

YENİ-BRÜTALİZM'İN GÖRSEL SANAT ALANLARINA YANSIMALARI

IŞIL YAMAN

116823017

Lisansüstü Programlar Enstitüsü  
Mimarlık Tarihi Teorisi ve Eleştirisi  
Yüksek Lisans Programı

İstanbul Bilgi Üniversitesi  
2020

## Kabul ve Onay

116823017 Işıl Yaman tarafından hazırlanan “Yeni-Brütalizm’in Görsel Sanat Alanlarına Yansımaları / Reflections of New-Brutalism on Visual Art Areas” başlıklı bu çalışma dijital ortamda yapılan tez savunma sonucunda başarılı bulunarak aşağıdaki jüri tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmesine karar verilmiştir.  
İlgili onaylar elektronik posta yolu ile alınmıştır.

**Tez Danışmanı:** Dr. Öğr. Üyesi Burcu KÜTÜKÇÜOĞLU İstanbul Bilgi Üniversitesi

**Jüri Üyeleri:** Dr. Öğr. Üyesi Emre ALTÜRK İstanbul Bilgi Üniversitesi

Doç. Dr. Alev ERKMEN ÖZHEKİM Yıldız Teknik Üniversitesi

Tezin Onaylandığı Tarih: 16.04.2020  
Toplam Sayfa Sayısı: 146

### Anahtar Kelimeler (Türkçe)

- 1) Mimarlık
- 2) Yeni-Brütalizm
- 3) Bağımsız Grup
- 4) Sergi
- 5) Sinema

### Anahtar Kelimeler (İngilizce)

- 1) Architecture
- 2) New-Brutalism
- 3) Independent Group
- 4) Exhibition
- 5) Cinema

## TEŞEKKÜR

Tezime başladığım ilk günden itibaren tez çalışmama fikirleri ile destek olan, yol gösteren tez danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Burcu Kütükçüoğlu'na benimle paylaştığı bilgisi, deneyimi ve önerileri için çok teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimine başlama sebebim olan ve tez araştırmam sırasındaki heyecanıma her daim ortak olan sevgili kıızıma bana verdiği güç ve destek için minnettarım. Bu çalışmayı kıızım Gözde Kanyılmaz'a adıyorum. Her zaman yanımda hissettiğim en büyük destekim olan aileme ve dostlarıma da ok teşekkür ederim.

## ABSTRACT

### REFLECTIONS OF NEW-BRUTALISM ON VISUAL ART AREAS

The term New-Brutalism, put forward with a reaction against the current policy and architectural environment in England, was first mentioned in London. New-Brutalism has opposed the aesthetics of Brutalism with its anti-aesthetic ideas. This thesis has been written to find an answer to the question "How do New-Brutalist works and structures take place in visual images more specifically in cinematographic images?"

In the first part of the thesis, it includes explanations about the scope, method and targeted results of the thesis. In the second part, the name of the New-Brutalism was used for the first time and how it was defined, the definition and the socio-economic situation of the period. The situation of London in the 1940 Blitz period and after is explained with photographic visuals. New-Brutalism's stance against the idealized modernist world during the reconstruction of London. In the third part, the reflections of the New-Brutalism on the visual art fields through the exhibitions of the Independent Group.

In the fourth part, movie samples related to the use of New-Brutalist structures as a place in the cinema, which is the visual art fields, are selected. The architectural features of the buildings were described through three film samples and the architectural features of the buildings and their usage purposes after the date of their construction were also mentioned. There are inferences about choosing it as a venue. The reason for use and why this structure was chosen was discussed. Movies are films of three different periods. The first is the movie 'Blow-Up' (1966), the second is 'Breaking and Entering' (2006), and the third is 'Black Mirror-Bandersnatch' (2018).

In the conclusion part, comments were made on the New-Brutalism movement and the use of works, images and structures that represent the idea of this period in visual images and cinematographic images.

**Keywords:** Architecture, New-Brutalism, Independent Group, Exhibition, Cinema



## ÖZET

### YENİ-BRÜTALİZM’İN GÖRSEL SANAT ALANLARINA YANSIMALARI

İngiltere’de mevcut politika ve mimarlık ortamına karşı bir tepki ile ortaya konan Yeni-Brütalizm terimi ilk kez Londra’da dile getirilmiştir. Yeni-Brütalizm anti-estetik fikirleri ile Brütalizm’in estetiğine karşı gelmiştir. Bu tez “Yeni-Brütalist eser ve yapılar genel olarak görsel imgelerde, daha spesifik olarak sinematografik imgelerde nasıl yer alır?” sorusuna cevap aramak için yazılmıştır.

Tezin birinci bölümü tezin kapsamı, yöntemi ve hedeflenen sonuçlarına ilişkin açıklamaları içerir. İkinci bölümde Yeni-Brütalizm adının ilk kez ve ne şekilde kullanıldığı, tanımı ve dönemin sosyo-ekonomik durumundan bahsedilmektedir. 1940 Blitz dönemi ve sonrası Londra’nın durumu fotoğrafik görseller ile anlatılmaktadır. Londra’nın yeniden inşa edildiği dönemde Yeni-Brütalizm’in idealize edilen modernist dünyaya karşı duruşu, üçüncü bölümde Bağımsız Grup’un sergileri üzerinden Yeni-Brütalizm’in görsel sanat alanlarına yansımaları anlatılmaktadır.

Dördüncü bölümde görsel sanat alanlarının günceli olan sinemada Yeni-Brütalist yapılarının mekân olarak kullanılmasına ilişkin film örnekleri seçilmiştir. Üç film örneği üzerinden mimari yapı anlatılmış, yapıların mimari özellikleri ve yapıldıkları tarihten sonraki kullanım amaçlarına da değinilmiştir. Mekân olarak seçilmesi konusunda çıkarımlarda bulunulmuştur. Kullanım sebebi ve neden bu yapının seçildiği tartışılmıştır. Filmler üç farklı dönemin filmleridir. İlki “Blow-Up” (1966) filmi, ikincisi “Breaking and Entering” (2006) filmi, üçüncüsü de “Black Mirror-Bandersnatch” (2018) dizisidir.

Sonuç bölümünde Yeni-Brütalizm akımına ve bu dönemin fikrini temsil eden eser, imge ve yapıların görsel imgelerde ve sinematografik imgelerde kullanılmasına dair yorumlar yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Mimarlık, Yeni-Brütalizm, Bağımsız Grup, Sergi, Sinema

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR .....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖZET .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER .....	viii
TABLOLAR.....	xii
KISALTMALAR .....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE YÖNTEMİ.....	3
1.2. ARAŞTIRMANIN HEDEFLEDİĞİ SONUÇLAR .....	3
2. YENİ-BRÜTALİZM.....	5
2.1. 1940 SONRASI LONDRA .....	8
2.2. CIAM KONGRELERİ VE TEAM 10'DAN YENİ-BRÜTALİZME.....	12
2.3. ALISON VE PETER SMITHSON'IN MİMARLIĞI.....	15
3. YENİ-BRÜTALİZM AKIMININ SERGİLERE YANSIMASI .....	21
3.1. “THE WONDER OF THE THE HUMAN HEAD” SERGİSİ (1953) .....	29
3.2. “SANAT VE YAŞAMIN PARALELLİĞİ” SERGİSİ (1953) .....	30
3.3. “GELECEĞİN EVİ” SERGİSİ (1956) .....	33
3.4. “THIS IS TOMORROW” (BU YARINDIR) SERGİSİ (1956).....	38
3.5. SERGİLER İLE İLGİLİ DEĞERLENDİRME.....	62
4. SİNEMADA YENİ-BRÜTALİST YAPILARIN YER ALMASI .....	63
4.1. “THE ECONOMIST” YAPISI- “BLOW-UP” (1966) FİLMİ.....	65
4.2. “BREAKING AND ENTERING” FİLMİ (2006)- “ALEXANDRA AND AINSWORTH ROAD ESTATE” YAPISI .....	77
4.3. “BLACK MIRROR-BANDERSNATCH” (2018) DİZİSİ VE “TRELICK TOWER” YAPISI .....	85
4.4. SİNEMADA YENİ-BRÜTALİST İMGELERİN KULLANIMI İLE İLGİLİ DEĞERLENDİRME.....	91
5. SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA .....	96

EK 1 “THE NEW BRUTALISM” MANİFESTO .....	103
EK 2 “BUT TODAY WE COLLECT ADS” MAKALE.....	104
EK 3 “THIS IS TOMORROW” (1956) SERGİ KATALOĞU .....	106
EK 4 ŞEKİL KAYNAK LİSTESİ.....	120



## ŞEKİLLER

Şekil 1-1. Londra'daki Brütalist yapıların bugünkü durumu Kaynak: Sos-Brutalism Web Sitesinden ekran görüntüsü .....	4
Şekil 2-1. Blitz Bombardımanı haritası Kaynak: <a href="http://bombsight.org/">http://bombsight.org/</a> .....	8
Şekil 2-2. Blitz Bombardımanı haritası (yakınlaştırma) Kaynak: <a href="http://bombsight.org/">http://bombsight.org/</a> .....	9
Şekil 2-3. Londra semalarında savaş uçağı .....	9
Şekil 2-4. Coventry Londra 14 Kasım 1940 Alman bombardımanı tahribatı - IWM arşivi	10
Şekil 2-5. Bombardıman sonrası BigBen yakınlarındaki St.Thomas Hastanesi enkazı.....	11
Şekil 2-6. Bombardıman sonrası enkazların arasında insanlar.....	11
Şekil 2-7. Alison ve Peter Smithson: Aix-en Provence,1953 CIAM 9 için hazırlanan CIAM Grille .....	13
Şekil 2-8. Smithsonlar, 1950'ler Bloomsbury, Londra, 32 Doughty Caddesi'nde Fotoğraf: Anne Fischer (Kaynak: From the House of Future to a House of Today) .....	15
Şekil 2-9. Smithsonlar Hunstanton Okul Projesi'nin görselinin önünde Kaynak:RIBA ....	17
Şekil 2-10. Hunstanton Okulu Fotoğrafı Kaynak:RIBA .....	17
Şekil 2-11. The Architectural Review Dergisinde yayınlanan reklam görseli (1955) .....	18
Şekil 2-12. Alison & Peter Smithson ve Ronald Jenkins Hunstanton Okulu inşaatını inceliyor Fotoğraf: Nigel Henderson 1952.....	19
Şekil 2-13. Hunstanton Okulu inşaatı sırasında işçiler Fotoğraf: Nigel Henderson.....	19
Şekil 2-14. Hunstanton Okulu Fotoğraf: John Maltby, 1956 .....	20
Şekil 2-15. Hunstanton Okulu inşaatı devam ederken Peter Smithson ve arabası, Norfolk. Fotoğraf: Nigel Henderson,1953 (Smithson aile arşivi) .....	20
Şekil 3-1. Bağımsız Grup üyeleri soldan sağa Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson ve Nigel Henderson .....	21
Şekil 3-2. "As Found The Discovery of the Ordinary" kitabından Fotoğraf: Nigel Henderson.....	26
Şekil 3-3. Nigel Henderson Fotogramları (1949-51) Kaynak:Tate Modern Arşivi .....	26
Şekil 3-4. Eduardo Paolozzi'nin 1947 tarihli kolaj çalışması .....	27
Kaynak: L'Architecture d'aujourd'hui.....	27
Şekil 3-5. "The Wonder and Horror of The Human Head" Sergisi Kaynak: British Council (1953-1956) .....	29

Şekil 3-6. Parallel of Life and Art Sergi Afişi.....	31
Şekil 3-7. Sergi kurulum şekli perspektif çizimi Peter Smithson,1952.....	32
Şekil 3-8. Nigel Henderson “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” Sergisinden görüntü Henderson Koleksiyonu, Tate Arşiv.....	32
Şekil 3-9. Nigel Henderson “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” Sergisinden görüntü Henderson Koleksiyonu, Tate Arşiv.....	33
Şekil 3-10. Daily Mail’in İdeal Ev Sergisi İçin Hazırlanan Geleceğin Evi Planı .....	34
Şekil 3-11. Geleceğin Evi'nden Görüntü.....	35
Şekil 3-12. Geleceğin Evi kullanıcıları ziyaretçileri karşılarken.....	35
Şekil 3-13. Tasarımcı Teddy Tinling'in "Geleceğin Evi" kullanıcıları için tasarladığı giysiler .....	36
Şekil 3-14. Alison Smithson tasarımı "Egg Chair" Fotoğraf: Council of Industrial Design 1956 .....	37
Şekil 3-15. Yağmur suyu haznesi ve lavabo tasarımı fotoğraf: John McCann,1956 .....	37
Şekil 3-16. 'Geleceğin Evi' sergisinde geleceğin insanlarını temsil eden.....	38
'Mr&Mrs 1980'i izleyen ziyaretçiler .....	38
Şekil 3-17. Sergiye katılan 3 farklı grup için hazırlanan sergi posterleri Kaynak: Victoria and Albert Museum Arşivi, Londra .....	40
Şekil 3-18. Sergi Yerleşim Planı mimar: Ernö Goldfinger Kaynak:Riba .....	40
Şekil 3-19. This is Tomorrow Sergisi Grup 1 Standı .....	41
Şekil 3-20. This is Tomorrow Sergisi Grup 2 Stand Yerleşim Planı Çizimi .....	42
Şekil 3-21. This is Tomorrow Sergisi Grup 2 Richard Hamilton Kolajı .....	43
Şekil 3-22. This is Tomorrow Sergisi Grup 2 .....	44
Şekil 3-23. This is Tomorrow Sergisi Grup 3 .....	45
Şekil 3-24. This is Tomorrow Sergisi Grup 4 Yerleşim Planı .....	45
Şekil 3-25. This is Tomorrow Sergisi Grup 4 Çalışma Sırasında .....	46
Şekil 3-26. This is Tomorrow Sergisi Kataloğu Grup 4.....	46
Şekil 3-27. This is Tomorrow Sergisi Grup 5 .....	47
Şekil 3-28. This is Tomorrow Sergisi Grup 5 Denis Williams Çalışması .....	47
Şekil 3-29. 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergi Kataloğundan “Patio & Pavillon” (Veranda ve Pavyon) .....	49
Şekil 3-30. Üzerine kolajın yerleşeceği ana çizim .....	49
Şekil 3-31. This is Tomorrow sergi kataloğundan Grup 6'nın sayfası .....	50

