsel 3.20.4*: Jacques Tati, Playtime, 1967 (http-35)*

Modern düşünce, evrensellik önemini, yeni yaşamı evrenselliğin oluşturacağı, hatta birey olmanın bu evrenselliğin önünde engel oluşturduğunu dahi söylemiştir. Ofislerde çalışılan mekanlar bu şekilde film kurgusu içinde yerini alırken, modern insan artık 1900'lerin başında Endüstri Devrimi'nin heyecanıyla yaratma isteğiyle dolup taşan insan

değil, bir takım birbirinden bağımsız hiçbir insani iletişim barındırmayan cubicle'larda gününün çok büyük bir kısmını geçiren insandır (Görsel 3.20.4).

Sinema, gözlemlenen hayatın kişisel olarak yaratımıdır. Sinemanın şiirini oluşturan budur. Çünkü, sinemasal görüntüyü oluşturan, yaşamın doğal akışı içinde gözlemlenen bir olgudur (Tarkovsky, 2017, s.60). Bu gözlemlenen olgunun bütün sanatlarla yaratılan birlikte yaratılan kent ve onunla birlikte biçimlenen yaşamdır. Bu nedenle manifestolar, 'çağ'ın gereklilikleri, hangi soruyu nasıl sorduğu ve problemin ne olduğu üzerine, hatta bu problemin nasıl çözüleceğine dair verilen cevaplardır. Her sanat dalı her zaman ruhsal bir ihtiyacın sonucu olarak ortaya çıkar ve çağının derin sorunlarının ortaya konmasında özel bir rol oynar (Tarkovsky, 2017, s.77).

Aslında, Platon'un dediği gibi, gözlerimizle gördüğümüz bu dünyanın hakiki olmadığını, yalnızca hakikate öykünen temsil modellerinden oluştuğunu düşünürsek; bu düzenlemelerin, yani mimarlığın da kentin de insanoğlunun düşünce imgesi olduğunu veya bir nevi sinemasal görüntü olduğunu kavrayabiliriz (Serim, 2009, s.1). Kenti oluşturan bu imgelere dair olan, yıkımlarla birlikte var olan yaratılar ise 1900'lerin başından itibaren manifesto olarak üretilmiştir. Yani sinema ve oluşan kentler, 20. yy manifestolarından bağımsız bir hareket olamaz.

4. MODERNİZM, MANİFESTOLAR, MİMARİ VE KENT

"Kent, modernitenin hem mekanizmasıdır hem de kahramanı."

(Michel de Certeau) [1]

Endüstri Devrimi ile birlikte ortaya çıkan burjuva sınıfı ile birlikte sanat alanında söz sahibi olan kilise ve asillerin kurduğu denge bozulmuştur. Bu yeni sınıf eğitimsiz olduğundan dolayı sanatta bir kaos ve eklektik bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu eklektik yapı 19. Yüzyıl mimarisini biçimlemiştir. Ancak Endüstri Devriminin getirdiği yeniliklerle birlikte 20. Yüzyılda yeni bir mimarlık arayışı başlamıştır (Hasol, 1965, s.9).

Bu nedenle manifetolar döneminden hemen önceki döneme bakmak gerekmektedir. Bir dönemi oluşturan aynı zamanda sona eren çağın kendisidir.

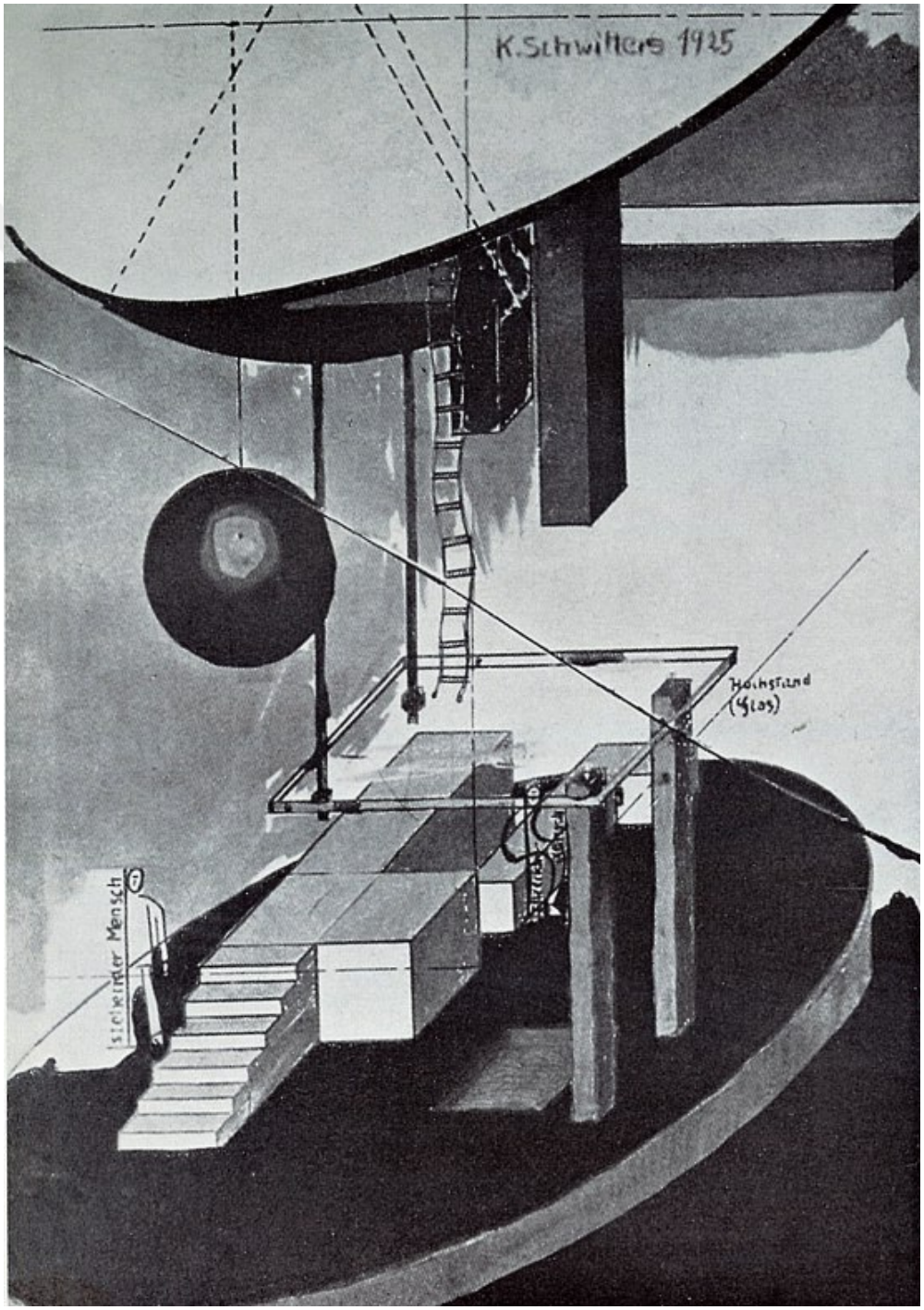
Henri Labrouste'un 1839'da tasarladığı kütüphane neoklasik örneklerden biridir, yeni malzeme, eski biçimlerle ortaya konmuştur (Görsel 4.1).

Görsel 4.1: *Henri Labrouste, Abbey of Sainte-Geneviève, 1839 (http-37)*

Manifestoların neredeyse hepsi yeninin eski biçimlerle ortaya konamayacağını ve çağın kendi biçimini bulması gerekliliğini söylemektedir. Çağın düşüncesi, yeni olanın peşine düşmüştür. Manifestoların karşı çıktığı bu durum Labrouste'un kütüphanesinde oldukça etkili bir şekilde gözlemlenmektedir.

[1] Aktaran Mehmet Öztürk s. 85

Schwitters ise kendi Dada düşüncesini ve sanatını geliştirmeye koyulur: Mertz. Ona göre; Dada sadece bir anti-tezdir, oysa Mertz bu anti-tezi sanat eserine yüklediği değerlerle birleştirir. 1920 Mertz manifestosunda; Merz sahnesinin yapıtın performansıyla ilişkilendirerek, sahnenin yapısının oyunun bütünlüğünün bir parçası olduğunu dile getirir ve sahne bölümlerinin kendiliğinden hareket ettiği bir sahne tasarlar (Artun, 2015, s.155, 161, 162) (Görsel 4.2.1).



Görsel 4.2.1: *Kurt Schwitters tarafından tasarlanan evrensel bir sahne, 1925 (http-38)*

Görsel 4.2.2: *Kurt Schwitters tarafından tasarlanan Mertz – Evi 1923-1937 (http-39)*

Tasarladığı Merz Evi'ni ise bir katedral olarak ele alırken, kilise binası olarak değil ancak mutlak sanatın tinsel bir tasarımı olarak gördüğünü söyler ve böylece sanatsal anlama sahip mutlak mimariden bahseder (Artun, 2015, s.160) (Görsel 4.2.2).

Fütürizm'e göre, fütürist kent yaratılmalı ve yeniden inşa edilmelidir; her parçası dinamik olmalıdır; Fütürist konutu ise kocaman bir makineye benzetir (Conrads, 1991, s.22). Fütürist konutun neden makineye benzeyeceği manifestoda açıklanmamış ve biçimsel bir dille ortaya konmuştur, ancak Corbusier konut içinde yaşanması gereken bir makinedir derken öncesinde makine estetiğinin ne olduğu ve bunun arkasındaki nedenleri anlama gerekliliğinden bahsederek uçağı, gemiyi, treni hatta mühendisler tarafından yapılan köprüleri örnek vermektedir.

Sant'Elia 1914'de, sokakların farklı katmanlardan oluşacağını, kentin trafiğini metal yaya yollarının ve hızı simgeleyen yürüyen merdivenlerin oluşturacağını söylerken; bilim-kurgu filminden bahseder gibidir (Görsel 4.3.1, 4.3.2). Fütürist mimarlık örnekleri daha çok günümüzde ortaya konmuştur.

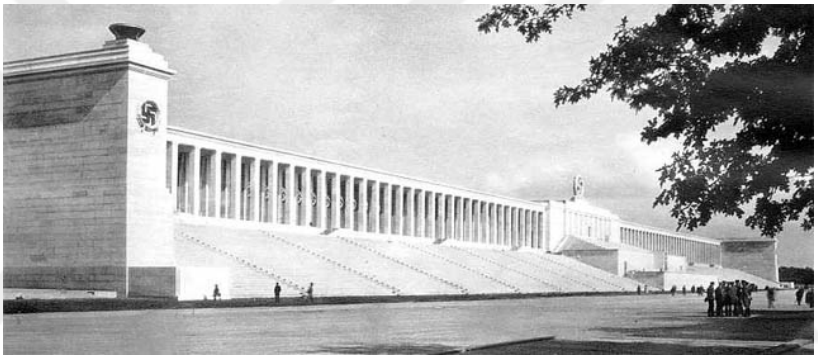
Görsel 4.3.1: *Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 (http-23)*

Görsel 4.3.2: *Sant'Elia, Eskizler, 1912-1914 (http-23)*

Sovyetler Birliği'nde ise Stalinizm'in egemen olmasıyla birlikte, 1917 Devrimi ertesinde sanata özerkliğini tanıyan politikalar terk edilerek Rus avangardı engellenir. Onun yerine resmi bir estetik inşasına girişilir. Sürrealistler, üye oldukları partilerde bu gelişmelere karşı bir direniş örgütlemeyi göze alan ilk muhalif komünistler arasındadırlar. Sonuçta Sürrealistler partilerden tasfiye olur ve bunun üzerine Breton Meksika'ya sığınmış olan Troçki'yle görüşmeye karar verir. 1938 Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin Manifestosu, bu görüşmenin bir ürünüdür (Artun, 2015, s.231). Bu manifestoda;

entelektüel yaratımı oluşturan kavramlarda ve sanatsal yaratımda ciddi bir değer kaybı olduğu belitilmetedir. Özgür bir yaratım ortamı isteyen bütün sanatçılar Hitler faşizmi tarafından Almanya'dan gönderilerek, sanat ortamı o dönemin siyasi düzeninin istediği biçimde yaratımda bulunanların tekeline geçmiştir. Bu siyasi çıkarlar uğruna yarılan ciddi bir biçimsel yozlaşmayı beraberinde getirmiştir (Artun, 2015, s.232, 233). Hitler faşizminin oluşturduğu mimari, bir güç gösterisi ve insanı ezmek üzerine yaratılmıştır (Görsel 4.4).

Sanatın görevi insanoğlunun yaratımını engelleyen durumları ortadan kaldırmak ve insanlığı bir adım sonrasına taşımaktır. Bu ancak devrimci bir ruhla yapılabilir (Artun, 2015, s.233). Bu anlamda manifestoların dili yıkım söylemiyle ve önerileriyle birlikte devrimci bir yaklaşıma sahiptir.



Görsel 4.4: *The Zeppelinfield Arena, Speer, 1934 (http-40)*

Görsel 4.5: *Shorpy/Detroit Publishing Co.1900'lerin başı (http-41)*

Habermas'ın (1983) modernite projesi olarak tanımladığı şey, 18. yüzyılda kendini gösterir. Bu proje, o zamanın düşünürlerinin, nesnel bilim, ahlak, hukuk ve kendilerine ait sanatlarını oluşturma konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabanın eseridir. Rasyonel toplumun oluşmasını amaçlayan bu proje, boş inançlardan ve kendi doğamızın karanlık yönlerinden kurtulmayı hedeflemektedir. Ancak böyle bir proje ile, bütün insanlığın evrensel ve değişmez değerleri ortaya çıkabilir hale gelmektedir (Harvey, 2003, s.25).