Şekil 3-32. Veranda ve Kulübe (Patio and Pavillon) Zeminin incelenmesi Fotoğraf: Nigel Henderson 1956 .....	50
Şekil 3-33. Kulübenin ön görünüşü Fotoğraf: John Maltby,1956.....	51
Şekil 3-34. Kulübenin (Pavillon) arka tarafı Fotoğraf: Nigel Henderson 1956 .....	51
Şekil 3-35. Kulübenin etrafındaki çit Fotoğraf: Nigel Henderson 1956 .....	52
Şekil 3-36. Metal çit üzerinden yansıma Fotoğraf: Nigel Henderson 1956.....	52
Şekil 3-37. This is Tomorrow Sergisi Kataloğu Grup 7 Ernö Goldfinger Çalışmaları.....	53
Şekil 3-38. This is Tomorrow Sergisi Grup 8 Kaynak: Sergi Kataloğu.....	55
Şekil 3-39. This is Tomorrow Sergisinde Grup 8 Çalışması.....	55
Şekil 3-40. This is Tomorrow Sergisinde Grup 8 Çalışması.....	55
Şekil 3-41. Grup 9 Sergileme Planları Kaynak: This is Tomorrow Sergi Kataloğu .....	56
Şekil 3-42. John Weeks'in çalışması.....	57
Şekil 3-43. Kenneth Marti'in çalışması.....	57
Şekil 3-44. Grup 9 Stand Çalışması .....	57
Şekil 3-45. Grup 10 Stant çalışması .....	58
Şekil 3-46. This is tomorrow Grup 10 Çalışması.....	58
Şekil 3-47. Grup 10 Stant çalışması örneği.....	59
Şekil 3-48. This is tomorrow sergi kataloğundan Grup 10 Mimar Frank Newby.....	59
Şekil 3-49. Beton Blok Uygulanmış Hâli Grup 11 Fotoğraf: John Maltby / RIBA Collection .....	60
Şekil 3-50. Grup 12 Diyagramı .....	61
Şekil 3-51. Grup 12 Diyagramı .....	61
Şekil 4-1. Alison Smithson (ortada) Peter Smithson (en önde) ve A+ PS ve proje ekibi 'The Economist' binası, 1964 fotoğraf: Sandra Lousada.....	65
Şekil 4-2. "Smithson Tower"ın şehir dokusu içindeki konumu Kaynak: DSDHA Limited Web Sitesi.....	67
Şekil 4-3. "The Economist" binası çizimleri Kaynak: DSDHA Limited Web Sitesi .....	67
Şekil 4-4."The Economist" binası iç mekân çizimleri .....	68
Şekil 4-5. "The Economist" binası yapılmadan önceki mevcut sokak görüntüsü 1962 Fotoğraf: John Maltby .....	68
Şekil 4-6. "The Economist" binası inşaatı öncesi Ryder Caddesi ve Bury Caddesi görüntüsü Fotoğraf: John Maltby, 1962 .....	69
Şekil 4-7. "The Economist" binası inşaatı (1964) Fotoğraf: John Maltby.....	69

Şekil 4-8. “The Economist” Fotoğraf: London County Council, 1979 .....	70
Şekil 4-9. “The Economist” iç mekân Fotoğraf:Bill Toomey, 1964.....	70
Şekil 4-10. Brutal Visions "The story of Economist Plaza" filminden ekran görüntüsü. ‘The Economist’ çalışanlarını göstermektedir. ....	71
Şekil 4-11. Brutal Visions (The story of Economist Plaza) filminden Ekran Görüntüsü ...	71
Şekil 4-12. Savaşın sona ermesini kutlayan siviller Kaynak: Imperial War Museum Kaynak: BFI Web Sitesi.....	74
Şekil 4-13. 'Blow-Up' Filmi (1966) Yönetmen: M.Antonioni Kaynak: BFI Web Sitesi ...	75
Şekil 4-14. “The Economist” yeni adı ile “Smithson Plaza” günümüzdeki durumu Fotoğraf: Işıl Yaman, 2019 .....	76
Şekil 4-15. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” uzaktan çekilmiş fotoğrafı Kaynak: RIBA Collections, 1976 .....	77
Şekil 4-16. Smithsonlar'ın sokakları üzerine ortaya koydukları problem. Paftada kullanılan fotoğraflar Nigel Henderson'a aittir.....	79
Şekil 4-17. Crescent House Projesi kesit ve görünüşleri.....	79
Şekil 4-18. Crescent House için hazırlanan diagramlar .....	80
Şekil 4-19. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” sokakla ilişkisini gösteren kesiti Kaynak: Wiki Architectura .....	80
Şekil 4-20. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” planı Kaynak: Wiki Architectura... 80	80
Şekil 4-21. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” Google Maps Ekran Görüntüsü .....	81
Şekil 4-22. Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüsü .....	83
Şekil 4-23. Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüsü (Parkur koşusu)... 84	84
Şekil 4-24. Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüleri .....	84
Şekil 4-25. Trellick Tower (2020) Fotoğraf: Işıl Yaman .....	86
Şekil 4-26. Trellick Tower giriş bölümünde cephede yer alan cam bölmelerin içeriden görüntüsü (2020) Fotoğraf: Işıl Yaman.....	87
Şekil 4-27. Le Corbusier’in Ahmedabad Hindistan’daki Shodan Evi cam bölmeleri (1956) Fotoğraf: Lucien Hervé .....	87
Şekil 4-28. Trellick Tower görselleri Kaynak: <a href="https://www.archdaily.com/151227/ad-classics-trellick-tower-erno-goldfinger">https://www.archdaily.com/151227/ad-classics-trellick-tower-erno-goldfinger</a> .....	88
Şekil 4-29. Kaynak: Ekran Görüntüsü Netflix Black Mirror- “Bandersnatch” (2018) Yönetmen: David Slad .....	90

## TABLolar

Tablo 3-1. Yeni-Brütalizm Akımı Etkileşim Tablosu.....	23
Tablo 3-2. Yeni-Brütalizm Zaman Çizelgesi .....	28
Tablo 3-3. This is Tomorrow Sergi Katılımcıları.....	39
Tablo 4-1. Blow Up Film Künyesi Tablosu .....	72
Tablo 4-2. Breaking and Entering Film Künyesi Tablosu .....	82
Tablo 4-3. Black Mirror “Bandersnatch” Film Künyesi Tablosu .....	88





**KISALTMALAR**

<b>BFI</b>	Britanya Film Enstitüsü (British Film Institute)
<b>BAFTA</b>	İngiliz Sinema ve Televizyon Sanatları Akademisi (The British Academy of Film and Television Arts)
<b>CIAM</b>	Uluslararası Modern Mimari Kongreleri (The Congrès Internationaux d'Architecture Moderne)
<b>ICA</b>	Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (The Institute of Contemporary Arts)
<b>IWM</b>	İmparatorluk Savaş Müzesi (Imperial War Museum)
<b>NHLE</b>	Ulusal Mirası Koruma Listesi (The National Heritage List for England)
<b>RIBA</b>	İngiliz Kraliyet Mimarlık Enstitüsü (Royal Institute of British Architects)
<b>Team 10</b>	Team X, Team Ten

## 1. GİRİŞ

Yeni-Brütalizm ve Brütalizm arasındaki stil farkını merak ederken yaptığım araştırmalar sonucu bulduğum kaynaklarda Yeni-Brütalizm'in yalnız mimari alanda değil görsel sanat alanlarında da yansımaları olduğunu görmek bu tezi yazmak için çıkış noktam olmuştur. "Yeni-Brütalizm, görsel imgelerde nasıl yer alır?" sorusuna cevap aranan bu tezde Yeni-Brütalizm'in temsili, sergiler ve yapılar üzerinden değerlendirilmiştir. 1950'lerde Smithsonian'ın da içinde yer aldığı Bağımsız Grup (Independent Group), fikirlerini sergiler aracılığı ile sunarken idealize edilen dünyaya eleştirel yaklaşımda bulunmuşlardır.

İlk sergilerinden itibaren gündelik yaşamı, anti-estetik olanla, dağınıklığı ve kusurları ile referans alan bir sanatı savunmuşlardır. Kuruluşlarından bu yana araştırmalarına sosyo-antropolojik bir yaklaşım getirmişler ve çağdaş kültürün bütün tezahürlerini geniş bir yelpazede geniş kitlelere yaymışlardır. Bağımsız Grup'un imgeye olan ilgileri, çoğu kişi ve eleştirmen tarafından sanat karşıtı veya klasik estetik anlamda herhangi bir oranda anti-güzellik olarak kabul edilir (Banham, 1955).

Yeni-Brütalizm'in görsel sanat dalları alanlarına yansımaları Bağımsız Grup'un "Parallel of Life and art" (Sanatın ve Yaşamın Paralelliği), "This is Tomorrow" (Bu Yarındır), "Geleceğin Evi" sergileri üzerinden değerlendirilmiştir. Bağımsız Grup'un sergileri hakkında okunan makalelerden çıkarımlar yapılmıştır. Yeni-Brütalist akım yapılarının mekân olarak kullanıldığı filmler incelenmiş ve üç film seçilmiştir. Bu filmler üzerinden sinematografik imgeler, mekân görüntüleri ile dönemin Yeni-Brütalist konut projeleri de değerlendirilmiştir. Seçilen filmlerin ortak yönü, film mekânları olarak seçilmiş yapıların bahsi geçen sergilerde çalışmaları olan mimarların ürettiği yapılar oluşudur. Filmlerden ilki Yeni-Brütalizm akımının öncüsü, Bağımsız Grup kurucu üyeleri olan Alison ve Peter Smithson'un "The Economist" yapısının kullanıldığı, yönetmenliğini Michelangelo Antonioni'nin yaptığı 1966 yılı yapımı "Blow-Up" filmidir. Diğer "This is Tomorrow" sergisine de katılmış olan Mimar Erno Goldfinger'ın Sosyal konut projesi olan Trellick Tower (1972) yapısının kullanıldığı, Netflix dizisi Black Mirror'un (2011-2019) Bandersnatch bölümüdür. Bu iki farklı yapının mimarları 1956 yılında Bağımsız Grup tarafından düzenlenen "This is Tomorrow" sergisinde yer almışlardır. Son film ise Mimar

Neave Brown'un sosyal konut projesi olan Alexandra Road Estate'in (1979) mekân olarak kullanıldığı yönetmen Anthony Minghella (1954-2008)'nin 2006 yılında çektiği "Breaking and Entering" filmidir.

Brütalizm, Modern Mimarlık'ın son dönemi olan 1950-1970 yılları arasında görülen ve adını Le Corbusier'in brüt betonundan alan bir stildir. Tarih aralığından da anlaşıldığı gibi İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk gelen dönemdir. Savaş sonrası şehirlerin tahrip edilmesi sebebi ile meydana gelen konut, okul ve hastane gibi kentsel donatı ihtiyacına hızlı üretim çözümü için beton malzeme yaygın olarak kullanılmıştır. Yeni-Brütalizm ise İkinci Dünya Savaşı sonrası idealize edilene karşı günlük hayatın estetik olmayan durumundan doğan sonuçlar ile ilişkili olarak ortaya çıkmıştır.

CIAM (Uluslararası Modern Mimari Kongreleri-The Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) kongrelerinde şehirlerin rehabilitasyonu amacı ile yapılan toplantı ve tartışmalarda CIAM'a eleştirel yaklaşan, kendi önerileri ile yeni şemalar hazırlayan Team 10 grubu Yeni-Brütalizm'in çıkışıdır. Yeni-Brütalizm ifadesi (İsveççe Nybrutalism olarak), İsveçli mimarlar Bengt Edman ve Lennart Holm'un Uppsala'da 1950 tarihinde inşa etmiş oldukları Göth Villası için yazılan bir eleştiri yazısında Hans Asplund tarafından da kullanılmıştır (Yücel, 2018, p. 67). Ancak Yeni-Brütalizm'in öncüleri Smithsonlar'dır. 1954'te Hunstanton Okulu projesini bitirdikleri tarihte yazdıkları makalede ilk kez Yeni-Brütalizm'i idealize edilen modernist dünyaya karşı bir duruş olarak tarif etmişlerdir. O ana kadar biçimsel olarak tartışılan Yeni-Brütalizm'de esas olan etikdir ve estetik kaygı gütmemektedir. Strüktür ve tesisat gibi öğelerin estetik kaygı olmadan kullanılması gerektiğini savunmuşlardır (Banham, 1955).

Teorisyen Reyner Banham 1955 yılında *The Architectural Review*'da yazmış olduğu "The New Brutalism" makalesinde Yeni-Brütalizm'i savunur. Ardından Banham, 1966 yılında yazdığı "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?" adlı kitap ile İngiliz Alison ve Peter Smithson'ın ve Le Corbusier'in Brütalizm kavramlarını iki ayrı Brütalizm olarak net bir şekilde ortaya koyar. Le Corbusier'in Brütalizm'ini estetik odaklı, strüktürün açıkça vurgulandığı, beton malzemenin olduğu şekilde tüm izleri ile kaplanmadan görünmesi fikrine karşı anti-estetik olarak belirttiği etik olanı savunan farklı bir Brütalizm olarak Smithsonlar'ın Yeni-Brütalizm'ine işaret eder.

## 1.1. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE YÖNTEMİ

Tez kapsamında konuyu içeren makaleler, seminerler, kitaplar, filmler, sosyal medya paylaşımları taranmış ve imgenin bu mecradaki kullanım biçimlerine odaklanılmıştır. Dönemin sergileri, yapıları ve bu eser ve yapıların yer aldığı görsel imgeler hakkında araştırmalar yapılmıştır. Döneme ait sergi katalogları, propaganda posterleri, fotoğraflar ve sinema filmlerine ulaşılmış özellikle sergi görselleri teorik metinlerle ilişki kurularak İkinci Dünya Savaşı sonrası Londra ile ilişkilendirilmiştir.

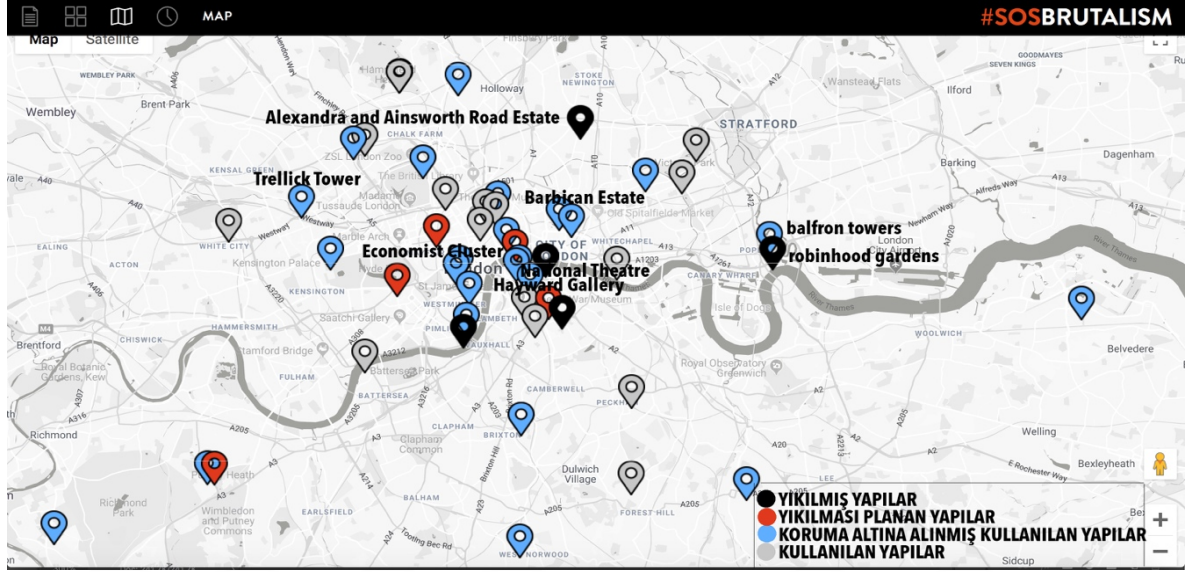
Yöntem olarak geniş bir yelpaze içinde makaleler, kitaplar, süreli yayınlardaki yazılı kaynaklar, fotoğraflar ve filmlerden faydalanılmıştır. Tate Modern, RIBA, Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi ve SALT Araştırma Kütüphanesi'nde yer alan kitaplar, fotoğraflar, sergi arşivleri, posterler, filmler taranmıştır. Araştırmalarda Yeni-Brütalizm'in kuram ve görüntü (imge) ilişkisinin daha spesifik olarak sergileme ile yapıldığı tespit edilmiş, dönemin sergi katalogları araştırılmıştır. Okumalar eşliğinde dönemin çağdaş medyası olan sergilerde görüntü kullanımı üzerine inceleme yapılmıştır. Çıkış yerinin İngiltere oluşu ve ilk görsel imgelerin Londra'da sergilenmesi sebebi ile sergiler üzerinden tartışılacaktır.

## 1.2. ARAŞTIRMANIN HEDEFLEDİĞİ SONUÇLAR

İkinci Dünya Savaşı sonrası konut ihtiyacına en hızlı ve ekonomik şekilde çözüm getirmeye yönelik olarak inşa edilen Brütalist ve Yeni-Brütalist yapıların bir kısmı günümüzde yıkılmış, bir kısmı yıkım tehditi altında, bir kısmı da “Özel Mimari ya da Tarihî Önemdeki Binaların Nizami Listesi”ne göre ikinci derecede koruma listesine girmiştir.

Bu yapıların koruma altına alınma sebebi yapıların tarihî özelliği, yapıldığı dönem ve mimari açıdan önemli olmasıdır. İngiltere'de “Ulusal Mimari veya Tarihî Önem Sebebiyle İkinci Derece Koruma Listesi” bakanlıklar tarafından hazırlanır. Londra Westminster'da koruma altına alınan yaklaşık 11.000 bina vardır (CityofWestminster, 2014).

Şekilde Brütalist ve Yeni-Brütalist yapıların bugünkü durumunu gösteren harita bugüne kadar yıkılmış olan, yıkılması planlanan, koruma altına alınmış kullanılan Brütalist yapılar ve henüz koruma altına alınmamış Brütalist yapıların lejandı görülmektedir (SosBrutalismWebSite, 2019), (Şekil 1-1.). Farklı gerekçelerle yıkımına karar verilen binalar için de yıkım kararına karşı dilekçeler yazılmaktadır.



Şekil 1-1. Londra'daki Brütalist yapıların bugünkü durumu Kaynak: Sos-Brutalism Web Sitesinden ekran görüntüsü

Özellikle Londra'daki dönem yapıları uzun yıllar yeterince ilgi çekmeyen yapılar olmasına rağmen son yıllarda popüler hâle gelmiştir. Öyle ki son zamanların popüler kültürü diziler ve sinema filmlerinde de görünmeye başlamışlardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası, savaş yaralarını hızla kapatan bir toplumun üretimi olan yapılar, çağdaş sinema aracılığı ile gelecek kuşaklara aktarımı ve bu bilinci günümüze taşır.

## 2. YENİ-BRÜTALİZM

Brütalizm, İkinci Dünya Savaşı sonrasında savaş yüzünden tahrip olan şehirler ve tamamen ortadan kalkan binaların yarattığı boşluklar sonucu ve bu şehirleri yeniden inşa etme gerekliliği ile Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Ekonomik, pratik ve kolay bulunan bir malzeme olmasıyla bu ihtiyacı en ucuz karşılama yolu olan beton tercih edilmiştir. Brüt beton aynı zamanda geleceğin malzemesi olarak tanımlanmaktadır. 1950-1970 yılları arasında inşa edilen Brütalist yapılarda binayı oluşturan çeşitli işlevler dışarıdan algılanabilmektedir.

Yapıdaki fonksiyonlardan bir veya daha fazlasının abartılması ile yapının tanınabilirliği sağlanmaktadır. “Kimliği bileşenleriyle belirtme” felsefesinden hareket eder; gerçeklik, objektiflik, bakınca tanınabilme, okunabilme vb. kavramlara dayanır ve malzeme kullanımında da aynı tutumu önerir. Özellikle Avrupa’da örnekleriyle sıklıkla karşılaşılabilecek olan brütalist binaların ortak noktası binaların sıra dışı boyutlara sahip olmasıdır.

Brütalizmin’in kapsamını belirlemek için Reyner Banham üç madde tanımlamıştır:

- Planın biçimsel / geometrik okunaklılığı
- Strüktürün açık seçik ortaya koyulması
- Malzemenin içkin özelliklerinin en doğrudan hâlinin değerlendirilmesi

Bu üç madde, Banham’ın 1955 yılında yazdığı “Yeni-Brütalizm” makalesinde yer alır.<sup>1</sup> Banham, Smithsonlar’ın Hunstanton Okulu ve Louis Kahn’ın Yale Sanat Merkezi örneklerinden bahsetmiş ve makalenin devamında ilk maddeyi “imgenin hatırlanırılığı” olarak değiştirmiştir (Banham, 1955).

---

<sup>1</sup> Reyner Banham’ın 1955 Architectural Review Aralık sayısındaki “Yeni-Brütalizm” makalesinin orijinali ekler bölümünde yer almaktadır.

Brütalizm söz konusu olduğunda akıllara ilk gelen Le Corbusier'dir. Le Corbusier'in "brüt beton" terimi, herhangi bir malzeme ile kaplanmayarak çıplak ve doğal bırakılan brüt görünüm verilen bir inşaat malzemesini tanımlar.

Brütalizm'in özellikleri şunlardır:

- Brüt beton (kalıptan çıktığı hâliyle ve çapaklı)
- Plastik kütle biçimlenişi
- Biçim üretme, biçimsel zenginleşme
- Estetik
- Anıtsallık

Reyner Banham'a göre bu kavram, temel olarak binanın hemen anlaşılabilir olmasını gerektirir ve göz tarafından kavranan formun, kullanımda olan binanın deneyimi ile teyit edilmesi gerekliliği vardır. Ayrıca bu form bütünüyle binanın işlevleri ve malzemeleri için tamamen uygun olmalıdır. Yapı, işlev ve biçim arasındaki böyle bir ilişki, elbette tüm iyi binaların temel ortak noktasıdır, bu form anlaşılabilir ve unutulmazdır (Banham, 1955). İmgenin duyguları etkileyen şey olduğunu, yapının tam anlamıyla "bulduğu gibi" ham malzemeleri ile ilişkisi olduğunu hatırlatarak bunun tarihî bir farkındalık olduğunu belirtmektedir. Hunstanton ve Yale Sanat Merkezi'nden türetilen Yeni-Brütalist bir binanın tanımını, gelecekteki gelişmeleri de kapsayacak şekilde değiştirilmiştir (Banham, 1955).

Bu yeni tanıma göre Yeni-Brütalizm'in özellikleri şunlardır:

- Bir imge olarak kolayca hatırlanabilmesi
- Strüktürün açıkça gösterilmesi
- Malzemenin olduğu gibi değerlendirilmesi (beton, tuğla, cam, çelik, ahşap...)
- Anti-estetik etik olanı savunması

İki ayrı Brütalizm akımını aynı dönemde inşa edilmiş iki ayrı yapı temsil eder. Alison ve Peter Smithson'un çelik cam ve betondan oluşan ilk yapıları Hunstanton Okulu (1949-54) ki tesisatları gizlenmeden ham hâli ile uygulanan bu çelik yapı Architectural Review tarafından İngiltere'nin en modern binası olarak gösterilir; diğeri ise Le Corbusier'in brüt

beton Unité d'Habitation (1947-52) binasıdır. Her ikisinin de konstrüksiyon malzemeleri açıkça görünmektedir (a.g.e, p. 49). Smithsonlar'a göre Brütalizm adı, Le Corbusier'in Marsilya'daki Unité d'Habitation'una gönderme yapmaktadır. Unité d'Habitation binası medyada “Brütalist” olarak tanımlanır. Bu stilin ortaya ilk çıkışı Unité d'Habitation'dur. Le Corbusier'in Brütalizm'i malzeme estetiği odaklıdır. Beton çapakları malzemenin kaplanmadan görünmesi; dokular, malzemeler, formların düzeni; strüktürün açıkça vurgulanması ve malzemenin olduğu şekilde görünmesi özelliklerini taşır (Navarro, 2016). Alison ve Peter Smithson ise kendi mimari stillerini “Yeni-Brütalizm” olarak adlandırmışlardır. Yeni-Brütalizm adını ilk kez dile getirdikleri bir manifesto niteliğinde yazdıkları “Yeni-Brütalizm” yazısında “klasik olmayan bir estetik” ve özünde etik olan yeni bir Brütalizm'i tarif etmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında hızlı büyüme ortamı içinde iki farklı Brütalizm'i ayıran, ideolojik farklılıktır (Akın, 2005, p. 49-51).