Mimari manifestolar, değişimi istemekle kalmazlar, değişimi bizzat yaratırlar. Devrimin nasıl gerçekleşeceğini tanımlar, hatta değişimle oluşturulacak yeni dünyayı hayal ederek gerçek kılmaya çalışırlar. Manifestolar salt metinlerden oluşmaz, aksine metinle birlikte, çizimler ya da kolajlarla tanımlarını desteklerler (Bora, 2016, s.56).

Louis Sullivan; süslemenin terk edilip, çabanın incelikle biçimlendirirlmiş, çekiciliği olan binalar yaratmak olması gerektiğini ortaya atar (Conrads, 1991, s.8). 20. Yüzyıl başındaki bu çığlık o dönem yeni teknoloji ile yapılmakta olan mimariyedir (Görsel 4.5). Manifestoların neredeyse hepsinde dile getirilen; değişen teknolojinin yeni biçimleri gerektirdiği, eski biçimler; kemer gibi artık birer süs olduğudur.

1908'de Adolf Loos, 'Süsleme ve Suç' adlı yazısında; çağın büyüklüğünün süsleme üretmiyor olmasında olduğunu ve kentin sokakalrının ak duvarlar gibi parlayacağını söylemektedir (Conrads, 1991, s.8, 9). 1928'de yaptığı Villa Moller bahsedilen ak duvarların tasarımıdır (Görsel 4.6.1, 4.6.2).

Görsel 4.6.1: *Adolf* Loos, Viennese Villa Moller, *1928 (http-42)*

Görsel 4.6.2: *Adolf* Loos, Viennese Villa Moller, *1928 (http-42)*

"Ve eğer hiç süsleme olmasaydı belki binlerce yıl sonra gerçekleşebilecek bir durum -insanın sekiz yerine yalnız dört saat çalışması yeterli olurdu; çünkü bugün yapılan işin yarısı süsleme ile ilgili. Süsleme, boşa harcanan işgücü, dolayısıyla boşa harcanan sağlıktır.

Kendi bedenimdeki süslemeleri, ancak başka insanlara mutluluk veriyorsa, hoş görebilirim. O zaman bana da mutluluk verir. Afganlının, Acemin, Slovak köylü kadının, ayakkabıcının yaptıkları süslemeleri hoş görebilirim, çünkü varlıklarını yüceltmek için başka yolları yoktur. Bizim için ise, süslemenin yerini almış sanat var. Günlük dertlerin ardından Beethoven'e ya da Tristan'a sığınırız. Ayakkabıcım bunu yapamaz. Mutluluğunu elinden almamalıyım; çünkü yerine koyabileceği başka bir şey yok. Fakat Dokuzuncu Senfoni'yi dinledikten sonra oturup duvar kağıdı deseni çizen insan ya düzenbaz ya da soysuzdur (Conrads, 1991, s.10, 12)."

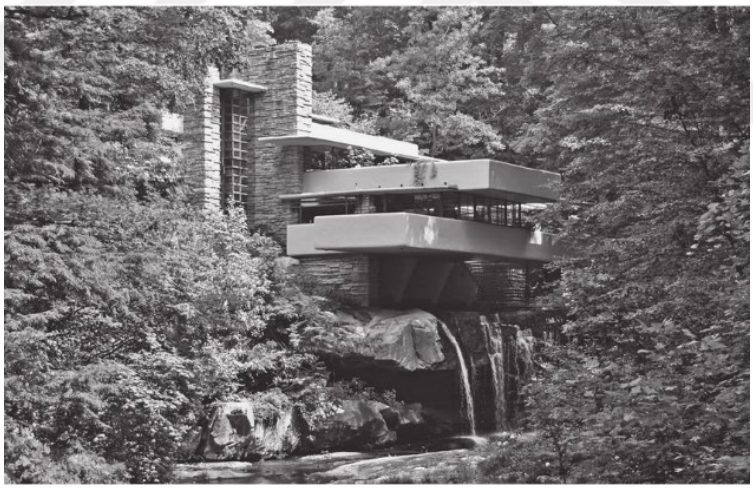
Görsel 4.7: *Adolf Loos, Haus Steiner, 1910 (http-43)*

Ancak kendisinin de belirttiği gibi evde yaşayacak olan insanın mutluluğunu elinden alamaz ve bu nedenle aslında 'süs' olan ahşap kirişlemeler yapar (Görsel 4.7). Çünkü Loos'a göre; konut içinde yaşayacak kişiyi mutlu etmelidir. Konut sanat yapıtının aksine, sadece konfor ihtiyacını karşılar (Heynen, 2011, s.112).

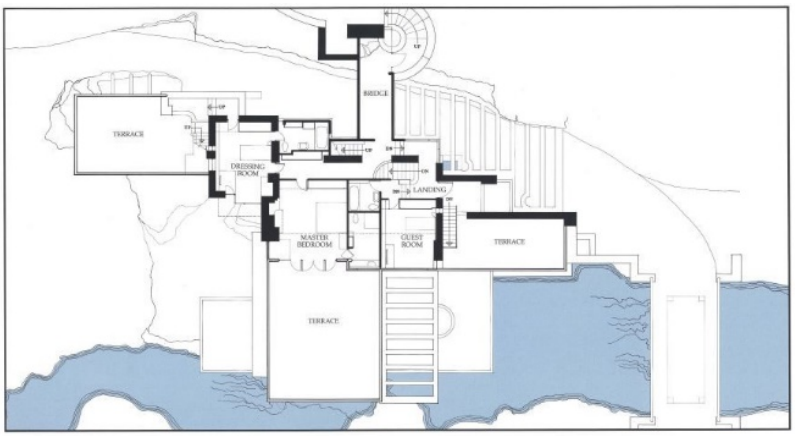
1910 yılında Frank Lloyd Wright, Organik Mimarlık adlı yazısında:

> "Organik Mimarlık çerçevesinde binayı, donanımından, konumundan ve çevresinden ayrı olarak ele almak pek olanaklı değildir. Bu binaları ortaya çıkaran Ruh, tüm bu unsurların bir araya gelmesiyle oluşur. Bir organik birim olan bu çağdaş yapı, parçaların duyarsız bir biçimde bir araya gelmesinden oluşan eskinin karşıtıdır. Kuşkusuz burada bulduğumuz daha yüksek birlik ideali, kişinin çevresine onun yaşam biçimini yansıtmasından doğal, içten bir dışavurum biçimi. Bir sürü küçük şeyin uyumsuz birlikteliği yerine, tek büyük şey (Conrads, 1991, s.13)."

Wright'ın Şelale Evi'nde mekanlar birbiri içine akar; bu akış aynı zamanda doğaya doğru da bir akıştır ve organik mimarlık başlar. Bu akış ve iç içe geçmişlik manifestoların genel olarak özünü oluşturmaktadır. Bauhaus'un sanat ve zanaat birleşimi de bu akış ve iç içe geçmişliğin bir önermesidir (Görsel 4.8.1, 4.8.2).

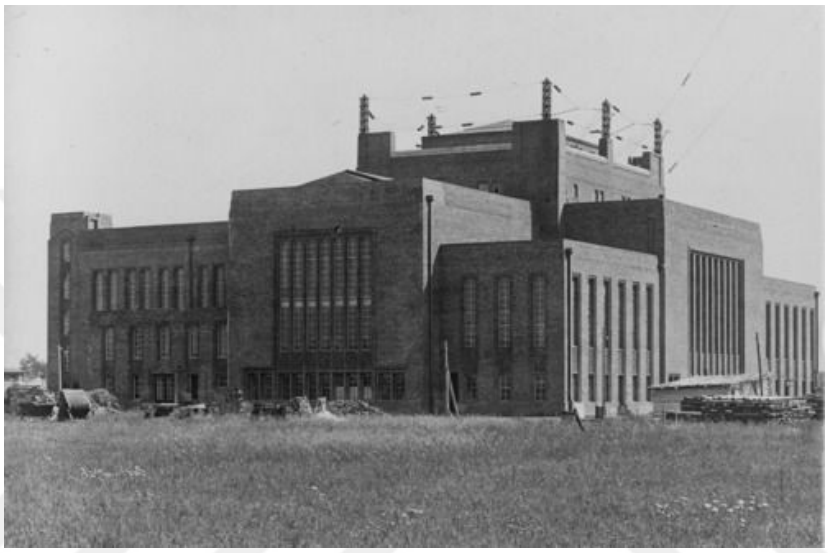


Görsel 4.8.1: *Frank Llyod Wright, Şelale Evi, 1935 (http-44)*



Görsel 4.8.2: *Frank Llyod Wright, Şelale Evi, 1935 (http-45)*

1911'de Hermann Muthesius Werkbund'un Amaçları adlı yazısında; çağın en temel görevi olarak biçimin haklarını yeniden elde etmesine olanak sağlamak olduğunu söylemektedir. Yapılan binaların çağa yakışmadığını ve gelecek kuşakları dönemin kültür eksikliği olarak aktarılacağını vurgulamaktadır Muthesius'a göre; biçim üst düzeyde bir ruhsal gereksinimdir ve incelmiş kişiye biçimsel çirkinlikler neredeyse fiziksel bir acı vermektedir (Conrads, 1991, s.14, 15). Tasarımlarında, çağa ait olabilecek biçim arayışlarını görmek mümkündür (Görsel 4.9).

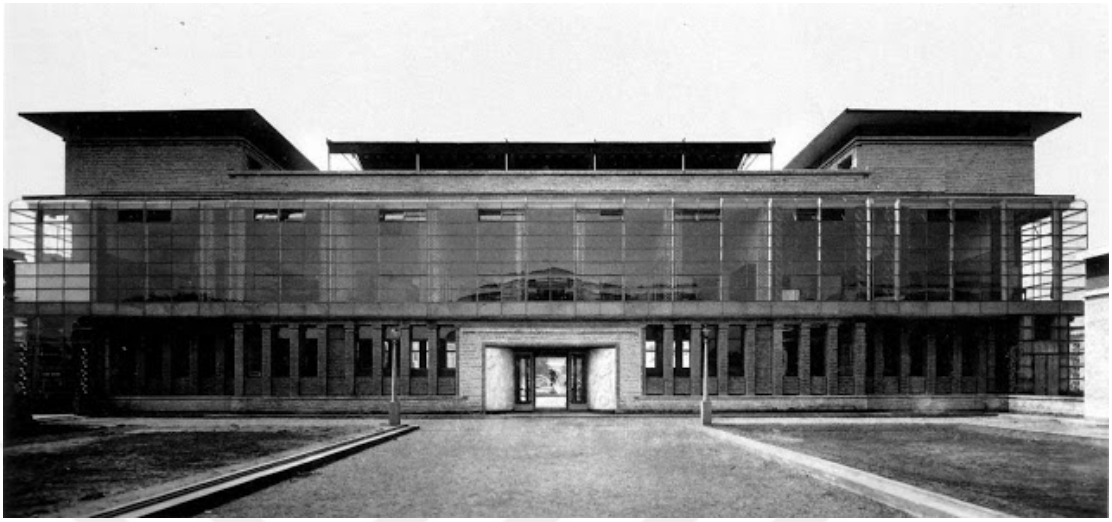


Görsel 4.9: *Hermann Muthesius, Großfunkstation, 1920 (http-46)*

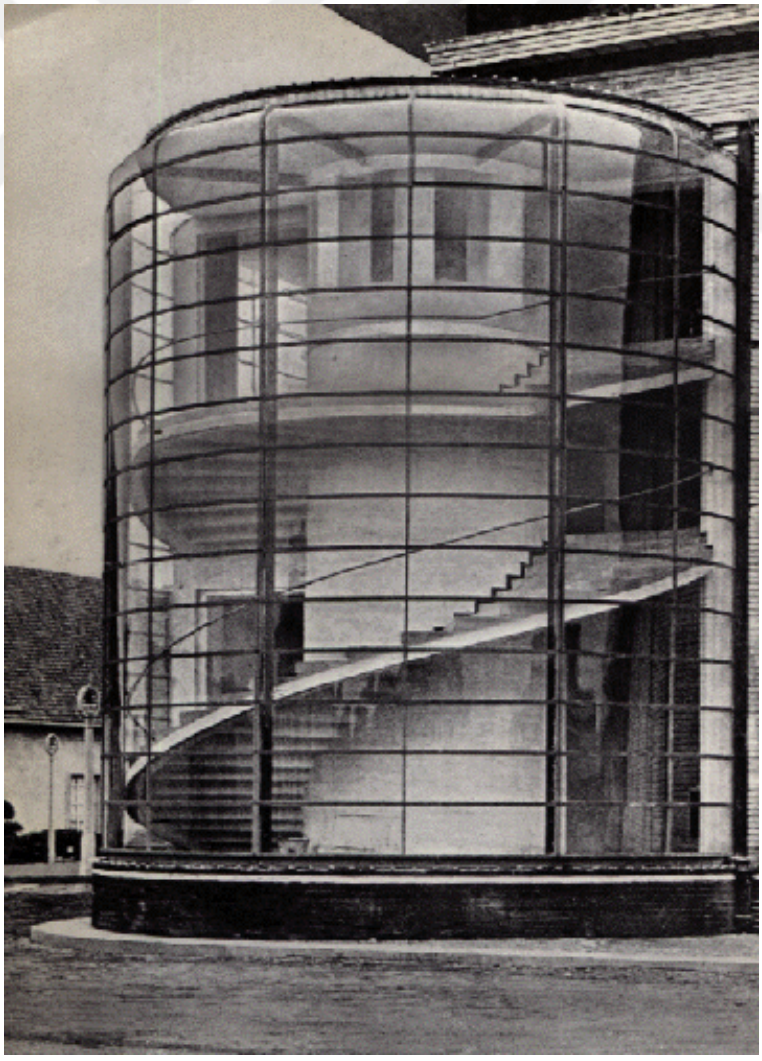
1914'de Muthesius ve Van de Velde'nin kaleme aldığı Werkbund Tez ve Karşıtezleri adlı yazıda Muthesius; mimarlığın standartlaşma ile kültürün uyum içinde olduğu dönemlerdeki evrensel anlamı yeniden kazanacağını söylerken, standartlaşma ile evrensel bir beğeninin oluşabileceğini vurgular. Van de Velde ise; bir üslubun yerleşmeden, standart bir tipin ortaya çıkmasını beklemenin, nedeninden önce sonucu görmek istemeye benzediğini, bu durumun yumurtanın içindeki cenini yok etmek olacağını söyler. (Conrads, 1991, s.17)

Standartlaşma bazı manifestolarda ciddi bir şekilde vurgulanmış ve yaratılan bu standartlaşma ile evrensel olanın yakalanabileceği vurgulanmıştır. Hatta bu standartlaşma mimariyi etkileyen birtakım kurullar kurulma isteğine kadar gitmiş ve belediye kanunlarının ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Bu standartlaşma öncelikle fabrika bina tasarımlarında göze çarpmaktadır. Açıklıkların, kolonların neredeyse bütün yapı elemanlarının özellikle üretimine yönelik bir standart oluşturulmaya başlanmıştır. Bu durum üretim sistemine ilişkindir.

Gropius'un 1914'te, Werkbund sergisi için tasarladığı binada, fabrikasyon üretimlerin standartları, tasarımı ve kurguyu oluşturmaktadır (Görsel 4.10.1, 4.10.2).



Görsel 4.10.1: *Walter Gropius, Werkbund Sergisi için Ofis ve Fabrika Binası, 1914 (http-47)*



Görsel 4.10.2: *Walter Gropius, Werkbund Sergisi için Ofis ve Fabrika Binası, 1914 (http-47)*

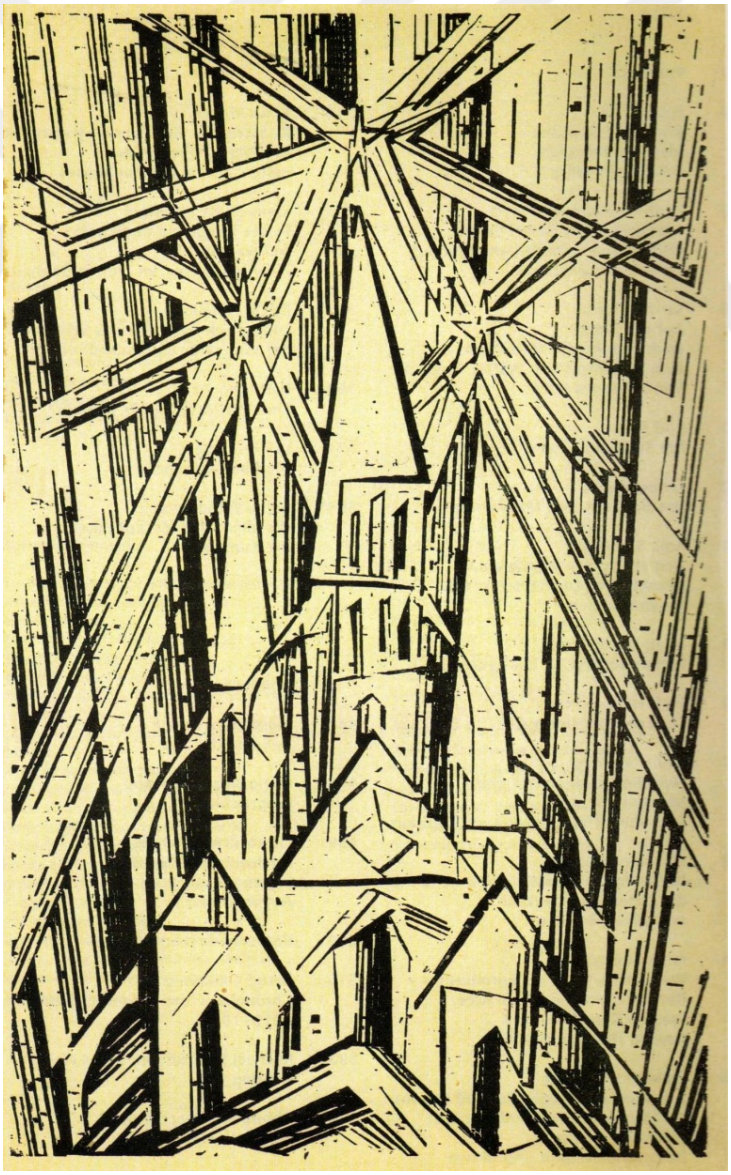
1918'de Bruno Taut'un yazdığı 'Mimarlık için bir program' broşür şeklinde basılır; Taut, halk için büyük ölçekli toplu konutların yapılması ve bunların şehir içinde değil kırsal alanlarda, değişik yapı grupları (tiyatro, müzik için yapılmış yapılar ve dini yapı gibi) ile ilişkili olacak şekilde planlanması gerekliğinden bahseder. Mimarlığın evrenselliği üzerinde durur. Mimarların eğitimi ile ilgili; meslek okullarında sanat eğitimi değil, sadece teknik eğitim olması gerektiğini ve eğer kişi isterse kendi seçimlerine göre istedikleri büroda usta-çırak ilişkisi şeklinde sanat eğitimi alabileceklerini söyler (Conrads, 1991, s.28, 29, 30).

1919'da Arbeitsrat für Kunst (Sanat için Çalışma Kurulu) 'Büyük bir Mimarlığın Kanadı Altında' adlı genelgesinde; sanatın ve halkın bir olması gereğinden, sanatın azınlık bir kesimin zevki değil, insanlığın mutluluğu olacağından ve amacın tüm sanatların mimarlık altında birleşmesi olduğundan bahseder (Conrads, 1991, s.31). Sanat yönünden değersiz anıtlarla, başka amaçlarla kullanılabilecek malzemesinin değeri, sanatsal değerinin üzerinde olan tüm yapıların yıkılması gerektiği savunulur (Görsel 4.11).

Görsel 4.11: *1920'li yıllarda Corbusier'in Paris düşü (A.g.k. Harvey, s.16)*

1919'da yayınlanan 'Mimarlık Üstüne Yeni Düşünceler' adlı yazıda Walter Gropius; içinde yaşadığımız ve çalıştığımız çevreyi gri, boş ve ruhsuz yapı maketlerine benzetir. Mimarların, heykeltıraşların, ressamların herkesin zanaata dönmesi gerektiğini, sanatçıların zanaatkar olduklarını ve özel esinlenme anlarında elleriyle üretilenlerin sanata dönüştüğünü söylemektedir. Bugün mimar olmadığını ve gelecekte mimar olmayı hak edecek kişinin yolunu hazırladıklarını ve onun çölleri bahçeye çevirerek, gökyüzüne uzanan harikalar yaratacak kişi yani sanatın efendisi olacağını yazar (Conrads, 1991, s. 33, 34).

Bauhaus manifestosu, Gropius'un zanaat ve sanatı bir araya getirme düşünden yola çıkılarak, Lyonel Feininger tarafından tasarlanan bir katedral soyutlaması ile yayınlanır (Görsel 4.12).



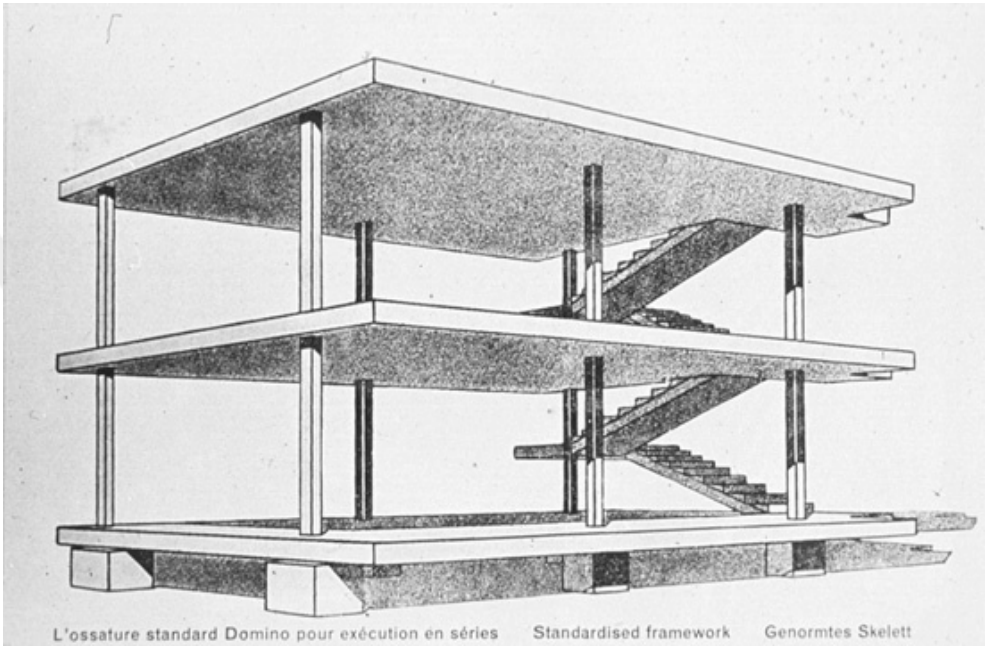
Görsel 4.12: *Walter Gropius, Bauhaus, 1919 (http-48)*

1919'da Gropius Bauhaus'un Programını yayınlar. Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bir bütün haline getirmeyi amaçlar. Bauhaus, mimar, heykeltıraş ve ressamların yetenekleri gözetilerek, bir yapı ustası ya da sanatçı olmaları yolunda önlerini açmayı hedeflemektedir. Eğitim ise usta-çırak ilişkisi şeklinde işliklerde olacaktır (Conrads, s.36, 37).

Walter Benjamin, çelik ve cam mimarlığın, şeffaf ve sınıfsız bir toplumun gerçekleşmesini sağlamak için önemli olduğunu savunur (Heynen, 2011, s.133). Benjamin'e göre; cam gizliliğin ve mülkiyetin düşmanıdır. Dolayısıyla bir cam evde yaşamak devrimci bir görevdir (Heynen, 2011, s.158, 161). 20. Yüzyıl Manifestoları, genel olarak tavrı yıkıcı görünse de hep 'yeni' olana dair önermelerle ortaya çıkmışlardır. Mies'in 1922'de tasarladığı ancak inşa edilmeyen cam gökdelen projesi bu düşüncenin ürünüdür (Görsel 4.13).

Görsel 4.13: *Mies van der Rohe, Berlin için tasarladığı gökdelen projesi (yapılmamış), 1922 (http-49)*

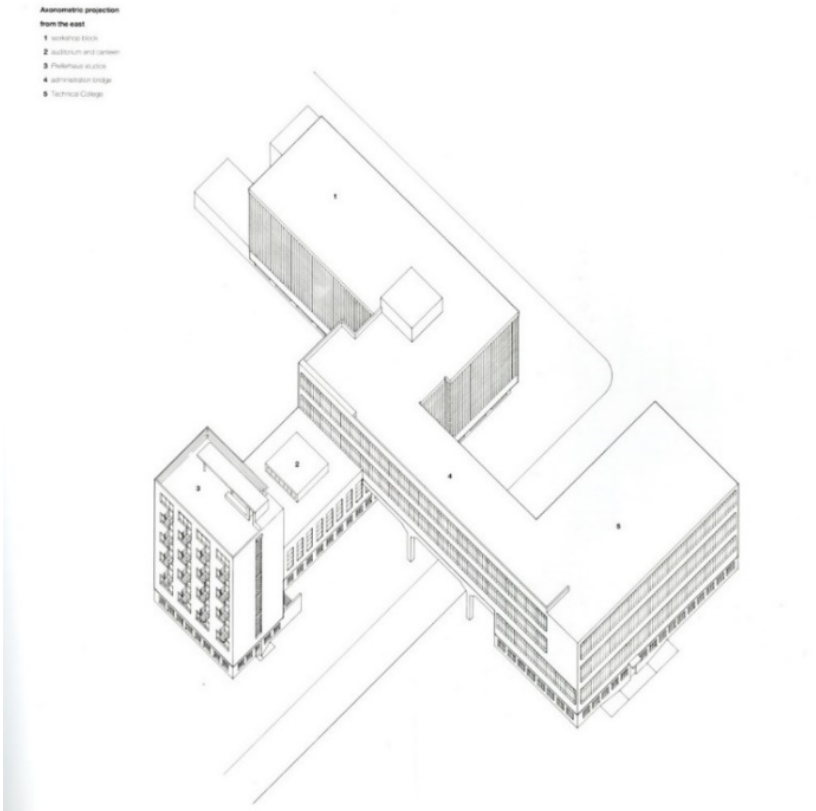
Bauhaus'un, Dessau'ya taşınması durumu ortaya çıkınca, Gropius tarafından tasarlanan tasarım okulu; içinde eğitim-öğretim hacimler, öğrenci ve çalışanlar için konut alanları, oditoryum ve ofis alanları barındırıyor. Bütün işlikler cam olarak yapılmak istendiğinden taşıyıcı cepheden içeride çözülüyor (Görsel 4.15.1, 4.15.2, 4.15.3). Corbusier'in Dom-ino House ile açıkladığı serbest plan, serbest cephe etkileri Gropius'un tasarladığı Bauhaus Dessau'da çok net bir şekilde görülmektedir (Görsel 4.14).