“Eğer akademizm bugünün sorularını dünün cevapları ile tanımlanabiliyorsa, o zaman gerçek bir mimarinin (veya gerçek bir sanatın) hedefleri ve estetik teknikleri sürekli değişmelidir... Bireysel binalardan, klasik estetik tekniklerle genel olarak disiplinli, insan topluluklarının tüm probleminin ve bina ile toplumun onlarla olan ilişkisinin incelenmesine geçtik. Bu çalışmadan tamamen yeni bir tutum ve klasik olmayan bir estetik büyüdü. Herhangi bir Brütalizm tartışması, Brütalizm'in toplumun kültürel hedefleri, dürtüleri, teknikleri gibi “Gerçeklik” konusunda objektif olma girişimini dikkate almazsa, bu noktayı gözden geçirir. Brütalizm, seri üretim bir toplumla yüzleşmeye ve kaba bir şiirselliği karışık güçlerin dışına sürüklemeye çalışır. Şimdiye kadar Brütalizm üslupla tartışılırken, özü etikdir.” (Smithson & Smithson, 2011)<sup>2</sup>

Smithsonlar, Hunstanton Okulundan daha önce Londra Soho'da tasarladıkları evi Yeni-Brütalizm'in ilk örneği olarak nitelendirmişlerdir. Ancak “Soho Evi” projesi inşa edilmemiştir. Soho Evi'nde Smithsonlar iç mekân kaplamaları olmadan mümkün olan her yerde yapıyı tamamen açığa çıkarmak niyetindediler. Fakat bu projeleri medya aracılığı ile yayınlandığında dergilerde “Paralel Yaşam ve Sanat” sergisi ve Hunstanton'daki henüz

---

2 October dergisi Bahar 2011 136. sayısında yer alan bu makale Alison ve Peter Smithson'un Nisan 1957 Architectural Design Sayı:27'de yayınlanan makalesidir. Makalenin orijinal hâli ekler bölümünde yer almaktadır.

Smithson, A., Smithson, P., “The New Brutalism.” October, vol. 136, 2011, pp. 37–37. JSTOR, www.jstor.org/stable/23014866. Accessed 12 Feb. 2020.



tamamlanmamış okul tartışılıyordu. Hunstanton Okulu beton, çelik ve camın klasik modern hareket malzemelerinde Smithsons'ın tamamlanan ilk binasıydı.

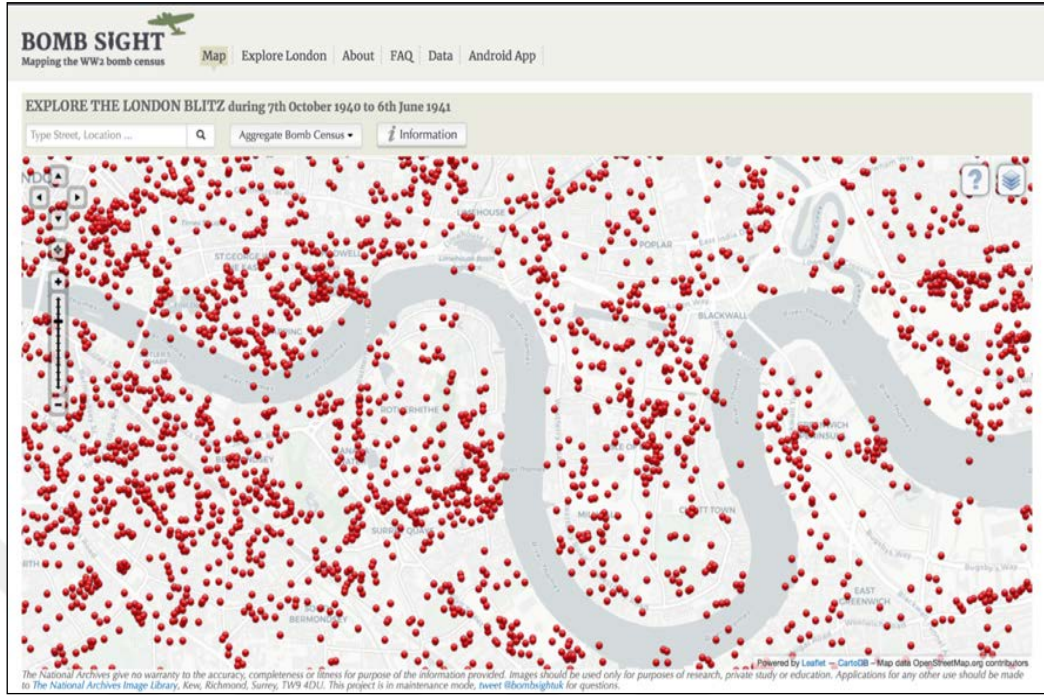
1950-60'ların önemli kuramcılardan biri olan Reyner Banham, Yeni-Brütalizm akımını incelediği “Yeni-Brütalist Akımı: Etik ve Estetik” kitabında Smithsonlar'ın mimarisini “başka bir mimari” terimi ile ifade etmiştir. Kitabında Yeni-Brütalizm'in ne Britanya'nın modernist mimarlığının ne de geçmişin mimari ustalarının değil, bulunduğu dönemin mimarisi olduğunu söyler (Banham, 1955).

## 2.1. 1940 SONRASI LONDRA

Tarihsel olarak Brütalizm'in çıkışının İkinci Dünya Savaşı sonrasında olması ve Yeni-Brütalizm fikrinin ilk kez Londra'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde (ICA) duyulması sebebi ile savaş döneminde Londra'dan bahsetmek gerekir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın kontrolü altına giren Avrupa kıtası ve Fransa'nın da teslim oluşunun ardından Hitler, İngiltere'yi işgale hazırlık için hava kuvvetlerini imha etmeyi planlamıştı. İkinci Dünya Savaşı sırasında, 7 Eylül 1940 ile 6 Temmuz 1941 tarihleri arasında Britanya, Almanya tarafından günlerce bombalanmıştır.



Şekil 2-1. Blitz Bombardmanı haritası Kaynak: <http://bombsight.org/>



Şekil 2-2. Blitz Bombardımanı haritası (yakınlaştırma) Kaynak: <http://bombsight.org/>



Şekil 2-3. Londra semalarında savaş uçağı



Bu aralıksız bombalanma “The Blitz” adı ile anılır. Başkent Londra'yı hedef alan Blitz, Birleşik Krallık çapında birçok kent ve kasabayı da etkilemiştir. Nazi Almanyası'nın silahlı kuvvetlerine ait hava savaş birimi bombalarıyla şehirde büyük bir yıkım olmuş, 40 bini aşkın sivil ölmüş, çoğu kişi de evsiz kalmıştır (Şekil 2-1., Şekil 2-3.).

Blitz sonrası en acil sorun konut stoğu eksikliği idi. Patlayıcı bomba ile doğrudan vurulan konutlar genellikle tahrip oldu ya da çoğu yıkıldı. Yangından az ya da çok etkilenen evlerin yanı sıra bombalanmanın etkisi ile fayans ve camları kırılan evler de vardı. Yıkım ya da onarım ve rehabilitasyon yapıyordu. Uzun süreli evsizlerin sayısı oldukça azdı ve birçoğuna arkadaşlarıyla veya akrabalarıyla birlikte konaklama yeri bulundu. Blitz'in sonunda 1,6 milyon ev ve daire tekrar kullanılırken sadece 271,000'i için onarım gerekiyordu. 1942'de bombalama sonucu hasar gören konutların çoğu yeniden kullanılıyordu. Yerel alanlar, bombalanmış bir şehre yardım etmek için belirli sayıda işçi, makine ve araç sağlamayı üstlendi (ExeterUniversity). Bombardıman sonrası ise yaşanan travmaya karşı gündelik hayatın normal şekilde devamını ve yıkıntılar arasında yaşanan normal akışı gösteren propaganda moral fotoğrafları da yaygın olarak kullanılmıştır (Lewis, 2017), (Şekil 2-4, Şekil 2-7.).



Şekil 2-4. Coventry Londra 14 Kasım 1940 Alman bombardımanı tahribatı - IWM arşivi



Şekil 2-5. Bombardıman sonrası BigBen yakınlarındaki St.Thomas Hastanesi enkazı



Şekil 2-6. Bombardıman sonrası enkazların arasında insanlar

## 2.2. CIAM KONGRELERİ VE TEAM 10'DAN YENİ-BRÜTALİZME

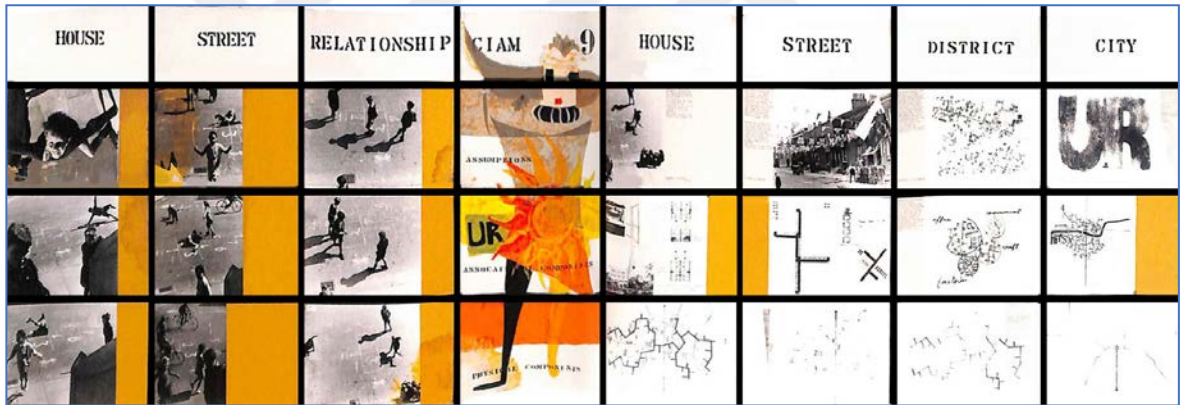
Savaş sonrası kentlerin rehabilitasyonları için 1933 yılında yapılan CIAM kongresindeki “Atina Kartası” modern mimarlığın ve Avrupa kentlerinin tasarımında rol oynar. CIAM’a göre artık mimarlık ve kent planlaması açısından geleneksel düşünce, yerini modern düşünceye bırakmıştır. Atina Kartası’nın birinci bölümünde kentsel gelişim ile politik, sosyal ve ekonomik değişim arasında bir bağ bulunduğu dikkat çekilir. İkinci bölümünde ise kent; barınma, dinlenme, çalışma ve ulaşım başlıkları altında dört temel işlevle belirlenmiş ve bu işlevler kentsel alana yerleştirilmiştir (Gökgür, 2005, p. 35).

İngiltere’de savaş sonrası büyük yıkım sonucu oluşan konut açığı, devlet binaları eksikliği, hızlı bir yapılanma ihtiyacını doğurmuştur. İngiltere’de 60’larda yapı üretimi karakteristik olarak sıradan yapım tekniği, doğrudan kurgulanmış bir biçim dili ile yalın mekânlar üretmektir. Bir anlamda mimarlığın konu ve kapsamı dışında durmak, olağanı üretmenin bir aracı olarak tekrardan ve tekrarlanabilir olmaktan kaçınmamak temeline dayanıyordu (Serim, 2017).

1952’de yarışma için hazırladıkları Golden Lane konut projesinde Smithsonlar geniş dış koridorlar önererek yerleşik etkileşim ve topluluk kimliği için alanlar yaratmaya çalışmışlardır. Smithsonlar popüler kültür ve savaş zamanındaki yıkım hakkında tasarladıkları kolajlarındaki yenilikçi kombinasyonunu da analiz etmektedir (Withmore, 2010, pp. 79-100). İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İngiliz hükümeti tarafından sosyal konutların öncelikli olarak inşa edilmesine imkân sunulmuştur. İşçi Partisi tarafından savaş sonrası dönemde başlatılan ilerici konut tasarım programının bir parçası olarak Smithsonlar’a Robin Hood Gardens komisyonundan bahsedilir (Bullock, 2002). Smithsonlar 1966-1972 tarihinde Robin Hood Gardens projesinde “geniş dış koridor”, “gökyüzündeki sokaklar” fikrini somutlaştırmışlardır. Smithsonlar’ın bu geç dönem sosyal konut yerleşkesi 2017-2019 yılları arasında yıkılmıştır. Yıkıma başladıktan sonra yapının cephe elemanları 2018 Venedik Mimarlık Bienali’nde sergilenmiş ve günümüzde Victoria & Albert Müzesi’nde korunmaktadır.

Team 10 grubu Temmuz 1953'ten başlayarak CIAM toplantılarına ve amaçlarına karşı eleştirel yaklaşmıştır. Yayınlar yoluyla 20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da, mimari düşüncenin gelişiminde ve kentlerinin yapılandırılmasında mimarlığın rolü konusunda etkili olmuşlardır. Grubun, Team 10 adı altında ilk resmî toplantısı 1960 yılında Bagnols-sur-Cèze'de gerçekleşmiştir. Team 10'un çekirdek üyeleri Jaap Bakema, Aldo Van Eyck, Shadrach Woods, Giancarlo De Carlo, Georges Candilis, Alison ve Peter Smithson'dır.

Team 10 mimarlık ve şehircilik fikirlerini yansıttıkları yeni bir manifesto ile çalışarak, sorunları tartışarak analiz etmişlerdir. 1953-1981 yılları arasında var olan Team 10'un üç temel prensibi; ilişkilendirme, kimlik ve esnekliktir. İlkeleri, insanların nasıl gruplandıklarını dikkate alan bir şehir planlaması öneren Atina Şartı'nın işlevsel şemasına karşı çıkmışlardır.



Şekil 2-7. Alison ve Peter Smithson: Aix-en Provence, 1953 CIAM 9 için hazırlanan CIAM Grille<sup>3</sup>

Yeni temel prensibe göre hazırladıkları CIAM 9 için hazırladıkları görselde (Şekil 2-7.) “İlişkilendirme” ile ilgili başlıklar “Ev, Sokak, Bölge ve Şehir”dir. Bu şemada yer alan “Ev”

<sup>3</sup> Alison ve Peter Smithson Londra'daki Golden Lane Housing yarışması için yürüttükleri projenin “Kenti yeniden tanımlama” sloganıyla Modern Mimarlık Kongreleri'ne (CIAM) göre İşlevsel Şehir'in kabul edilmiş ilkelerini sorguladılar. Alison ve Peter Smithson'un Nigel Henderson ve Eduardo Paolozzi ile birlikte hazırladıkları CIAM Grille'i, CIAM'ın Aix-en Provence'daki dokuzuncu konferansında sergilendi. Bu kongrede Marsilya'da henüz tamamlanmış olan Unité d'Habitation ziyaret edildi. Smithsonlar'ın Sheffield Üniversitesi projesinin yanı sıra James Stirling ve Alan Cordingley eskizleri üzerine tartışıldı. Alison Smithson “House in Soho” projesi sergilendi. Architectural Design dergisinde ilk kez “Yeni-Brütalizm” ifadesini kullandı.

toplumun kurucu bir birimi olarak tanımlanır, ev en az işlevselci düşünceye dayanan bir fikirdir. Team 10, işlevselliğin aksine soyut yaşam terimini kullanmaz. Çünkü varoluşçu felsefeyi ve yapısalcı antropolojiyi etkileyen ev, farklı değerler, yaşam biçimleri ve toprağı işgal etmek için bir yer inşa etmenin bir yoludur. Grupların ve bireylerin birbirleriyle ve dış dünyayla temas kurduğu sosyal buluşma yeri olan sokak ve caddenin işlevselliğini, bloklar arasındaki yeşil alan koridoru ile değiştirmişler ve sokağı sosyal bir buluşma yeri olarak tanımlamışlardır (ArchitectuulWebSite, 2019). Bölge, şehir içinde yaşayanların ortak bazı şeyleri paylaştığı bir alan olarak tanımlanmaktadır. Şehir entelektüel bir topluluk olarak tanımlanır. Team 10 ekibinin niyeti sosyolojik olarak şehrin sakinleri tarafından bir topluluk duygusu geliştirmesi gerektiğinin işaretidir (a.g.e). Bir diğer prensip “Kimlik ve Esneklik”tir. Kimlik, ait olma ihtiyacının birleştirilmesi için alanı tanıma ihtiyacından doğar. Bu bir şehirde yolu bulmak değil, bir bu yol ile varılan yerde yaşayan biri olduğunu bilmekle ilgilidir. Amaçladıkları; işleve uygun yapı veya bina grupları gibi gerekli öğelere inanmak, çevrelerinde meydana gelen değişimleri araştırmak ve bölge sakinleri için kimlik belirtileri sunmaktır (a.g.e).

Aldo Rossi, 60’larda kentin mimarisini yayınlarken, tarihî anıtlarla ilgili olarak kimliği ortak belleğe bağlarken Team 10, kimlik kavramını geçmişin kalıcılığı kadar değil, yeni kentin inşası olarak geliştirmişti. Buna en açık bir örnek, Smithson’un Coventry Katedrali’ni Yeniden Yapılanma Projesi’dir. Geçmişteki eserler, modern düşünce olarak kabul edilir. Team 10, şehirlerin asıl fenomeninin büyüme olmadığını ancak değişimin dolayısıyla kentsel yapıların büyümeye ve değişime istekli olarak tasarlanması gerektiğini savunmuştur (a.g.e). Peter Smithson 20 Haziran 1954’te “devrimin tamamlandığını” ilan etti. İngiliz tarihçi, eleştirmen ve gazeteci Reyner Banham, CIAM 9’da Atina Şartı’ndan (1943) “temiz bir mola” ve “mekanik düzenden isyan” olarak bahsettiğinde bu Smithson’un devrimci duygularını güçlendirdi (Banham, 1964, p. 73). Dubrovnik’teki son CIAM kongresinde Atina Şartı’nın artık bir geçerliliğinin kalmadığını ilan eden ve Bakema, Candilis, Van Eyck gibi isimlerle birlikte Team 10’u kuranlar arasında yer alan Smithsonlar CIAM’ın sert muhalifleri durumuna gelirler. Smithsonlar Le Corbusier’in modern mimari rasyonalistliğine karşı çıkarak hem bahçe kentlere hem de işlevselcilerin dama tahtası şeklindeki geometrik biçimlerine karşı görüş bildirirler (Ragon, 2010, p. 588).



1956'da CIAM 10. kongresi CIAM toplantılarının sonuncusu olmuştur. Team 10'dan iki farklı mimari hareket çıkmıştır. Bunlardan biri Aldo van Eyck ve Jacob Bakema'nın yer aldığı Yapısalılık hareketi diğeri ise Alison ve Peter Smithson'ın Yeni-Brütalizm mimari hareketidir.

### 2.3. ALISON VE PETER SMITHSON'IN MİMARLIĞI



Şekil 2-8. Smithsonlar, 1950'ler Bloomsbury, Londra, 32 Doughty Caddesi'nde Fotoğraf:  
Anne Fischer (Kaynak: From the House of Future to a House of Today)

Alison Margaret Gill (1928-1993) Sheffield, Yorkshire'da, Peter Denham Smithson (1923-2003) ise Durham'da doğmuştur. İki İngiliz mimar Alison ve Peter Smithson Newcastle Durham Üniversitesinde öğrenci iken tanışmışlardır. 1949'da evlendikten sonra 1950'de tasarladıkları veya yazdıkları her konuda ortak olmuşlardır (Şekil 2-8.). Alison ve Peter Smithson, bu ortaklıkları ile mimari bir hareket olan Yeni-Brütalizm'in öncüleri olmuşlardır.



Yapılarında işlevsellik ve açıkta kalan beton ve yapı ve malzemelerin açık bir sunumu ve görünür servis kanalları ön plandadır. Smithsonlar nispeten az sayıda büyük proje inşa etmelerine rağmen 1954'te tamamladıkları Hunstanton'daki Modern Ortaöğretim Okulu "Smithdon High School" Yeni-Brütalizm'in ilk örneği olarak kabul edilmiştir. 1950'de üniversiteden mezun olduktan hemen sonra Hunstanton Okulu için açılan yarışmaya katılarak bu yarışmayı kazanmışlardır. Diğer önemli projeleri arasında The Economist Yapı Grubu (1959-1964) ve Londra'nın doğu yakasında düşük gelirli için tasarladıkları bir konut yapısı olan Robin Hood Gardens (1966-1972) yer almaktadır.

Bağımsız Grup ve Team 10'un en önemli figürleri olarak Smithsonlar, teorik yazılar, özellikle Kentsel Yapılanma Çalışmaları (*Urban Structuring Studies*-1967), Retoriksiz: Mimari Estetik (*Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic*-1973) kitaplar ve *Architectural Design* dergisinde de çok sayıda makale yazmışlardır.

Uygulanmış ilk Yeni-Brütalist stili binaları Hunstanton Norfolk'daki "Smithdon High School" ortaokul binasının saha çalışması Şubat-Mart 1951'de başlamıştır. Çelik malzeme temininde yaşanan bir gecikme sebebi ile on dört aylık bir beklemenin sonunda inşaat başladı. Bu dönemde kanallar, drenajlar ve şantiye döşemesi yapıldı. Bina üç formdan oluşur. Karakteristik olarak iç donanım, "hazır yapım" ve "bulunduğu gibi" estetiğin temelini oluşturan prefabrik, geleneksel endüstriyel ürünlere dayanmaktadır. Bir dizi küçük avlu etrafında ve tamamen koridorlar olmadan inşa edilen çelik ve cam yapı 1954'te tamamlandı. Yapı 1993 yılından beri ikinci derece koruma altındadır.<sup>4</sup>

"Burada ilk yaklaşımın beton odaklı şiirsel ifadesi yerini malzemenin yine örtülmeden kullanıldığı, ancak beton yerine farklı malzemelerin -çelik taşıyıcı elemanların, sıvasız tuğla duvar örgüsünün, metal doğramanın ve camın- işlevsel, yapımsal gereklerin gösterdiği boyut ve biçim sınırları içinde, zorlanmadan, rasyonel ve ekonomik biçimde kullanıldığı yalın bir mimari dil ve etik sözkonusudur. Hunstanton Okulu dahil kimi uygulamalarda Mies Van Der Rohe'nin dönem yapılarını daha sade biçim ve ayrıntı nüanslarıyla anımsatan bu mimari estetize edilmemiş, günlük yaşamın sıradan dünyasına bağlı bir etik anlayışı benimser; içlerinde Reyner Banham'ın da bulunduğu kimi kuramcılara göre bu yaklaşım anti-estetik hatta anti-mimaridir". Dış biçimdeki tavır iç mekânda da devam eder; yüzeyler, elemanlar çıplak bırakılır; tesisat

<sup>4</sup> Kaynak: <https://www.britannica.com/biography/Alison-Smithson> [Son erişim tarihi: 15/03/2020]  
<http://www.sosbrutalism.org/cms/15888801> [Son erişim tarihi: 01/03/2020]

elemanları ve donatılar -lavabo giderleri vb.- açıkta, ortadadır. Geçicilik, sadelik, savaş sonrasının yoksulluk ortamında azla, işlevsel olanla yetinme ve ekonomi esastır, Dönemin özellikle İngiltere, Hollanda, kısmen İtalya uygulamalarında da izleri görülen bu yaklaşımın yine de Smithsonlar'ın okulunda olduğu gibi bütünlük içinde tamamlanmış örnek sayısı sınırlıdır; ilkinin, Le Corbusier Brütalizm'inin evrensel yaygınlaşması burada aynı bütünsellik çerçevesinde görülmez. Etkileri daha çok kavramsal düzeyde, farklı genel yaklaşımlara bağlı olarak uygulanan ayrıntılar düzeyinde kalmıştır. (Yücel, 2018, p. 68)<sup>5</sup>

Yapıyı anlatan fotoğraflar, inşaat aşamasını anlatmanın yanı sıra geleneksel mimari fotoğraflarına ya da yerel gazetelerden fotoğrafçılar tarafından çekilen basın fotoğraflarına kadar geniş bir yelpazede etkileyici bir fotoğraf dizisini içeriyordu. Bu fotoğraflar Smithsonlar'ın arşivleri, günlük gazeteler, reklam amaçlı ticari yayınlar, Smithsonlar'ın mimari görüşlerini anlatan mimari yayınlarda kullanılmıştı (Şekil 2-10., Şekil 2-15). Binanın yapım aşamasındaki görüntüleri öncelikli odak noktasıdır. 1954'te okul açıldıktan sonra profesyonel mimari fotoğrafları sunum amaçlıdır (Zimmerman, 2014).



Şekil 2-9. Smithsonlar Hunstanton Okul Projesi'nin görselinin önünde Kaynak:RIBA



Şekil 2-10. Hunstanton Okulu Fotoğrafi Kaynak:RIBA

<sup>5</sup> Atilla Yücel'in 2019 Arredamento Mimarlık tarihine yazdığı *Mimarlıkta Brütalizm ve Brütalizmler: Bir Retrospektif Panorama* başlıklı yazısından alınmıştır.

The Architectural Review January 1955

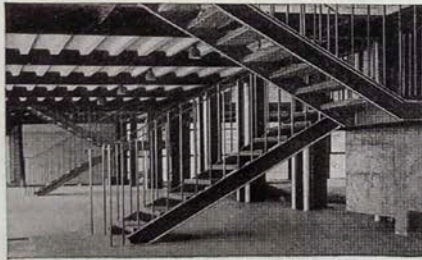


Architects : Allison and Peter Smithson A|ARIBA.

Consultant Engineers : Ove Arup and Partners.

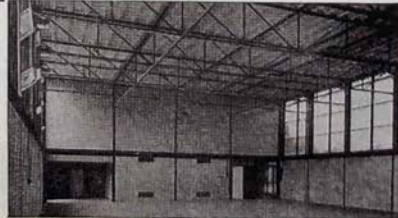
## **Hunstanton Secondary Modern School – a completely welded structure**

The steelwork to this fine modern building has interesting features. Allison and Peter Smithson have used the steel to support, define and ornament the whole. Ove Arup's design, based on the plastic theory evolved by Professor Baker of Cambridge University, necessitated all-welded construction of the highest standards at works and on the site.