Görsel 4.14: *Le Corbusier, Domino House, 1926 (http-50)*

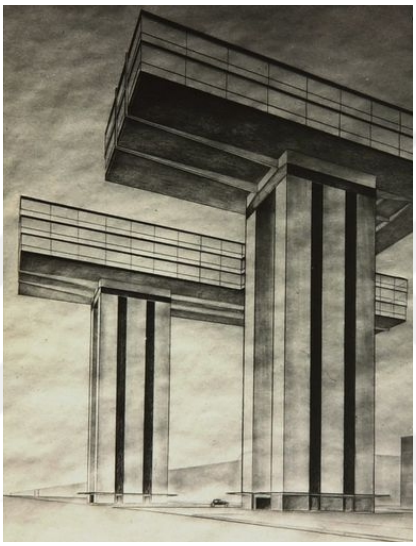
Görsel 4.15.1: *Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926 (http-51)*

Görsel 4.15.2: *Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926 (http-51)*

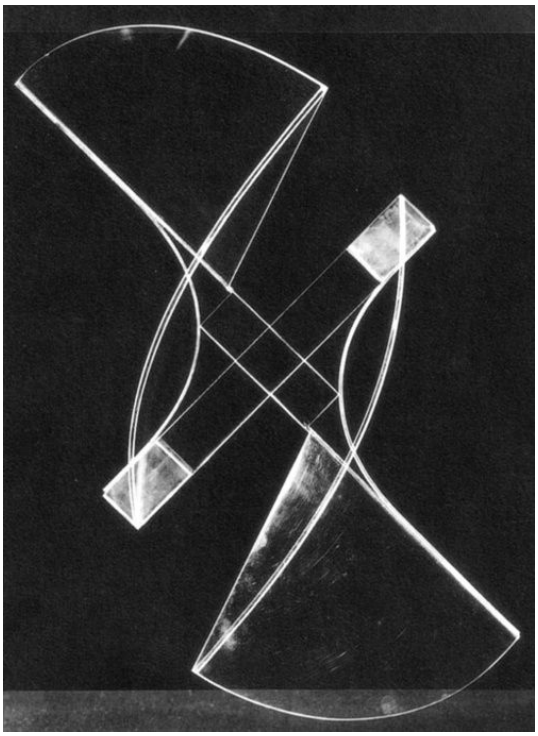


Görsel 4.15.3: *Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926 (http-51)*

İkisi de heykeltıraş olan Gabo ve Pevsner kardeşler, özellikle savaş sonrası Rus mimarlığı üzerinde (Tatlin, Vesnin kardeşler, Lissitzky) güçlü bir etkisi olan Konstrüktivizmin temel ilkelerini 1920'de Moskova'da yazdıkları Realist Manifesto'da ortaya koyarlar. Bu manifestoda; kapalı mekânsal çeperi reddettiklerini ve mekanın ancak içten dışa doğru kendi derinliği ile şekillenebileceğini öne sürerler (Görsel 4.16). Statik biçim öğelerinden duydukları rahatsızlığın yanında, plastik sanatlara yeni bir öğe olarak zamanın katılmasını ve devinimin önemini vurgularlar (Conrads, 1991, s.43) (Görsel 4.17).



Görsel 4.16: *Lissitzky, Gökdelen Eskizi, 1920 (http-52)*



Görsel 4.17: *Naum Gabo, Square Relief, 1920 (http-53)*

Konstrüktivizmin temeli olan devingenlik, Tattlin'in inşa edilmemiş kulesinde çok net bir şekilde algılanmaktadır (Görsel 4.18).

Görsel 4.18: *Tattlin, Tattlin Tower Modeli, 1920 (http-52)*

Dünyanın farklı yerleri aynı amaç için farklı manifestolar üretmektedir. Dünya kocaman yeni biçimini arayan bir şantiye gibidir. Hatta Corbusier'in aynı yıllarda; mimariyi ışığın altındaki kütlelerin oyunu olan tarifi; bir yüzey mimarisinden devingen olan bir mimariye geçişin çağrısı gibidir.

Aynı yıllarda Corbusier ise; konutun her parçasının, bir amac'ın büyüklüğünü ve soyluluğunu ortaya çıkaran coşku verici ilişkilere girebilmesi ve bunu, bütün içerisindeki kullanımının niteliği aracılığıyla yapmasıdır, bu amacın kendisini mimarlık olarak tanımlar. "İçinde yaşamak için makine projesiyle uğraşan ve mimarlık hizmet etmektir diyen herkese yanıtımız şu oldu: Mimarlık coşku vermektir. Fakat sonunda küçümsenerek "şair" olmakla suçlandık." der (Corbusier, 1999, s.20, 21).

Mimari duyarlılık; ışık altında bir araya getirilen kütlelerin ustaca ve görkemli oyunudur. Asal geometrik biçimlerin kolay anlaşıldıkları için güzel olduğunu söyler (Corbusier, 1999, s.33).

Yaratıcı olan plandır ve plan içinde duyumun özünü taşır. Modern hayat, konut ve kent için yeni bir plana ihtiyaç duymaktadır. Corbusier'e göre, mimarlık plastiktir, dış, için sonucudur yani plan içten dışa doğru gelişir (Corbusier, 1999, s.34, 37).

Corbusier, Bir Mimarlığa Doğru kitabında:

> "Mimarlık tarihi, yüzyıllar boyunca strüktürel özellikler ve bezeme konularında yavaş yavaş gelişirken, demir ve çimento elli yıl içinde büyük bir yapım gücünün ve kuralları alt üst olmuş bir mimarlığın göstergesi olan kazançlar sağladı. Eğer bu durumu geçmişle kıyaslarsak, "biçemlerin" bizim için artık var olmadığını, çağın kendi biçemini hazırlamış olduğunu görürüz; demek ki bir devrim oldu." der (Corbusier, 1999, s.39).

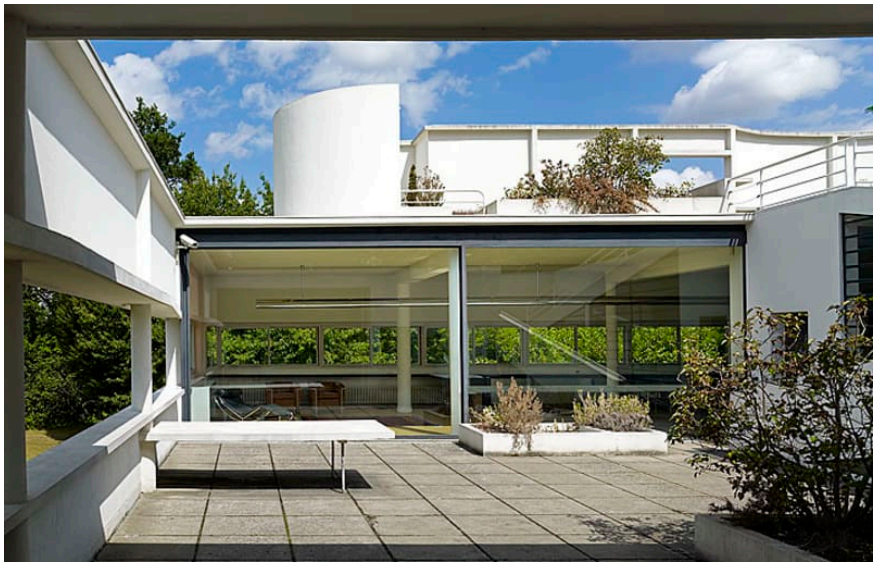
Modern düşüncenin en önemli özelliği neyi, neden yaptığını bilmesi ve nasıl yapacağına dair öneriler getirmesidir. Bütün bu manifestolar yıkımı içinde barındırmasına rağmen, özünde yaratmak için var olurlar. Yaşanılan dönem belki de gerçekten çataldan, konuta her şeyin yeni baştan yaratılmasını beklemektedir ve manifestolar ise 'çağ'ın bu beklentisine verilen cevaplardır.

Corbusier, plan içinde duyumun özünü taşır dedikten sonra Villa Savoye'ı tasarlamıştır (Görsel 4.19.1, 4.19.2, 4.19.3). Bu duyum ve duyarlıkla tasarlanan bir konuttur ve içinde yaşanan makine özünü barındırır, konut içinde yaşanan makinedir sözü uçağın yapılış nedenine denk düşmektedir ve bir makinalar dünyası yaratmanın uzağından yakınından geçmez. Her şey nedenleri ile var olur, ancak Fütürist manifesto bu nedenlerden bahsetmeksizin bir makine estetiğinden bahsetmektedir. Mutlu kentler mimarisi olan kentlerdir. İnsanoğlunun mutsuzluğu ruh sağlığını bozan kötü konutlarda

yaşamak zorunda kalmasıdır. Kent ruhu olan, duyumsayan hatta acı çeken bir kişiliktir (Corbusier, 1999, s.46, 47). Kent, canlı bir organizmadır.

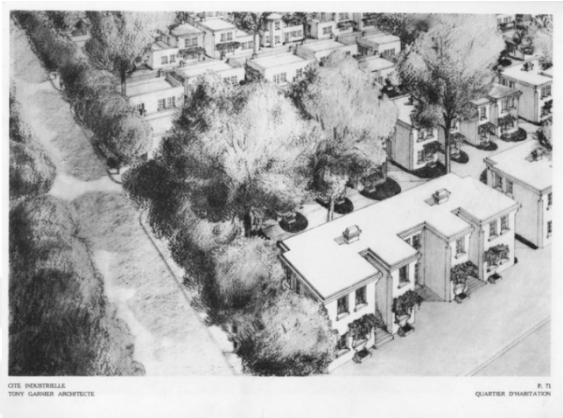
Görsel 4.19.1: *Le Corbusier, Villa Savoye, 1929 (http-54)*

Görsel 4.19.2: *Le Corbusier, Villa Savoye, 1929 (http-54)*

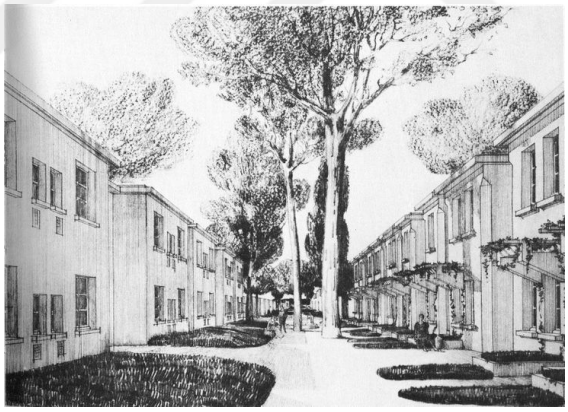


Görsel 4.19.3: *Le Corbusier, Villa Savoye, 1929 (http-54)*

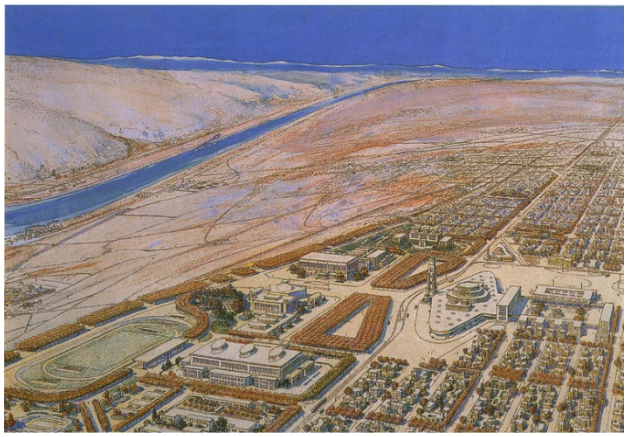
1917'de, Tony Garnier'in tasarladığı Sanayi Kenti'nde; hem bir düzen arayışı hem de biçimsel çözümlemeler vardır (Görsel 4.20.1, 4.20.2). Temel yapı tasarlanan belli tiplerin, kentin tüm semtlerine uygulanmasını öngörür. Toplumun kenti özgürce kullanması üzerine yaratılan bir kurgudur. Her ailenin bir konuta sahip olacağını öngören bu çalışmada; kentin yarısı boş bırakılarak kamusal kullanıma ait olacaktır ve hiçbir bölücü elemana, bahçe duvarına dahi izin verilmeyecektir. Kent arazisi tüm insanlığa ait, kocaman bir park olacaktır (Corbusier, 1999, s.82) (Görsel 4.20.3).