*A view of the Hall  
showing the clean lines  
of the stairs.*

*The slender lines of the  
lattice girders accentuate the  
spaciousness of the  
Assembly Hall and Gymnasium.*



WHEN THE STRUCTURAL STEEL IS BY

**BOULTON  
AND PAUL**

IT'S A FIRST CLASS JOB

NORWICH · LONDON · BIRMINGHAM  
CR4CF

Şekil 2-11. The Architectural Review Dergisinde yayımlanan reklam görseli (1955)



Şekil 2-12. Alison & Peter Smithson ve Ronald Jenkins Hunstanton Okulu inşaatını inceliyor Fotoğraf: Nigel Henderson 1952



Şekil 2-13. Hunstanton Okulu inşaatı sırasında işçiler Fotoğraf: Nigel Henderson





Şekil 2-14. Hunstanton Okulu Fotoğraf: John Maltby, 1956



Şekil 2-15. Hunstanton Okulu inşaatı devam ederken Peter Smithson ve arabası, Norfolk.  
Fotoğraf: Nigel Henderson, 1953 (Smithson aile arşivi)

### 3. YENİ-BRÜTALİZM AKIMININ SERGİLERE YANSIMASI



Şekil 3-1. Bağımsız Grup üyeleri soldan sağa Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson ve Nigel Henderson

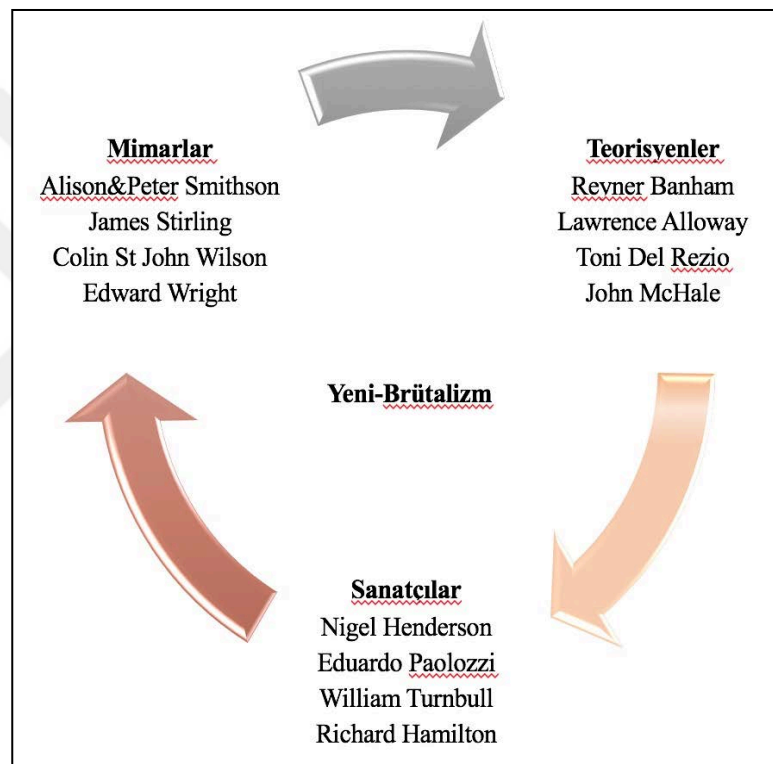
Smithsonlar'ın liderliğinde başlayan Yeni-Brütalizm, sadece mimari alanda değil, resim, heykel, fotoğraf gibi sanatın diğer alanlarında da görülmüştür. 1950'lerin başlarında, Smithsonlar önderliğinde bir araya gelen genç sanatçıların (ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçılar), mimarların ve eleştirmenlerin Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde (ICA) oluşturdukları bir sanat hareketi ile eş zamanlıdır (Şekil 3-1.). Bu hareket aynı zamanda Pop Art'ın da çıkışı olarak anılmaktadır. Temelde eleştirmen Lawrence Alloway, Reyner Banham ve Toni del Renzio'nun oluşturduğu, yaşları otuz beşin altındaki sanatçılar birlikteliğinden doğan grup, kendilerini “Independent Group” (Bağımsız Grup) olarak adlandırmıştır. Bağımsız Grup üyeleri, genişletilmiş bir kültür kavramı ve sanattaki yeni hareketler için önemli tartışmalar yapmışlardır. 1952 ile 1956 yılları arasında birçok sergi gerçekleştirmişlerdir.

1952'de Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde Bağımsız Grup'un ilk oturumuna İskoç doğumlu sanatçı Eduardo Paolozzi kolaj serisinden oluşan “Bunk!” (1947-52) adlı çalışmasını sunmuştu. Tasarım eleştirmeni Reyner Banham başkanlığındaki grup, sanatçı Richard Hamilton, teorisyen ve sosyolog John McHale ve fütürist sanatçı ve eğitimci Magda Cordell, sanat eleştirmeni Lawrence Alloway ve bir dizi heykeltıraş, fotoğrafçı, besteci ve mimardan oluşan sanatçılardan oluşan grup farklı bir sanatsal düşünceyi benimsemişlerdi (Tablo 3.1.). Diğer grup üyeleri heykeltıraş Eduardo Paolozzi, fotoğraf sanatçısı Nigel Henderson, sosyolog Judith Henderson, Terry Hamilton, Sylvia Sleigh, eleştirmen Lawrence Alloway, yazar Peter Banham, sanat tarihçisi Mary Banham, mimar Peter ve Alison Smithson, mimar James Stirling gibi önemli isimlerdi. İlerici, yüksek fikirli grup elitist kültüre karşı birleşerek savundukları popüler, kaba ve gündelik estetik anlayışı erişilebilir hâle getirdiler. Başka bir deyişle bu saf hâliyle Pop Art'tır (Mackay, 2020, p. 21).

İngiliz Pop Art'ının temsilcisi olarak kabul edilen Paolozzi, resimlerini Paris'te yaşarken yaratmıştır. “Bunk!” adlı çalışmasında kitle-medya motiflerini ve Amerikan kültürünün klişelerini yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. Paolozzi kaynaklarını doğrudan keserek kolajlar oluşturmuştur. Referans olarak Hollywood ünlüleri, Disney karakterleri, Kaliforniya plaj kültürü, konserve meyve ve tatlılar, konserve balıklar ve işlenmiş sosisler, kokteyller ve Coca-Cola, pulp romanları ve çizgi romanların yanı sıra 34 antik heykeli kullandı. Paolozzi, bu baştan çıkarıcı görüntüleri savaş sonrası Avrupa'nın kemer sıkma politikasından olabildiğince uzağa, sürekli rüya gibi bir anlatıya dönüştürdü (a.g.e, p. 21).

Banham yazılarında Bağımsız Grup'un üst tabaka ile bir bağı olmadığından bahseder. Bağımsız Grup sokağı, anti-akademik ve ikonoklastik unsurlar ile medya temelli, tüketici merkezli bir değişim ve kapsayıcılık estetiğini çağdaş sergiler aracılığı ile yaptı. Dadacı, Fütürist ve Sürrealist stratejileri ile Modernizm'in alternatif versiyonunu canlandırma isteği içindeydiler (a.g.e, p.21).

Tablo 3-1. Yeni-Brütalizm Akımı Etkileşim Tablosu



Bağımsız Grup 1955'te dağıldı. Bununla birlikte varlıklarının üç yılında Bağımsız Grup bir dizi tartışmalı ve önemli sayılan sergi düzenledi. En radikal olan ilk sergileri ICA'daki 1953 Yaşam ve Sanat Paraleli'ydi. Duvarlara düzgünce çerçevelenmemiş ve asılmamış, kesilmiş ve kabaca hem duvarlara hem de tavanlara yapışmış, kabaca büyütülmüş dergi fotoğrafları, çocuk çizimleri ve grafiti içeriyordu.

“Yeni-Brütalizm’in ilham kaynağı İngiltere’nin savaş sonrası günlük hayatıdır. Savaş sonrası yoksul mahallelerdeki yaşam, işçi sınıfının günlük hayatına ve anti-estetik olana odaklanan bir bakıştır. Yeni-Brütalizm akımının öncüleri “burjuva kültürünün normlarından, incelmışliğinden,



işlenmişliğinden, kalıplarından, süslerinden ve şıklıktan özgürleşip, hamlığı, arkaik olanı, çıplak gerçeği yeniden keşfediyorlardı” (Korkmaz, 2005, p. 72).

Yeni-Brütalizm görsel ve plastik sanatlarda da slogan olarak köprü görevi görür. Bu terimin mimaride uygulanan anlamı ile resim ve heykele uygulanan anlamı arasındaki uçurumu kapatmanın bir yolu vardır. Bu anlamda imge kelimesi, çağdaş estetiğin en çekici ve en yararlı terimlerinden biri olarak görülür. Banham, imgenin her şeyi veya hiçbir şeyi tanımlayan bir kelime olabileceği ve görsel olarak değerli olan klasik estetik standartlarına uymayan bir şey anlamına da gelebileceği fikrini savunur (Banham, 1955). Yeni-Brütalizm görünenin kendisi ve bütünlüğüdür. Elbette bu fikirler, anti-akademik estetiğin genel gövdesine yakındır ancak bu kavram Avrupalı birçok Brütalist'i, Nigel Henderson ve Eduardo Paolozzi'yi de içermektedir. Bununla birlikte bu imge kavramı, İngiltere'deki Yeni-Brütalizm'in tüm yönleri için ortak olmasına rağmen mimari uygulamada nasıl işlediğini görmek şaşırtıcıdır (Banham, 1955).

Banham “New-Brutalism” adlı makalesinde Thomas Aquinas'ın “güzel” tanımına vurgu yapar ve “Quod visum placet” yani “görülen memnun eder” olduğu varsayıldığında görüntü “quod visum perturbat” yani “görülen, duyguları etkiler” der (Banham, 1955). Görülen, duyguları etkileyen, güzelliğin zevkini yaşayabilecek bir durumdur. “Güzel” ya da “estetik” olan genel olarak tüm sanat dallarında, orandan doğan uyumdan kaynaklanan duyuşal haz deneyimi sebebi ile iyi oran ya da hoş giden olarak da tanımlanabilir. Aquinas estetik olanın akla uygun olarak düzenlenmiş olduğunu söyler (Ölmez, 2016). Anti-estetik olan da duyguları etkiler ve Yeni-Brütalistler'in imgeleri, çoğu kişi tarafından ve eleştirmenler tarafından sanat karşıtı veya klasik estetik anlamda herhangi bir oranda anti-estetik olarak kabul edilir. Thomas Aquinas'ı memnun eden soyut bir nitelik, güzelliştir.

Bağımsız Grup'un teorileri ve uygulamaları mimarlık ve reklamcılık, güzel sanatlar ve kitle kültürü, film ve teknoloji arasında bir köprü olmuş ve çağdaş görsel kültürün çökmekte olan disiplin sınırlarını anlama anlayışına katkıda bulunmuştur. (TateModern, 2007).

Bağımsız Grup üyeleri, idealize edilen estetik sanata karşı ürettikleri gündelik yaşamın hiç de estetik olmayan kusurlu hâlini yansıttıkları eserleri 1952-1956 yılları arasında kadar sergilediler. 1952'de “Sanat ve Yaşamın Paralellliği” (Parallel of Art and Life), 1953'te The

“Wonder of the Human Head”, 1955’te “İnsan, Makine ve Hareketler” (Man, Machine and Motion), 1956’da “Bu Yarındır” (This is Tomorrow) bunlardan bazılarıdır (Polatkan, 2006, p. 57). 1952’den 1966’ya kadar çağdaş sanat ile etkileşim devam etmiştir.

Londra’da Çağdaş Sanatlar Enstitüsünde faaliyet gösteren bu sanatçı, mimar ve tasarımcı grubuna odaklanan kitabında Anne Massey, Bağımsız Grup’un sergilerini, seminerlerini ve bildirimlerini incelemiştir. ICA’nın Herbert Read tarafından en iyi temsil edilen Platonik / Aristoteles estetiğinin hiyerarşik ve değişmeyen kitle kültürü ve çağdaş bilim ve teknolojileri gibi varsayımlarını kırdığından bahseder. Massey bu estetiği postmodernizmin özelliği olarak görür.<sup>6</sup>

Grubun üyelerinden belgesel fotoğrafçı Nigel Henderson (1917-1985), Londra’nın savaş sırasında bombalanmış yokluk içindeki bölgesi olan Bethnal Green’de yaşamıştır. Henderson, Londra’da 1940’lar ve 50’lerde savaş sonrası hasar gören sokakları, binaları, bölgedeki savaştan dolayı travma geçirmiş insanları fotoğraflamıştır. Henderson’un belgesel niteliğindeki sokak fotoğrafları CIAM 9. Grille’de (Şekil 3-2.) yer almıştır. Henderson, aynı zamanda bombalanan bölgedeki enkazlardan topladığı buluntu materyallerden fotogramlar üretmiştir (Şekil 3-3.). Nigel Henderson 1952’de “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” adlı çalışmayı grubun diğer üyesi Eduardo Paolozzi ile yapmıştır (Colomina, 2012).

Sir Eduardo Luigi Paolozzi (1924-2005), İskoçya doğumlu (İtalyan asıllı) bir heykeltıraş ve sanatçıdır. Grubunun kurucularından, Pop Art akımının öncülerindedir. 1946 ve 1947’de Slade Sanat Okulunda Paolozzi Pablo Picasso’nun sentetik kübizmine gönderme yaptığı bir dizi kolajda dergilerden topladığı görüntüleri kullanmıştır. İlk kişisel sergisini 1947’de, Londra’da The Mayor Gallery’de açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan (1939-45) hemen sonra tüm Avrupa’yı etkileyen genel yoksunluk bağlamında Amerikan askerlerinden topladığı dergilerdeki otomobil, bisiklet, elektrikli ocak ve telefon gibi makinelerin sağladığı özgürlüğe sahip, sağlıklı, mutlu insanların görüntüleri ve bol yiyeceklerin resimlerinden kolajlar yaparak oluşturduğu bu imgeler, savaştan etkilenen Avrupa ile çelişen cazibe, zenginlik ve tüketimin baştan çıkarıcı bir

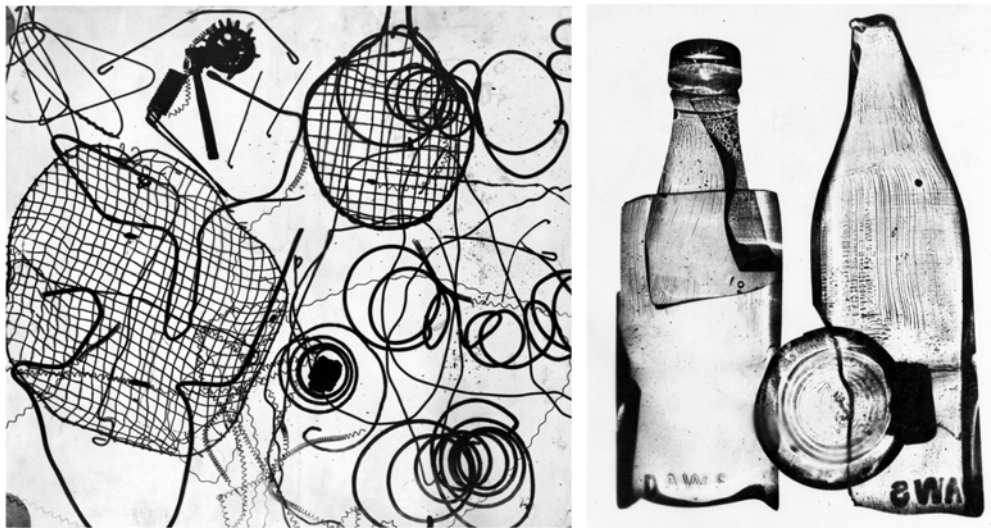
---

<sup>6</sup> Anne Massey. *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*. Manchester: Manchester University Press; distributed by St. Martin's Press, New York, N.Y. 1996.

dünyasını sunuyordu (Şekil 3-4.). Ürettiği “retrospektif ifadeler”, Paolozzi’nin yeni bir dünyanın ikonografisi olarak sanatsal değere sahip bu eseri Pop Art’ın gelişiminde önemli bir rol oynar (Treves, 2001).



Şekil 3-2. “As Found The Discovery of the Ordinary” kitabından Fotoğraf: Nigel Henderson



Şekil 3-3. Nigel Henderson Fotogramları (1949-51) Kaynak:Tate Modern Arşivi



Şekil 3-4. Eduardo Paolozzi'nin 1947 tarihli kolaj çalışması

Kaynak: L'Architecture d'aujourd'hui

Henderson ve Paolozzi'nin çalışmaları Bağımsız Grup'un ikonları olmuştur. Smithsonlar bu imgeleri kendi projeleri ile yayınlamışlardır. İlk projelerinden olan 1950'de "Coventry Cathedral" projesi yarışması için hazırladıkları "Golden Lane" projesinde kullandıkları imgeler proje sunumundan ziyade tahribata dikkat çeken enkaz görüntülerinden hazırlanmış imgelerdi. 1952'de yaptıkları ortak çalışmalarından birinde de Alison ve Peter Smithson, Ove Arup & Partners'da Ronald Jenkin'in ofisini tavanı Eduardo Paolozzi'nin çalışmaları ile kaplamışlardır.

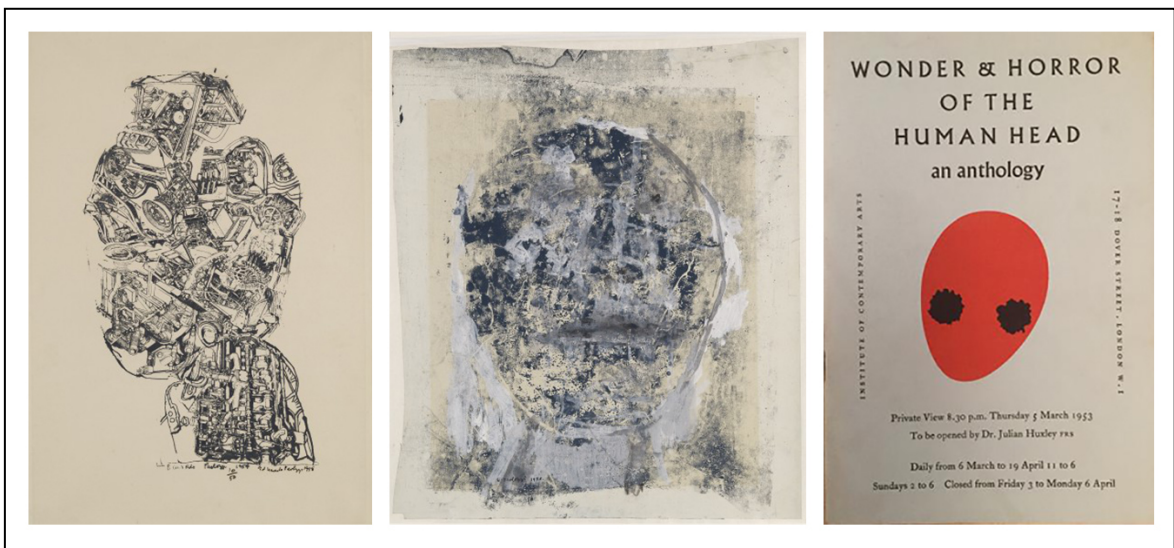
Tablo 3-2. Yeni-Brütalizm Zaman Çizelgesi

	Olaylar	Mimari	Sergiler	Sinema
1945	-İkinci Dünya Savaşı Sonu -Ekonomik kriz -Judith&Nigel Henderson Bethal Green belgesel çalışması			
1946	-Temel Gıda ihtiyaçlarının karne ile dağıtılması		-'Britain Can make it' V&A müzesinde sergilendi	
1947	-ICA kuruldu -Avrupa Modernizmi -Propaganda		-ICA ikinci sergi 'Forty thousand years of modern art' 1907-1947 L.Freud ve Eduardo Paolozzi'nin ilk sergisi	
1948			ICA ikinci sergi 'Forty thousand years of modern art'	
1949	-7.CIAM kongresi Bergamo	-Alison ve Peter Smithson Hunstanton Okulu yarışması		
1950	-ICA kalıcı yeri Jane Drew ve Maxwell Fry,Eudardo Paolozzi Nigel Henderson Neil Morris Terence Conran			
1951	-CIAM 8 Konferansı Hoddeston'da yapıldı. -Henderson ve Smithsonlar ile tanıştı.			
1952	-'Urban Re-Identification' -Benham 'Architectural Review' editor oldu.	-Alison ve Peter Smithson 'Golden Lane' housing yarışması	-Parallel of Life and Art	
1953	-CIAM 9 Aix en Provence'da Yeni-Brütalizm adı ilk kez kullanıldı.	-Houses in Soho' AD Exhibits -Sheffield University yarışma	-Alison ve Peter Smithson'un CIAM Grille I'i sergilendi -'Parallel of life and Art' sergisi	-'Only Connect' Lindsay Anderson
1954	-Peter Smithson 'scale of association' (house-street- quarter-city)		-Nigel Henderson photo images exhibition - ICA	-'Only Connect' Lindsay Anderson'ın makalesi Sight and Sound'da yayınlandı
1955	Yeni-Brütalizm makalesi Architectural Review'da yayınlandı		-Man Machine Motion' R.Hamilton Magda Cordell ICA	-'Momma Don't Allow L.Mazzetti BFI -'Film is mass medium'
1956	-10. CIAM konferansı Dubrovnik	-A&P Smithson 'House of future' the daily mail ideal konut sergisinde sergilendi	-'This is Tomorrow' sergisi Whitechapel -Magda Cordell sergisi Hanover Gallery	3. Özgür sinema programı 4. Özgür sinema programı
1957		-Hauptstadt Berlin yarışma projesi A&P Smithson		
1958				Look back in Anger'
1959	-11. CIAM konferansı Otterlo	-ICA 'The Fifties' Lecture series 'The revelation of Architectural thinkings'		6.Özgür sinema programı We are the Lambeth Boys
1960	'Art- anti-art' BBC Radio	Urban re-identification' Uppercase 3	3.Vendeik Bienali E.Paolozzi David Hockney pop-art kolajları RoyalCA sergisi	Saturday night and sunday morning' Primary'
1961	Berlin Duvarı inşaatı	A&P Smithson kendi haftasonu evleri olan Upper Lawn'ı inşa ettiler		
1962	London Zoo açılışı			'Long distance runner'
1963		Leicester Üniversitesi inşaatı tamamlandı. J.Stirling J.Gowan		This sporting life'
1964	James Stirling 'Leicester Üniversitesi' inşa edildi	A&P Smithson Economist Building tamamlandı		The Economist Building' görüntüleri 'Blow Up' adlı filmde kullanıldı.
1965				İngiltere'de toplam sinema sayısı 1971'e ulaştı.



### 3.1. “THE WONDER OF THE THE HUMAN HEAD” SERGİSİ (1953)

ICA’da 1953 yılında Richard ve Terry Hamilton “İnsan Kafasına Merak ve Korku” (Wonder and Horror of Human Head) adlı sergiyi düzenlemişlerdir (Massey, 2007-13). Çarpıcı heykel ve baskı çalışmalarına odaklanılan bu sergide İkinci Dünya Savaşı anısına odaklanan İngiltere, Soğuk Savaş'ın hayaleti ve artan bir nükleer silahlanma yarışı ve çatışmaların güçlü görüntüsünü temsil eden eserler sergilenmiştir (Şekil 3-5.).



Şekil 3-5. “The Wonder and Horror of The Human Head” Sergisi Kaynak: British Council (1953-1956)

Bu eserlerde insan kafası, fikirleri ve görüntüleri uygulamak veya etkilemek için boş bir kanvas veya kil bloğu olarak kabul edilir. Hava fotoğraflarının arazi desenlerini, savaş alanlarının çamurlu ıssızlığını, zırh ve gaz maskelerinin biçimlerini ve nükleer patlamaların mantar bulutlarını yansıtmak üzere manipüle edilir. Bu sergide William Turnbull, Eduardo Paolozzi, Henry Moore, Elizabeth Frink, Anthony Caro, Bernard Meadows, F.E. McWilliam, Geoffrey Clarke ve Hubert Dalwood adlı sanatçıların da eserleri sergilenmiştir (BritishCouncil, 2014).

### 3.2. “SANAT VE YAŞAMIN PARALELLİĞİ” SERGİSİ (1953)

“Geleneksel olarak güzel sanatlar canlılıklarından dolayı popüler sanatlara, popüler sanatlar ise saygınlık için güzel sanatlara bağlıdır. İyi sanatçı onları kullanmadan önce işlerin zorlukla “var olduğu” söylenir, bunlar sadece hayatlarımızı geçirdiğimiz sınıflandırılmamış arka plan malzemesinin bir parçasıdır. Gündelik nesneden güzel sanatların tezahürüne dönüşüm birçok yönden gerçekleşir; nesne -objet trouvé- keşfedilebilir veya nesnenin kendisi aynı kalır; edebî veya halk efsanesi ortaya çıkabilir ve yine nesnenin kendisi değişmeden kalır veya nesne bir atlama noktası olarak kullanılabilir ve kendisi dönüştürülür (Smithson & Smithson, 1957).”<sup>7</sup>

İkinci Dünya Savaşı sırasında Alison Smithson’ın “Ladies’ Home Journal” ve “Woman’s Home Companion” dergilerinden topladığı reklam görselleri ile Paolozzi’nin kolajları Banham’ın Amerikan tüketim kültürünü analizi sonrasında Çağdaş Sanatlar Enstitüsü ICA’da sergilendi. Aslında projenin adı ilk olarak “Documents 53”, daha sonra da değiştirilerek “Sanat ve Yaşamın Paralellliği” oldu (Şekil 3-6.). Nigel Henderson’un da katılımı ile ICA’da topladıkları tüm görselleri farklı bir teknikle sundular. Sergi dörtlü tarafından toplanan yüzden fazla siyah beyaz fotoğraf içeren bir enstalasyondan oluşmaktaydı. Dubuffet ve Jackson Pollock’e göndermeler yaparak biyoloji, spor, hava fotoğrafçılığı, arkeoloji, jeoloji, önceki kültürler ve modern sanat dâhil olmak üzere çok çeşitli alanları tasvir ettiler.