Görsel 4.20.1: *Tony Garnier, Sanayi Kenti, 1917 (http-55)*



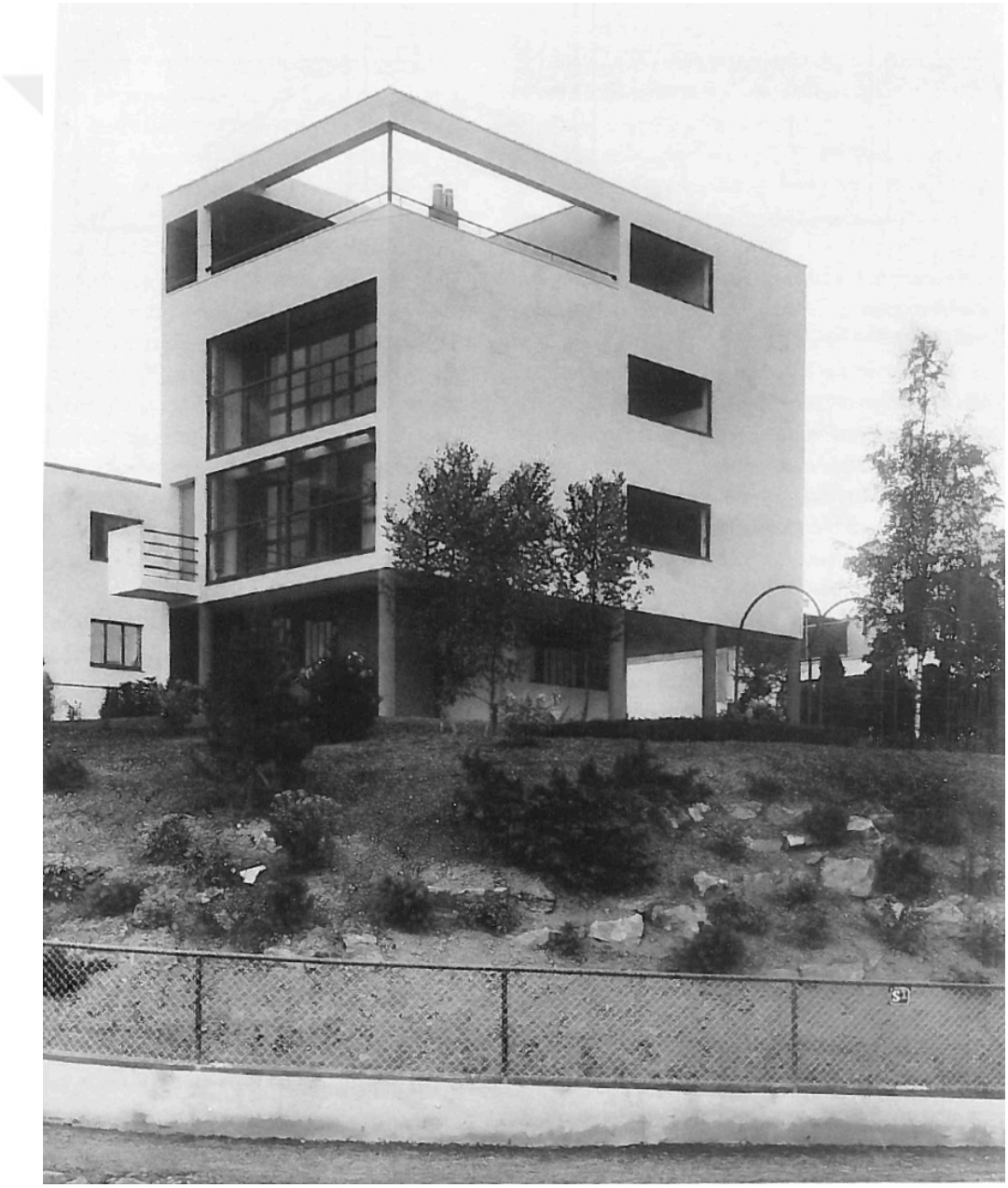
Görsel 4.20.2: *Tony Garnier, Sanayi Kenti, 1917 (http-55)*



Görsel 4.20.3: *Tony Garnier, Sanayi Kenti, 1917 (http-55)*

Evrenin kendi içinde bir düzeni vardır ve insanın özüne ait olan değişmez durumlar bu düzenle uyum halindedir. Dünya üzerindeki insanların mutluluğu ve yaşanılan kent mekanları; insanlığın mutlu olabileceği bir yaşama sahip olabilmesi için bu düzeni barındırmalıdır. CIAM Kongreleri'nde de aranan bu düzendir ve insanlığın mutlu ve huzurlu bir şekilde yaşamasını sağlamaktır. Dönemin neredeyse bütün manifestoları bu evrensel düzeni aramaktadır.

Seri üretilen ve adı bir otomobil markası olan Citroen'den gelen ve bir konut olan Citrohan; bir otomobil gibi gibi ele alınmış bir konuttur (Corbusier, 1999, s.254) Neyse odur, ne bir fazla ne bir eksik (Görsel 4.21).



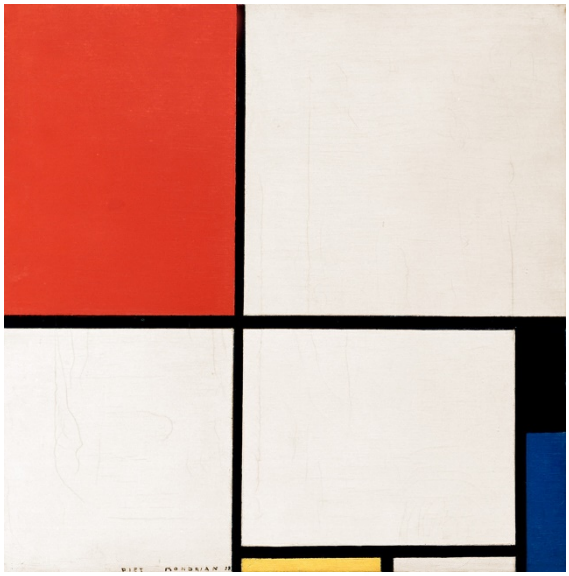
Görsel 4.21: *Le Corbusier, Citrohan Evi, 1922 (http-56)*

1917'de Theo van Doesburg'un önderliğinde bir araya gelen De Stijl grubu, 1918'de Manifesto I'i yayınlarlar. Amaçları; mimarlık, heykel ve resmin, duygusal olmayan, birbiriyle etkileşim içinde olarak bir araya gelmesidir (Görsel 4.22). Gelenekler, dogmalar ve bireyin egemenliğinin çağın kendini gerçekleştirmesini engellediğini düşünmektedirler (Conrads, 1991, s.26). 1922'de Teo van Doesburg; sanat ve yaşam arasındaki ayrıma son verilmesi gerekiğini ve sanatın yaşama dönüştüğünü söyler (Conrads, 1991, s.50). Gerrit Rietveld'in 1925 yılında tasarladığı Schroder Evi'nin dış cephesi ve ev için tasarladığı mobilyalar, Mondrian tablolarını andırmaktadır; yatay ve düşeyin dengesi aranmıştır (Görsel 4.23.1, 4.23.2).

Görsel 4.22: *De Stijl Çalışmalarından Örnekler (http-57)*

Görsel 4.23.1: *Gerrit Rietveld, Schroder Evi, 1925 (http-58)*

Görsel 4.23.2: *Gerrit Rietveld, Schroder Evi, 1925 (http-59)*



Görsel 4.24: *Piet Mondrian, Kompozisyon No: III, 1928 (http-60)*

Mondrian; resmin ifade ettiği şeyin ilişki olduğunu savunurken, resimlerinde bu ilişkiyi zıtlıklarda aramış ve yaratmıştır (Antmen, 2009, s.96). Mondrian dengeyi; yatay ve düşey elemanlarla, renklerle birlikte, resimde aramaktadır (Görsel 4.24).

1923'de Erich Mendelsohn Dinamik ve İşlev adlı yazısında; çağdaş insanın hızlı yaşama koşullarına ancak gerilimden uzak olan yataylığın denge getirebileceğini savunur (Conrads, 1991, s.58). 1926'da Berlin'de yapılan, Mendelsohn'un tasarladığı 'Cinema Universum', modern mimarlığın ilk sinema salonu örneği olmakla birlikte yatay çizgilerin hakim olduğu bir yapıdır (Görsel 4.25).

Görsel 4.25: *Erich Mendelsohn, Cinema Universum, 1926 (http-61)*

1927'de Ludwig Mies van der Rohe Mimarlıkta Biçim Üzerine isimli yazısında:

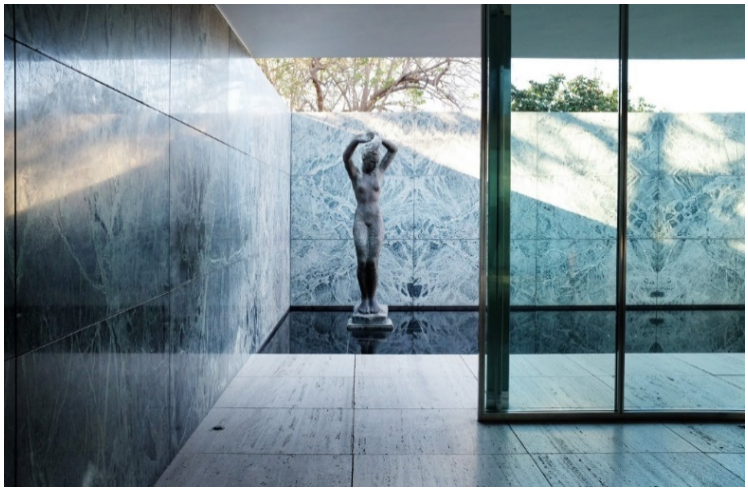
> "Biçime karşı değilim; biçimin bir amaç olmasına karşıyım.
> Bir amaç olarak biçim, her zaman biçimcilikle sonuçlanır.
> Çünkü bu çaba bir içe değil, bir dışa yöneliktir.
> Fakat ancak yaşayan bir için yaşayan bir dışı vardır.

> Yalnızca yaşam yoğunluğu biçimsel yoğunluğa sahiptir. Her bir Nasıl bir Ne tarafından taşınır (Conrads, s.85)."

Kandinsky'nin de dediği gibi; form, içsel anlamın dışsal ifadesidir. Sanat, çağlar boyu dışsal formla değil anlamla meşgul olmuştur (Kandinsky, 2015, s.71).

1929 Barcelona Pavilion, Mies'in manifestosu doğrultusunda tasarlanan, oldukça önemli yapıtlarından biridir (Görsel 4.26.1, 4.26.2). Taşıyıcılardan bağımsız bir mekan anlayışı vardır. Yaşamın nasıl içsel bir şekilde ortaya konduğuna çok iyi bir örnektir.

Görsel 4.26.1: *Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion, 1929 (http-62)*



Görsel 4.26.2: *Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion, 1929 (http-63)*

Özellikle, Corbusier ve Mies'in manifestolara katkısı çok büyüktür. Mies'in 'less is more' yani 'az çoktur' söylemi ile Corbusier'in 'konut içinde yaşanan bir makinedir'

söylemi o dönem yaratılan manifestoları etkilemesiyle birlikte mimarlığa ciddi bir katkı ve yön vermektedir.

Toplumların varoluşunu, zaman ve mekan belirler. Mekânsal biçimi belirleyen ise toplumun dönem içerisindeki yapısıdır. Mekan tasarımındaki ve algısındaki nedenler, bu nedenleri oluşturan 'çağın istekleri'ne dayanır. Bu nedenledir ki, farklı dönemlerin mekan anlayışları da birbirinden çok farklıdır. (Özçınar, 2010, s.36).

Bu noktada Endüstri Devrimiyle birlikte anılan Modernite'den bahsetmek gerekmektedir. Çünkü Endüstri Devrimi ile birlikte; manifestoların üretimi ve değişen yaşam, modernite kavramıyla tanımlanmaktadır. Özellikle mimarlık üzerine yazılan manifestolarla birlikte, önerilenler ve yapılanlar Erken Modern olarak adlandırılmaktadır. Modern; manifestolarla birlikte kurgulanmakta ve yaratılmaktadır.

18.yüzyıl Aydınlanma Felsefesi'nin oluşturduğu Modernite'nin en önemli özelliği; aklı ve insanı merkez olarak belirlemesi ve yaşamın her şekilde rasyonalize etmesidir (Atacan, 2012, s.8). Bu açıklamalar ışığında; manifestolar, Modernite'yi oluşturan başlıca kaynaklardan biridir.

Modernite sürekli gelenekle çatışma halindedir. Endüstrileşme, politika ve kentleşmeyle birlikte Modernite fikri düşünsel bir kavram olmanın ötesine geçer. Modernite, kendi içinde sürekli dönüşüm halindedir ve geleceğin yaratılması üzerine kurulur. Modernizm ise moderniteye dair kuramsal ve sanatsal fikirler için kullanılan bir terimdir (Heynen, 2011, s.23, 24).

Marx 1844'de insan üretimin evrenselliğinden bahsederken;

> "Pratik etkinliğiyle bir nesneler dünyası yaratmak ve organik olmayan doğayı işlemekle insan bilinçli bir tür varlığı olduğunu, yani, türünü kendi öz varlığı ve kendini de bir tür varlığı gibi ele alan bir varlık olduğunu gösterir. Şüphesiz, hayvanlar da üretirler. Arılar, kunduzlar, karıncalar ve başka hayvanlar kendilerine yuvalar, barınaklar yaparlar. Ama hayvanlar yalnızca kendilerinin ya da yavrularının dolaysız ihtiyaçları için üretim yapar; üretimleri tek yanlıdır, oysa insan evrensel üretimde bulunur; hayvanlar yalnız dolaysız fiziksel ihtiyaçlarının zoruyla üretim yapar, oysa insan fiziksel ihtiyaçlardan kurtulduğu zaman üretir. Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden üretir; hayvanların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelerine bağlıdır, insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve ihtiyaçlarına göre yaratırlar, insan bütün türlerin ölçülerine göre üretir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüyü her yerde uygulayabilir. Dolayısıyla insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre nesneleri biçimlendirir." der (Marx - Engels, 1980, s.17).

Bu söylem, manifestolardaki evrenselliğin ele alınış biçimine kaynak olmaktadır. Bu evrensellik ise zamanla Modernite'nin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmektedir. Bu durum ise tarihsel sürecin birbirinden tamamen ayrılmaz ve biri olmadan ötekinin var olamayacağı anlamına gelmektedir.

Kandinsky'nin 1914'te Köln Konferansında dediği gibi; insanın içsel dürtüsü yani yaratıcı ruhu, kendini zamanı geldiğinde ortaya koyar (Antmen, 2009, s.86). 20. Yüzyılın ilk yarısı ve manifestolarda kendinden ortaya çıkan durum, Kandinsky'nin dediği gibi zamanının gelmiş olmasıyla çok ilişkilidir. Bu manifestolarla birlikte ortaya konan, bir biçim değil daha çok zamanın ruhudur.

4.1. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Manifestolar ve Mimari

İkinci Dünya Savaşı ile birlikte Bauhaus kapatılır. Savaş sonrası yazılan ve sayıca fazla da olmayan manifestoların dili çok farklıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde başlamıştır eleştiriler. Ernst Bloch 1935'te; yeni mimarlığın akılcılığının, bir devrim barındırmadığını aksine kapitalist düşünce sistemine uyduğunu, işlevselci ve hijyenik konutun sınıfsız bir toplum oluşturmaktan ziyade, modayı takip eden genç burjuva toplumunun zevkiyle ilişkilendirir (Heynen, 2011, s.167). Kırılmalar ve eleştiriler bu zamanlarda başlamaktadır.

1957 yılında Debord, sitüasyonizmin gereğini, amacını incelemekle birlikte, fütürizme kadar uzanan durumlar üzerinde durur. Raporda; Modern kültür krizinin bugün ulaştığı noktanın, ideolojik çürüme olduğunu ve bu enkaz üzerine yeni hiçbir şey inşa edilemeyeceğini belirtir (Artun, 2015, s.289). Sitüasyonistler daha çok eleştirel metinler yayınlamışlar ve bu metinleri görsel materyallerle desteklememişlerdir.

> "Çevre üzerinde eyleme ilişkin bakış açılarımız, son gelişme aşamalarında, bizi birleştirici kentçilik fikrine götürdü. Birleştirici kentçilik, öncelikle, bütün sanatların ve tekniklerin, çevrenin bütünleşmiş bir kompozisyonuna katkıda bulunma araçları olarak kullanılmasında belirginlik kazanır. Bu bütünün alabildiğine geniş olduğunu göz önüne almak gerekir: Mimarinin geleneksel sanatlar üzerindeki eski etkisini, ya da bugün gözlemlediğimiz, uzmanlaşmış tekniklerin veya ekoloji gibi bilimsel araştırmaların anarşik kentçiliğe uygulanmasını kat kat aşan bir genişliktir bu. Birleştirici kentçilik, örneğin akustik çevre kadar, farklı gıda ya da içecek çeşitlerinin dağıtımını da kontrol etmelidir. Yeni formların yaratılmasını, kentçiliğin ve mimarlığın bilinen formlarının détournement'ını (daha önceki ifade düzenlemesinin değerinin olumsuzlanması) üstlenmelidir – aynı zamanda, eski şiirin ve sinemanın détournement'ını da üstlenmelidir. Üzerine onca laf edilen bütünsel sanat, kendini ancak kentçilik düzeyinde somutlaştırabilir (Artun, 2015, s.298)."

1958'de Hundertwasser'in yazdığı Mimarlıkta Akılcılığa karşı Küf Manifestosu'nda; mimarlıkta cetvel kullanmanın suç olduğu, düz çizgi bulundurmanın, ahlak açısından yasaklanması gerektiğini söyler. Kübik formların oluşturduğu işlevsel mimarlığa şiddetle karşı çıkar (Görsel 4.27.1, 4.27.2). Ancak nesnelerin, yaratıcı bir biçimle küfle kaplandıktan sonra yeni ve olağanüstü mimarlığın ortaya çıkacağını söyler (Conrads, 1991, s.137, 138). Küf Manifestosun en önemli özelliği; sadelik ve beyaz renkle özdeşleşen modern mimarlığı; yok etmeye çalışmasıdır. Erken Modern için kutsal sayılan beyaz küf ile kirletilmektedir ve küf ile çürütülen, yok edilen ve yıkılmak istenen mimarlık yeni yaratımların oluşmasını sağlamak için yola çıkar (Bora, 2016, s.67). Manifestoda savunulan önemli görüşlerin biri de; herkesin kendi binasını yapma özgürlüğünün olmasıdır (Conrads, 1991, s. 135). Artık bu noktada herkes, ressam, müzisyen ya da mimardır. Modern sonrası kırılma en ağır haliyle başlamıştır.

Eleştiricilik, belli bir olgunun, bir düşünceyle değil başka bir olguyla karşılaştırılması, bir olgunun başka bir olgunun karşısına çıkarılmasıyla gerçekleştirilmelidir. Modern düşünceyi oluşturan manifestoların bir çoğu neden sonuç ilişkisi ile ele alınmış ve yaşamsal önermelerde bulunmuştur.

Görsel 4.27.1: *Hundertwasser ve Joseph Krawina, Hundertwasser Haus, 1986 (Fotoğraf: Z. Yağmur, 2009)*

Görsel 4.27.2: *Hundertwasser ve Joseph Krawina, Hundertwasser Haus 1986(Fotoğraf: Z. Yağmur, 2009)*

Felsefe yaşama ait bir faaliyettir; felsefenin dili yaşamın dilinden beslenir. Bilgi, deneyimlerin, doğanın ve insan ilişkilerinden üretilen bilişin dönüştüğü, hissedişlerin ve ifade edişlerin içinde bulunduğu, tasarım ve dönüştürme faaliyetidir (Süalp, 2004, s.287). İçselleştirilmemiş bilgi, insanlık tarihinin en talihsiz olayıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası söylemler içten çok dışla ilgilenmektedirler ve biçimin kendisi anlamın önüne geçmektedir.

Sitüasyonistlerden ayrıldıktan sonra, Constant Nieuwenhuys'un, 1960 yılında yayınlanan Yeni Babil manifestosunda; Modern kentin öldüğünü bildirir ve Yeni Babil projesinin, içinde yaşanabilir bir kent projesi olduğunu söyler (Artun, 2015, s.309) (Görsel 4.28.1, 4.28.2).

Görsel 4.28.1: *Constant, Yeni Babil, Bir Bölüm Görünüşü, 1960 (http-64)*

Görsel 4.28.2: *Constant, Mobil Merdiven Labirent, 1967 (http-64)*

Yeni Babil'de insan kimliksizdir, hafızasızdır, sağduyusuzdur ve 'ben' yoktur. Dolayısıyla mekanlar da kimliksizdir. Bu kimliksizlik insanın değişmez ya da sabit dediğimiz değerlerinin sonunu getirmektedir (http-65). Modernite'nin insanı merkeze alan, akılcı düşünme biçimi kendini bambaşka bir duruma bırakmaya başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası manifestodan çok söylem olarak ortaya çıkar düşünceler; 1960'da Louis I. Kahn, 'Düzen…' yazısında; tasarımın düzen içinde biçim üretmek olduğunu, düzende yaratıcı güç olduğunu ve doğa yoluyla, düzen yoluyla, tasarım yoluyla, ne,neden ve nasıl sorularına yanıt verildiğini, biçimin, doğasındaki yapısal öğelerden ortaya çıktığını söyler (Conrads, 1991, s.147). Corbusier, Yeni Bir Mimarlığa Doğru kitabında; düzenleyici çizgilerden bahseder ve bu çizgiler matematikle ilişkilendirilir. Daha önce de belirtildiği üzere, savaş sonrası bu söylemler erken dönem manifestolarının izlerini taşımaktadır. Kahn'ın düzen arayışı ve anıtsallığı, tasarladığı birçok yapıda kendini göstermektedir (Görsel 4.29, 4.30).

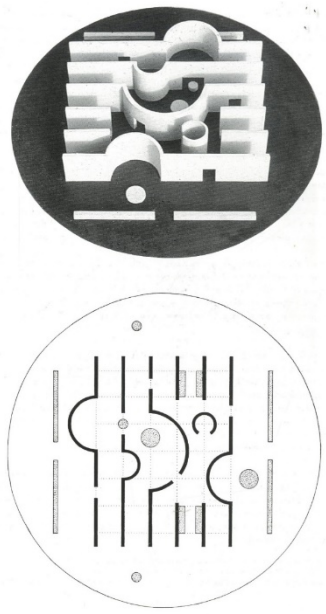
Görsel 4.29: *Louis Kahn, Salk Institute, 1965 (http-66)*

Görsel 4.30: *Louis Kahn, Bangladeş Parlemento Binası, 1982 (http-67)*

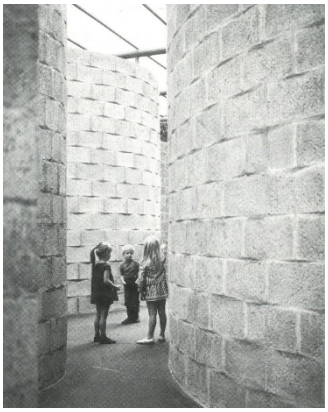
Pallasmaa'ya göre; bir filmin değerini, arka arkaya gelen görüntülerde değil, ruhu besleyen imgelerde ve duygulardadır. Mimarlığın da gücü buradadır. Mimarlığın sanatsal değeri de kendi somut varlığından kaynaklanmaz, kaynağın kendisi mimariyi deneyimleyen kişide oluşan hislerdedir (http-32).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan; Erken Modern diye tanımladığımız döneme ait eleştiriler, o dönem yazılan manifestoların dilinin sertliğine ve yıkıcılığına karşı birer eleştiridir.

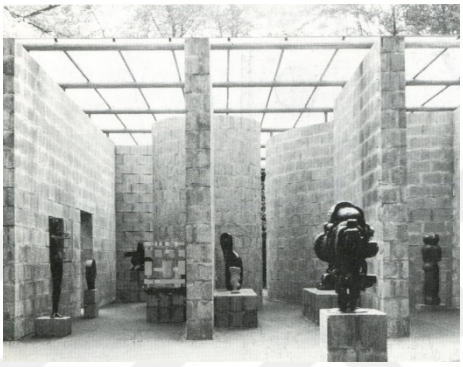
Aldo Van Eyck ve Alison ve Peter Smithson gibi mimarlarca başı çekilen ve 1950'lerin sonu ile 60'lann başında yoğun faaliyet gösteren 'Team 10', 1930'lar Modern Mimarlığının yetersiz kaldığı noktalan aşmak, İkinci Dünya Savaşı sonrasının, mimarlık ve kente ilişkin sorunlarına daha iyi cevap veren bir program sunmak üzere karşımıza çıkmaktadır. Evrensellik yerine kişilik, mekan yerine yer, zaman yerine durumu ortaya koyar. Atina Anlaşması kent anlayışının, işlevsel anlayışını oluşturan kavramların yerine, insan ilişkilerinin ve toplu yaşamın öğelerinin birlikteliğini önerir (Dostoğlu, 1984, s.18, 19). Team 10'un CIAM'a getirdiği eleştiri; bireyin kendi kimliğini ancak kalbi ile ortaya koyabileceği ve içinde bulunduğu şehirle ortaya koyamayacağıdır. 'Ait olma', birey için en temel manevi ihtiyaçtır ve bu ihtiyacın bireyler arasındaki basit sıralanışı 'birliktelik'tir. İllegal yapılaşmaların kısa ve dar sokakları bunu başarırken geniş ve ferah kent planlamaları yetersiz kalır (Sözen, 2017, s.41). Aldo Van Eyck'ın, 1966'da yaptığı Sonsbeek Pavilion, evrensellik, zaman ve kişi ilişkisine kendince verilen bir cevaptır (Görsel 4.31.1, 4.31.2, 4.31.3).



Görsel 4.31.1: *Aldo van Eyck, Sonsbeek Pavilion, 1966 (http-68)*



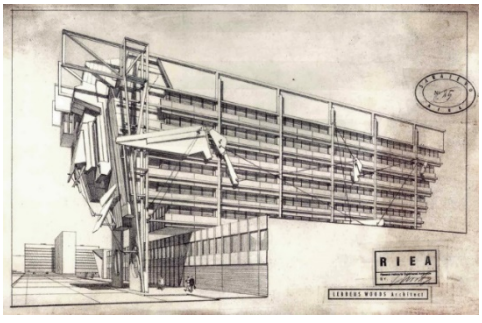
Görsel 4.31.2: *Aldo van Eyck, Sonsbeek Pavilion, 1966 (http-69)*



Görsel 4.31.3: *Aldo van Eyck, Sonsbeek Pavilion, 1966 (http-70)*

Lebbeus Woods'un, 1993 yılında, fütürizmin gerçek ruhuna yaraşır bir dille kaleme aldığı Savaş ve Mimarlık Manifestosu'nda;

> "Mimarlık ve savaş bağdaşmaz değildir. Mimarlık savaştır. Savaş mimarlıktır. Ben zamanımla, tarihle, sabit ve dehşete düşmüş biçimlerde barınan her otoriteyle savaş halindeyim. Uyumsuz milyonlardan biriyim, evi, ailesi, mezhebi olmayan, kendine ait sağlam bir yeri, bilinen bir başlangıcı veya sonu, "kutsal ve ilk yeri" bulunmayan. Tüm ikonlara ve kesinliklere, beni kendi sahteliğimle, kendi acınası korkularımla zincirleyecek tüm tarihlere savaş ilan ediyorum. Sadece anları biliyorum ve an gibi geçen hayatları, ve sonsuz güçle belirip, sonra da "havaya karışan" biçimleri. Ben bir mimarım, dünyalar inşa ederim, ete ve ezgiye tapan bir duyumcuyum, kararan gökyüzüne karşı bir silüetim. İsminizi bilemem. Siz de benimkini bilemezsiniz. Yarın, bir şehrin inşasına birlikte başlarız." der (http-71) (Görsel 4.32).



Görsel 4.32: *Lebbeus Woods, 1994 (http-72)*

2004 yılında Alain Badiou Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez adlı bildirisinde; sanatın soyutlama yoluyla görünür kıldığını ve bütün sanatların form ilkesini bunun oluşturduğunu söyler. Sanatı, hiç kimse için var olmayan bir şeyi herkes için görünür kılmak olarak tanımlar (Artun, 2015, s.361). Alain Badiou'nun 2004 yılındaki söylemi yüzyıl başında hatta 19. Yüzyıl sonunda zaten söylemiştir. Nietzsche, 1883 yılında Zerdüşt Böyle Diyordu kitabının ilk sayfasında "Herkesin ve Kimsenin Kitabı" yazar ve "… bu kulaklara göre ağız değilim ben." der (Nietzsche, 1999, s.22). Aslında, Badiou'nun söylediği hiç kimse için olmak, söylenmiştir; yine 1883 yılında Nietzsche Tanrı'nın öldüğünü yazar, bu anlamda ise; devrimci manifesto yazımının siyasi söylemlerden farklı olmasının nedeni, bu dönemde mimarın yapı ustası rolünden sıyrılıp, yaşamı yaratan ve kurgulayan Tanrı yerine koymasıdır. Tanrı olarak, mimarın düşüncelerini ortaya koyabileceği en etkili araçlardan biri manifestodur (Bora, 2016, s.52). Sanatla birlikte görünür olan durum, duyarlıkla algılanan nesnelerden çok, onların ardında yatan özdür, bir ideadır ya da nesnelerin soyut düşünsel varlığının kendisidir (Soylu, Çomak, 2018, s.264).

> "Gözün egemenliği ve diğer duyuların bastırılması bizi kopukluğa, yalıtılmışlığa ve dışsallığa itme eğilimindedir. Modernist üslubun genel olarak popüler algı ve değerlerin yüzeyinden içeri nüfuz edememiş olması, tek-yanlı entelektüel ve görsel vurgusundan ileri geliyor gibi görünüyor; modernist tasarım genel olarak anlığa ve göze yuva olmuştur; ama bedeni, diğer duyuları ve beraberinde anılarımızı, imgelemimizi ve düşlerimizi evsiz bırakmıştır (Pallasmaa, 2016, s.24)."

Bu görsel vurgu moderni oluşturan bazı manifestoların, sert ve kışkırtıcı dilinde mevcuttur, ancak verilen bütün örneklerden de anlaşılacağı üzere mekansal olarak yaratılanlar, Pallasmaa'nın dediği gibi duyularımızı evsiz bırakmanın yakınından geçmez, aksine duyuları, imgelemi ve düşleri fazlasıyla önemsemektedirler.

İkinci Dünya Savaşı manifestoların dilinde içinde barındırdığı heyecan ve ruhunda ciddi kırılmalara neden olmuştur. Çünkü savaş, aynı zamanda tamiri zor bir düşünsel yıkımdır. Bu nedenledir ki yüzyıl başında hatta 19. Yüzyıl sonunda dahi söylenen manifesto niteliğindeki söylemler sanki yeni birtakım düşünceler içeriyormuşçasına savaş sonrası dönemi kurgulama çabası içine girmiştir. Her ne kadar adında manifesto ibaresi geçse de bunlar sadece söylemdir. Çünkü manifesto içinde bir yıkım ve eleştiri içerdiği kadar bir 'önerme' de içerir. Ancak savaş sonrası durum daha çok eleştiri niteliğindedir ve 'yeni' olana dair bir önerisi yoktur, bu nedenle de savaş sonrasında manifesto üretimin yavaş yavaş yok olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

5. SONUÇ

Mimarlığın görevi, dünyanın bize nasıl dokunduğunu görünür kılmaktır. 20. Yüzyılı yaratan manifestolar, aslında dünyanın, o döneme nasıl dokunduğunun birer kanıtı gibidirler.

Marx'ın 19. Yüzyıl sonlarında karşı çıktığı, eskinin taklidi olma durumunun; 20. Yüzyılın ilk yarısında ortaya konan manifestolardaki etkisi büyüktür. Hem mimari hem sanat hem de sinema manifestolarında aranan, 'yeni' olanın nasıl yaratılacağıdır. Çünkü zaman yenidir, teknik yenidir ve bu yeni teknik ise eski biçimlerin taklidiyle yaratılamaz, kendini çağın isteklerine göre yeniden biçimlendirmelidir.

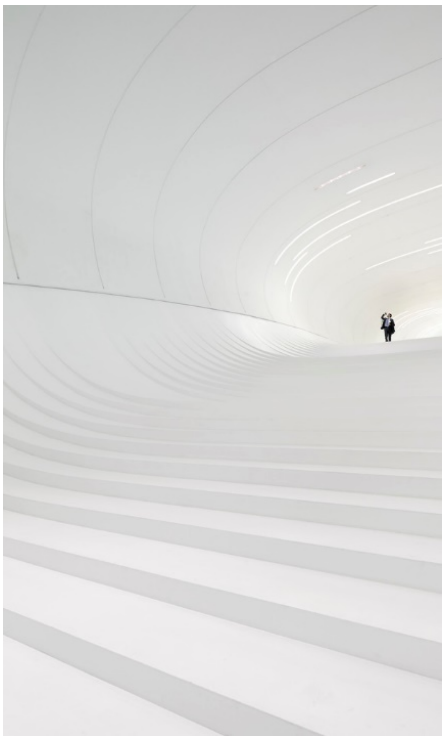
Corbusier, 'plan içinde duyumun özünü taşır' derken, yaratıları ve söyledikleri tam bir uyum içerisindedir. Aynı şekilde Mies ise nedeni olmayan şeyleri biçimci olarak adlandırmakta ve her 'nasıl'ın ardında bir 'ne' olduğunu söylemektedir. Bu anlamda Modernizmin, eskiyi yıkmak ve yeninin ne olması gerektiği söylemleri ile kurulu manifestolarla birlikte yaratıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Fütürist manifesto modern sonrası döneme ait söylemler içerirken tarihsel olarak erken moderne aittir, ancak kendini daha çok sinemasal mekanlarda göstermektedir. Sant'Elia'nın eskizleri birçok sinema yönetmenine esin kaynağı olmuştur ve bu daha çok bir distopya olarak karşımıza çıkmaktadır. Blade Runner ve The Fifth Element'deki yaşam tam anlamıyla bir distopyadır. Bu durumda birileri için ütopya olanın, yani dönemi içerisinde ütopya olan Fütürist manifesto, başkalarının distopyası haline geldiğini söylemek gerekmektedir. 20. Yüzyılın ilk yarısına ait olan bu söylemler, günümüzde de hala varlık bulmakta ve devam etmektedirler. Bu durumun en önemli belirleyicisi ise içinde bulunulan zaman ve çağın istekleridir.

Öyle ki, bu manifestoların içerikleri ile hala günümüze ışık tutmaktadırlar. Eleştirel de olsa İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya konan söylemlerin kaynağı olmuşlardır. Savaş sonrası söylem olarak ortaya çıkan düşünceler manifesto niteliği taşımazlar ve hala bu söylemler savaş öncesi manifestolarının cümlelerini barındırırlar. Bunun en önemli nedeni ise daha önce de belirtildiği gibi, savaş sonrası dönem söylemleri sadece eleştiri düzleminde kalmış 'yeni' olanın nasıl olacağına dair önerme içermemektedir. Rus Konstrüktivislerinden çok etkilenen Zaha Hadid için, erken dönem modern mimarinin düşünceleri oldukça önemlidir. Bu anlamda, postmodern diye adlandırılan dönem modernin devamıdır, değişen yine erken modern dönemde çokça vurgulanan 'çağın

istekleri'dir. Hayat, doğası gereği, hem yaşamı yönlendirip iyi olana dair durumlar, hem de ona savaş açan ve yine doğası gereği yenen ya da yenilen kavramlar yaratır (Simmel, 2006, s.75).

Fütürist Mimarlık Manifestosu'nda, Marinetti'nin ortaya koyduğu, mimarlığın üç boyutlu ya da doğrusal bir alışkanlık doğuramayacağı, mimarlığın başlıca özelliğinin geçicilik olduğu ve bu anlamda her nesilin kendi kentini yaratması olanağıdır (Conrads, 1991, s.25). Bu söylem Hadid'in tasarımlarında okunabilmektedir (Görsel 5.1.1, 5.1.2).

Görsel 5.1.1: *Zaha Hadid, Haydar Aliyev Kültür Merkezi, 2013 (http-73)*



Görsel 5.1.2: *Zaha Hadid, Haydar Aliyev Kültür Merkezi, 2013 (http-74)*

Fütürizm günümüzde farklı biçimlerle ortaya çıkmaktadır. Hadid'in Haydar Aliyev Kültür Merkezi tasarımı, kent içindeki varlığıyla, mimarlık kentin bu kadar dışında gelişebilir mi sorusunu düşündürüyor. Günümüzde, Marinetti'nin dediği gibi var olan kentten bağımsız bir hareket olarak her nesil kendi kentini yaratmaya başlamıştır. Aynı zamanda Fütürist manifestoda vurgulanan, kentin ve trafiğin birbiri içine akışı, Hadid'in tasarımlarında mekanların birbirine olan akışı olarak karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıl sonunda Endüstri Devrimi ile birlikte başlayan süreçte farklı disiplinler iç içe girmişlerdir. Bu süreçte sinema mimarlıktan, mimarlık sinemadan beslenmiştir. Bu iki disiplinin de kullandıkları yöntemler birbirine benzerlik göstermektedir. Sinema senaryosunu gerçekleştirebilmek için bir mekanı kullanmak, kurgulamak, tasarlamak zorundadır. Bu da mimarlığın sinemaya doğrudan katılma durumunu oluşturmaktadır.

Corbusier, 1928 yılında Moskova'da, Staroye i Novoye filminin eskizleri ile karşılaşır, Andrei Burov'un film için tasarladığı çiftlik evinin, Stuttgart için tasarladığı ve inşa edilen kendi evleri ile olan benzerliğinden oldukça etkilenmiştir (Görsel 5.2).

Görsel 5.2: *Corbusier, Stuttgard, 1928 (http-75)*

Burov, Eisenstein'ın Staroye i Novoye film setini tasarlarken; filmin, olanı ve aslında olanın ne olması gerektiğini gösterdiği üzerinden yola çıkar (Görsel 5.3). Sinema salt bir eğlence aracı olmanın dışında, avangard hareketlerin vücut bulduğu bir mediumdur.

Görsel 5.3: *Eisenstein, Staroye i Novoye, 1929 (http-76)*

Modern kapitalizmin iki ürünü olan kent ve sinema, 19. yüzyıl sonlarında sinemanın ilk örneklerinden itibaren karşılıklı etkileşim içinde olmuş ve birbirini dönüştürerek gelişmişlerdir. Sanayi devrimi sonrası gerçekleşen teknolojik ve ekonomik gelişmeler ile yeni bir zaman - mekan algısı oluşmuş, bu algı deneyiminin ifadesi kent ve sinema ilişkisinde önemli bir unsur olmuştur.

Çağın isteklerini duyumsamak çok önemlidir. Bu duyumsananların ise hem yıkıcı hem yaratıcı bir şekilde ortaya konan manifestolarla insanlığa aktarılması da önemlidir. Bu manifestolar kendini hem mimari hem de sinemada etkin bir biçimde ortaya koymuşlardır.

Manifestolar kenti dönüştürürken bir yandan da kenti birer sahne haline getirmektedirler. Bu sahneler ise kendini bazen kutsayan bazen de eleştirel bir durumda ortaya konmuş bir şekilde sinemada karşımıza çıkmaktadırlar. Hem mimarlar hem sinemacılar dünyayı kurtarmak için yola çıkmışlar ve zaman zaman kesişmişler hatta

manifestoları iç içe girmiştir. Ve yaratılan kent her iki sanatın sahnesi haline dönüşmüştür.

Bütün bu bilgiler ışığında, mimarlık ve sinema, Endüstri Devrimiyle birlikte ortaya çıkan 'zamanın ruhuyla' bütünlük içerisindedirler. Manifestolar ve her iki sanatta ortaya konan yaratılar birbiriyle direkt bir ilişki halindedir. Bu ilişkinin temel kaynağı ise çağın kendiliğinden ortaya çıkan istekleridir.

Sonuç olarak; manifestolarla yaratılan mimari ve kent, sinemalarda yerini bulmuştur. Bu bazen distopya, bazen kutsama, bazen de eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın yarattığı bu düşsel gerçeklik hem insanlığın yaşadığı mekanların - kentlerin, hem de yaratılan distopik durumların içselleştirilmesine sebep olmuştur. Yani gerçeklik zemini değişmiş, gerçeklik ve düşsel olan iç içe girmiştir. Bu zemin değişikliğini, Zaha Hadid'nin Haydar Aliyev Kültür Merkezi gibi mimarlıkta da bir çok örnekte görmekteyiz, nerenin zemin nerenin duvar olduğunun anlaşılamaması, yani akışkanlık ve insanın sanal bir gerçeklik içinde kendini bulması bunun en önemli göstergeleridir. Bu grift durum ise, beraberinde yaşanmakta olan ve yaşanacak olanın normalleştirilmesini getirmiştir. Artık insanlar şaşırmamaktadır. Sinema ve mimarlık belki de kendi başına insanlığın distopyası haline gelmiştir. Şaşırılmayan ve neredeyse her şeyin normal olduğu hatta gerçekliklerin değiştiği bu zamanda artık manifestolar üretilmemektedir. Çünkü manifesto doğası gereği bir çığlıktır, var olan duruma bir isyandır, her ne kadar kuvvetli bir yaratma edimi olsa da en başta yıkıcıdır. Bu sıradan ve normalleşen zaman dilimi manifesto üretimini durdurmuş ve manifestolar yerini sadece söylemlere bırakmıştır. Üstelik bu söylemlerin özünü, hala 20. Yüzyıl başında ortaya konan manifestolar oluşturmaktadır.

Manifestoları oluşturan düşünüş biçimi kent ve sinema ile birlikte yerini normal olana ve bir çeşit kabullenişe bırakmıştır. Bu kendiliğinden içselleştirilen yeni gerçeklik ise manifesto üretimini durdurmuştur. Bu çalışma sonunda anladığım en önemli şeylerden birisi insanlığın yeniden çığlık atmaya ve manifestolara ihtiyacı olduğudur.

KAYNAKÇA

[1] Allmer, A. (2013). *Sinemekan Sinemada Mimarlık*. İstanbul, Varlık Yayınları

[2] Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul, Sel Yayıncılık

[3] Artun, A. (2015). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş.* İstanbul, İletişim Yayınları

[4] Atacan, A. (2012). *Modern Mimarlıkta Yabancılaşma Sorunu; Jacques Tati Filmleri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı

[5] Bakö, B. (2016). *İstanbul'un Seçili Filmler Üzerinden Sinemada Temsili.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı

[6] Birol, G. (2006). *Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.* Megaron, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Yayını, 3-16

[7] Bora, E., S. (2016). *Yapım ve Yıkım Eylemi Olarak Mimari Manifestolar.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

[8] Conrads, U. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde, Program ve Manifestolar.* Ankara, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları

[9] Corbusier, L. (1999). *Bir Mimarlığa Doğru.* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

[10] Corbusier, L. (2015). *Atina Anlaşması.* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

[11] Dostoğlu, S. (1984). Sunuş: Modern Mimarlığın Ötesi*. Mimarlık Dergisi*, Sayı: 22, 17-21

[12] Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu.* (Çev: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi

[13] Eisenstein, S. (2014). *Film Biçimi.* (Çev: Nijat Özön). İstanbul: Agora Kitaplığı

[14] Erdoğan, Ş. (2011). *Sinema Manifestoları.* İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

[15] Gasset, O. Y. (2015). *Tarihsel Bunalım ve İnsan.* (Çev: Neyire Gül Işık). İstanbul: Metis Yayınları

[16] Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu.* (Çev: Sungur Savran) İstanbul: Metis Yayınları

[17] Hasol, D. (1965). Endüstri ve Mimarlığımız. *Mimarlık Dergisi*, Sayı: 6, 9-10

[18] Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve Modernite Bir Eleştiri.* (Çev: Nalan Bahçekapılı ve Rahmi Öğdül), İstanbul: Versus Kitap

[19] Honour, H. & Flemıng, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi.* (Çev: Hakan Abacı). İstanbul: Alfa Kitap

[20] İpşiroğlu, N. – M. (1979). *Sanatta Devrim.* İstanbul: Ada Yayınları

[21] KALE, G. (2003). *Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü

[22] Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine.* (Çev: Gülin Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

[23] King, E., H. (2007). *Dali, Surrealism and Cinema.* Harpenden, Herts: Kamera Books

[24] Marx – Engels (1980). *Sanat ve Edebiyat Üzerine.* (Çev: Murat Belge). İstanbul: Birikim Yayınları

[25] Nietzsche, F. W. (1999). *Zerdüşt Böyle Diyordu.* (Çev: Osman Derinsu). İstanbul: Varlık Yayınları

[26] Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik.* (Çev: Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Ark Yayınevi

[27] Özçınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman Ve Mekân'ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan.* Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema – Tv Ana Sanat Dalı

[28] Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş.* İstanbul: Agora Kitaplığı

[29] Öztürk, M. (2007). *Sine-Masal Kentler Modernitenin İki "Kahraman"ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme.* İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar

[30] Pallasmaa, J. (2000). *Lived Space in Architecture and Cinema.* Helsinki

[31] Pallasmaa, J. (2016). *Tenin Gözleri.* (Çev: Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Yem Yayınları

[32] Serim, I., B. (2009). Sinema, Mimarlık ve Kent üzerine Değinmeler. İstanbul: *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi.* Sayı: 3, 2-9

[33] Sezgin, A. (1991). *Sanatın Asli Unsurları, Sanatsal Yöntem Ve Akımların Tutumu.* (Derleyen: Ümit Zafer). Devrimci Sanat-I. İstanbul: Tavır Yayınları, 41-48

[34] Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma.* (Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları

[35] Soylu, R., Çomak, N. (2018). Paul Klee'nin Bauhaus'ta Temel Sanat Eğitimine Katkıları. *Ulakbilge.* Cilt 6, Sayı 22, 259-277

[36] Sözen, G. (2017). *Stanley Kubrick Ve Mimarlık Eleştirisi: Otomatik Portakal.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı

[37] Süalp, A., T., Z. (2004). *Zaman Mekan Kuram ve Sinema.* İstanbul: Bağlam Yayınları

[38] Sütcü, Ö., Y. (2015). *Gilles Deluze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi.* İstanbul: Sentez Yayıncılık

[39] Yetişkin, E., B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. İstanbul: *İletişim Fakültesi Dergisi.* Sayı: 40, 123-141

[40] Yüksekli, B., A. (2013). Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi.* Sayı: 10, 59-70

[41] Tarkovsky, A. (2017). *Mühürlenmiş Zaman.* (Çev: Mazlum Beyhan). İstanbul: Agora Kitaplığı

[42] Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları.* (Çev: Elif Gökteke). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

[43] Wölfflin, H. (2016). *Mimarlık Psikolojisine Öndeyişler.* (Çev: Nihat Ülner, Alp Tümertekin). İstanbul: Janus Yayıncılık

[44] http-1:http://www.toplumsol.org/komunist-manifestonun-turkce-seruveni-hamit-erdem/

[45] http-2: https://heythereimdnvallee.wordpress.com/2014/10/19/marinetti-and-the-futurist-manifesto/

[46] http-3: http://www.georgesbraque.net/houses-at-l-estaque/

[47] http-4: http://ihearthecoast.blogspot.com/2016/06/pablo-picasso-avignonlu-genc-kizlar.html

[48] http-5: https://www.tarihnotlari.com/umberto-boccioni/simultaneous-visions-1912-by-umberto-boccioni/

[49] http-6: http://guity-novin.blogspot.com/2011/08/chapter-44-dadaism-meeting-point-of-all.html

[50] http-7: http://www.wassilykandinsky.net/work-50.php

[51] http-8:https://www.researchgate.net/figure/Kazimir-Malevich-Black-square-1915-Oil-on-Canvas-State-Tretyakov-Gallery_fig2_290315261

[52] http-9: http://www.otekisinema.com/lumiere-kardesler/

[53] http-10: http://dunyalilar.org/dunyanin-ilk-sinema-filmi.html/

[54] http-11: http://www.izdiham.com/evet-charles-modern-zamanlar/

[55] http-12: https://archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity

[56] http-13: http://precinemahistory.net/1895.htm

[57] http-14: https://underthescreenblog.wordpress.com/2015/01/12/120-years-under-imperfect-screens/

[58] http-15: http://www.beyazperde.com/filmler/film-26193/fotolar/detay/?cmediafile=21242831

[59] http-16: http://www.beyazperde.com/filmler/film-26193/fotolar/detay/?cmediafile=21242828

[60] http-17: http://www.beyazperde.com/filmler/film-26193/fotolar/detay/?cmediafile=21242827

[61] http-18: http://www.beyazperde.com/filmler/film-26193/fotolar/detay/?cmediafile=21242826

[62] http-19: https://www.imdb.com/title/tt0017136/mediaviewer/rm3364302592

[63] http-20: https://www.flickr.com/photos/x-ray_delta_one/4083168923

[64] http-21: http://dandyvonnuetzen.blogspot.com/2017/11/antonio-santelia-italian-visionary.html

[65] http-22: https://www.favrify.com/new-york-skyline/

[66] http-23: http://dandyvonnuetzen.blogspot.com/2017/11/antonio-santelia-italian-visionary.html

[67] http-24: https://www.artstation.com/artwork/ao1Y9

[68] http-25: https://www.esquire.com/uk/culture/film/news/g10155/blade-runner-2049-concept-art/

[69] http-26: https://www.lafilmotheque.com/films/entracte-1924/

[70] http-27: https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM

[71] http-29: https://filmhafizasi.com/yasli-kita-avrupa-avantgarde-cinematheque-ozel-dosya/3/

[72] http-30: https://fathersonholygore.com/2018/03/09/trainspotting-or-rentons-divine-comedy/

[73] http-31: http://jelsisante.blogspot.com.tr/2013/08/trainspotting-my-thoughts.html

[74] http-32:http://v3.arkitera.com/g143-sinema-ve-mimarlik.html?year=2008&aID=2629

[75] http-33: http://weirdfictionreview.com/wp-content/uploads/2013/07/a3.jpg

[76] http-34: https://criterioncloseup.com/2014/12/06/criterion-playtime-jacques-tati-1967/

[77] http-35: http://arcchicago.blogspot.com/2013/02/worlds-only-architectural-comedy.html

[78] http-36: https://ksamaarchvis.wordpress.com/2016/12/06/absurdities-of-modernity-playtime/#jp-carousel-1235

[79] http-37: http://parisadele.com/portfolio/bibliotheque-sainte-genevieve/

[80] http-38: https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbarn/influence-of-the-merz-barn/

[81] http-39: http://art-now-and-then.blogspot.com.tr/2015/09/kurt-schwitters.html

[82] http-40: http://www.darkroastedblend.com/2009/02/totalitarian-architecture-of-third.html

[83] http-41: http://mickhartley.typepad.com/blog/2011/10/philadelphia-1900.html

[84] http-42: https://wewastetime.com/2016/10/15/villa-moller-adolf-loos/

[85] http-43: https://www.pinterest.de/pin/367395282081436320/?lp=true

[86] http-44: https://www.researchgate.net/figure/Frank-Lloyd-Wright-Fallingwater-House-Bear-Run-Pennsylvania-1939-A-unique-example-of_fig1_283579579

[87] http-45: https://www.archdaily.com/60022/ad-classics-fallingwater-frank-lloyd-wright/5037dde028ba0d599b00008f-ad-classics-fallingwater-frank-lloyd-wright-second-floor-plan

[88] http-46: http://texnh.tumblr.com/post/66767043565/hermann-muthesius-großfunkstation-nauen

[89] http-47: http://arh346.blogspot.com/2008/02/deutscher-werkbund-was-founded-in-1907.html

[90] http-48: https://www.bauhaus100.de/en/past/phases/weimar

[91] http-49: http://rudygodinez.tumblr.com/post/74381897108/mies-van-der-rohe-model-for-second-scheme-for-a-glass-sk

[92] http-50: http://api.ning.com/files/swgKYoHUErfsYq6yiExRWMdFyuY54ETLeb3CELmwZ

GPytTDF-RHjqNeXS5xm2CM40RVKXitqFhn0IN306korOWwQhmHCl0YB/LeCorbusierDominoHousingProject.jpg

[93] http-51: www.arkitektuel.com/dessau-bauhaus/

[94] http-52: https://www.thoughtco.com/modernism-picture-dictionary-4065245

[95] http-53: http://thegameofart.tumblr.com/post/33840908132/pinatasmashing-eerriinnffrroosstt-naum

[96] http-54: https://divisare.com/projects/199426-le-corbusier-cemal-emden-villa-savoye?utm_campaign=journal&utm_content=image-project-id-199426&utm_medium=email&utm_source=journal-id-6

[97] http-55: https://senacatal.wordpress.com/2016/03/06/tony-garnier-from-an-industrial-city/

[98] http-56: http://petitcabannon.blogspot.com/2012/12/photo-timeline.html

[99] http-57: slideplayer.com/slide/2222053

[100] http-58: https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f2e428ba0d599b00060e-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo

[101] http-59: https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f33928ba0d599b000626-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo

[102] http-60: https://www.kingandmcgaw.com/prints/piet-mondrian/composition-in-red-yellow-and-blue-1928-436693#436693::media:1_size:397,400

[103] http-61: http://www.laits.utexas.edu/berlin/images/buildings/07Kurfurstendamm/c135_ErichMend.jpg

[104] http-62: https://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe/5037fe3d28ba0d599b0007e3-stringio-txt

[105] http-63: https://www.archdaily.com/109135/ad-classics-barcelona-pavilion-mies-van-der-rohe/54c6a1a8e58ecefd71000006-mies5-jpg

[106] http-64: http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-“mesken-tutmak”tan-gocebelige/584

[107] http-65: http://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-“mesken-tutmak”tan-gocebelige/584

[108] http-66: http://kontrastdergi.com/wp-content/uploads/2018/02/135_1.jpg

[109] http-67: http://www.arkitera.com/etkinlik/4648/cemal-emden-fotograflariyla-louis-kahn-a-yeni-den-bakis

[110] http-68: http://inter13.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2015/10/3.jpg

[111] http-69: http://inter13.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2015/10/2.jpg

[112] http-70: http://inter13.aaschool.ac.uk/wp-content/uploads/2015/10/aldo-van-eyck-sonsbeek-pavilion.jpg

[113] http-71: http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=362&RecID=2115

[114] http-72: https://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2008/02/saraepb-lw1994blog.jpg

[115] http-73: https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects/528523cce8e44e8e72000165-heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects-photo

[116] http-74: https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects/5285244ae8e44e8e72000166-heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects-photo

[117] http-75: https://en.wikiarquitectura.com/building/Double-House-in-Weissenhofsiedlung/#lg=1&slide=1

[118] http-76: https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/06/53945_original.jpg

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Zeynep YAĞMUR

Yabancı Dil : İngilizce (İyi), Rusça (Başlangıç)

Doğum Yeri ve Yılı : Antalya / 1979

E-Posta : yagmurzeynep@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

• 2004, Gazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

• 2004, Atölye E Mimarlık Ofisi, Mimar, Ankara

• 2005, Mimesis Mimarlık, Kurucu Mimar, Ankara

• 2008-2016, Güzey Mimarlık, Mimar, Ankara

• 2015-2016, Çankaya Üniversitesi, Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi, Ankara

• 2016-2018, AHEP Üniversitesi, Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi, Alanya

Görev, Kurum, Birim Yayınları ve/veya Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

• 2011, Mimarlar Derneği Mimariye Bakış Fotoğraf Yarışması, Jüri Üyesi, Ankara

• 2012, Mimarlar Derneği İnsan Yapısı Çevre ve Doğa Fotoğraf Yarışması, Jüri Üyesi, Ankara

• 2016, Galeri Foyart, Kişisel Fotoğraf Sergisi, Ankara

• 2018, Hidden Miracles In The Walled City, Jüri Üyesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa, Kıbrıs

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

• 2004, Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Ankara

• 2006, Mimarlar Derneği 1927, Ankara