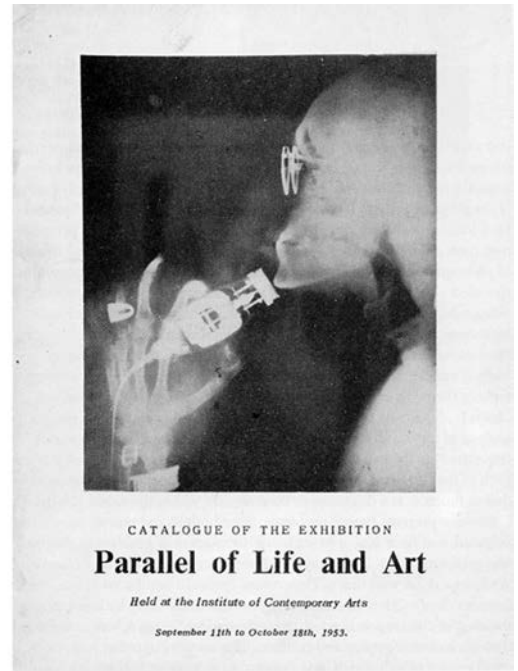
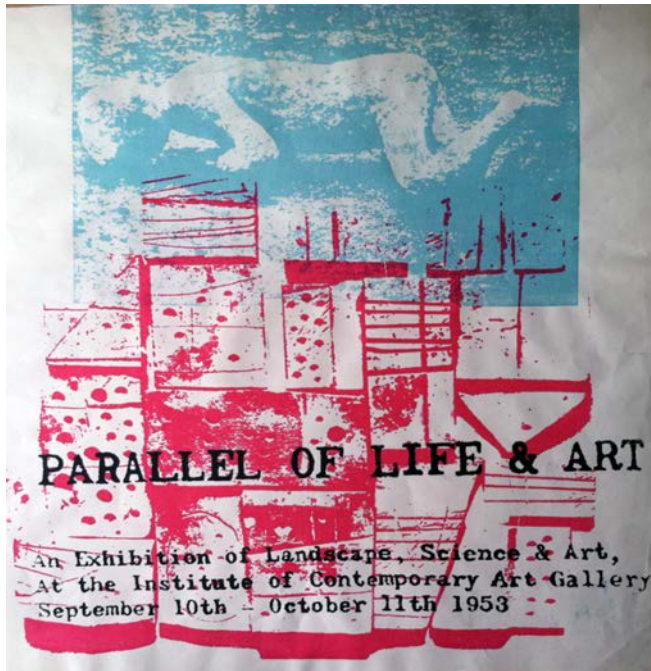
Görüntüler, tüm alanı doldurdıkları ICA’nın ön odasına yerden tavana kadar az bir açıklama ile asıldı. Sergi için hazırlanan notlar arasında Alison ve Peter Smithson’un alışılmadık düzenleme hakkındaki fikirleri yer alır. Fotoğraf büyötmelerini yan yana koyarak bu görüntüleri ardışık bir ifade oluşturacak şekilde düzenlemediler. Bunun yerine farklı sanat alanları ve teknikler arasındaki karmaşık çapraz ilişkiler dizisini kurdular (Heuvel, 2004). Uyumsuz kategorilerde gruplandırılmış görüntü koleksiyonu alfabetik olmayan bir şekilde sergiledi: Anatomi, Mimari, Sanat, Hat Sanatı, Tarih 1901, Manzara, Hareket, Doğa, İlkel, İnsan Ölçeği, Stres, Stres Yapısı, Futbol, Bilim Kurgu, Tıp, Jeoloji, Metal ve Seramik gibi karşılaştırılmaz kategoriler, etkinliğin kapalı bir sistem veya bilimsel bir sınıflandırma ile

---

<sup>7</sup> Smithson, A. and P. ‘But Today We Collect Ads in Ark. No. 18. November 1957. 48-50 Makale Ekler bölümünde yer almaktadır.

hiçbir ilgisi olmadığını açıkça ortaya koydu (Heuvel, 2004). Aksine sunulduğu ve kategorize edildiği gibi seçim neredeyse sınırsız bir kişisel heves temelinde görünüyordu. Çalışma estetiği ve sergilenen fotoğrafların seçimi ile sergi, gerçekliğin yüzeysel tezahürleriyle gizlenen evrensel ilkelerin bir görüntüsünü aktarma girişimiydi. Çıplak gözle görülemeyen bir gerçekliği görselleştirme ve analiz etme tekniklerinin sonucu olarak çok sayıda mikroskobik fotoğraf ve röntgen görüntüsünün dâhil edilmesinin bir nedeniydi (Heuvel, 2004). “Sergi fotoğrafları şiddet yıkım içerikli deforme olmuş görünümünden, röntgen filmlerinden, endüstriyel imgelerden mikroskobik görünümlere dek hiçbir konvansiyonel estetik ve fotoğraf kategorilerine girmeyen, bazıları gren düzeyine dek büyütülmüş fotoğraflardan oluşmaktaydı.” (Polatkan, 2006, p. 57), (Şekil 3-7., Şekil 3-9.).

Smithsonlar “But Today We Collect Ads” adlı yazılarında 1980’lerin sonlarından dikkatli göz ile görülen, sanatın toplandığı, ters döndüğü ve tetikte olduğu “buluntu” ve sanatın bulunduğu yerde “buluntu”lar tanımını ile başlayan, tanımını temel almışlar ancak reklamlara odaklanmak yerine toplama, tersine çevirme ve bu koleksiyona koyarak perspektifimizi genişletmişlerdir (Heuvel, 2004).



Şekil 3-6. Parallel of Life and Art Sergi Afışı





Şekil 3-7. Sergi kurulum şekli perspektif çizimi Peter Smithson,1952



Şekil 3-8. Nigel Henderson "Sanat ve Yaşamın Paralelliği" Sergisinden görüntü Henderson Koleksiyonu, Tate Arşiv



Şekil 3-9. Nigel Henderson “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” Sergisinden görüntü Henderson Koleksiyonu, Tate Arşiv

### 3.3. “GELECEĞİN EVİ” SERGİSİ (1956)

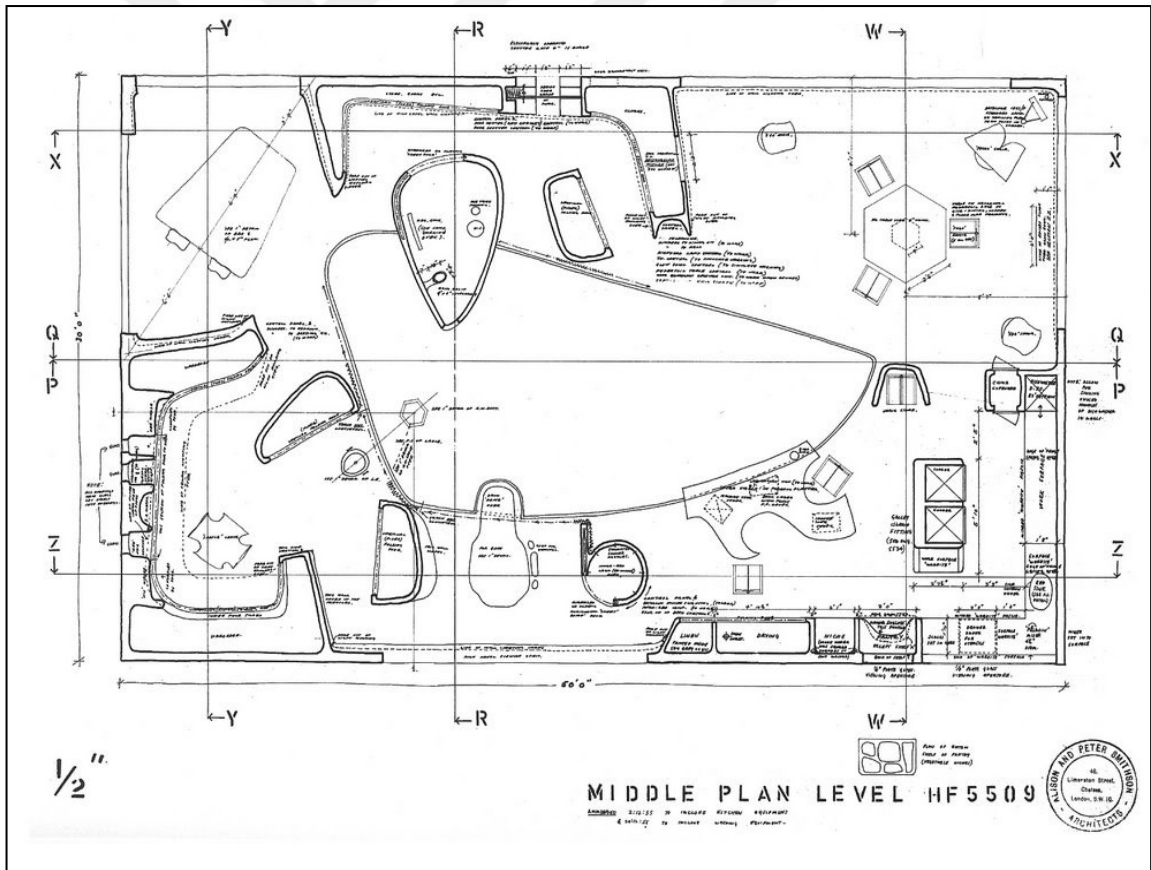
Peter ve Alison Smithson, 1956 yılının mart ayında yapılacak olan Daily Mail’in İdeal Ev Sergisi için “Geleceğin Evi”ni tasarlamışlardı. Gerçek üretime değil, teorik tartışmaya yönelik olarak tasarlanan ev Olympia Sergi Merkezi'nde sergilenmiştir. Doğal olarak aydınlatılan ve özel bir avlu bahçesine sahip evin dış duvarları, evlerin doğrudan yan yana yerleştirilmesine izin verecek şekildedir.

Sergilenen ev 9 m x 15 m alana sahip dikdörtgen bir taban üzerine inşa edilmiş ve kıvrımlı bir şekilde süreklilik gösteren plastik panellerden oluşmuştur. Çalışma alanları, içinde geniş bir açık alan yaratılmasına izin veren kabinlere gizlenmiştir (Şekil 3-10.).

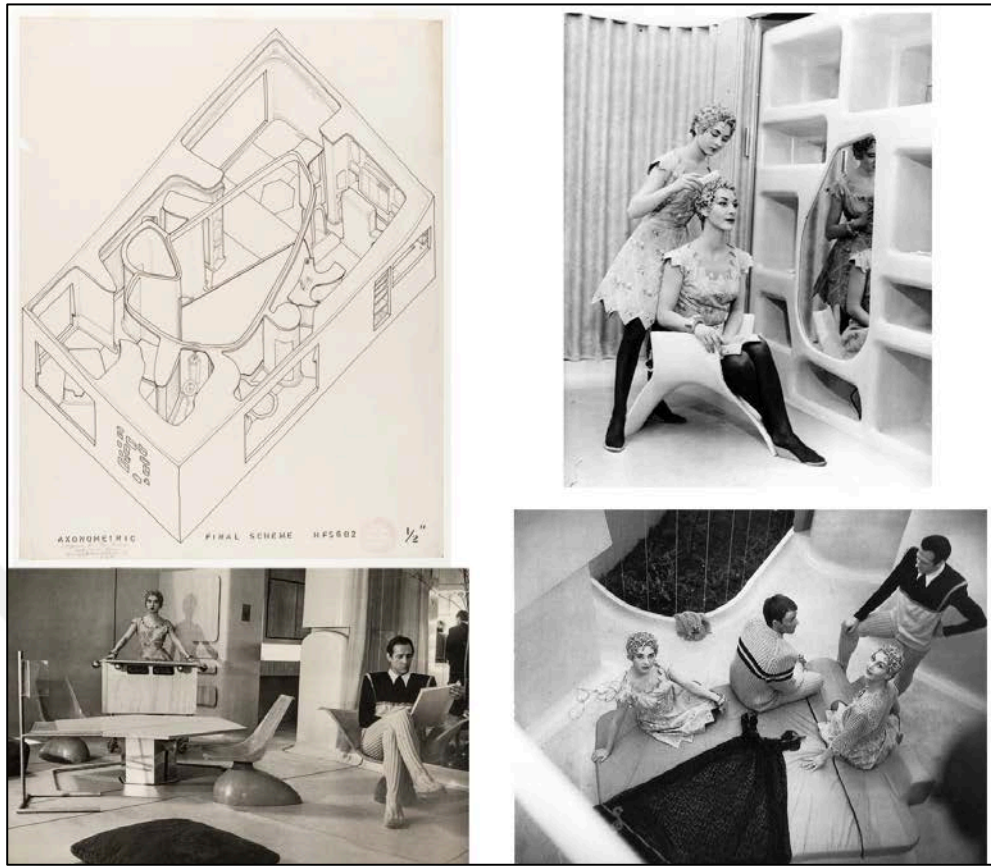
Banham, 1956 yılının başlarında Smithson'un Geleceğin Evi'ni bir şekilde “Pop mimarisinde ciddi bir girişim” olarak görür (Şekil 3-11., Şekil 3-15.). Geleceğin Evi kitle iletişim araçları ve reklam ile tanımlanır: Parlak, plastik, pürüzsüz, stilize, ambalajlı, tüketici ürünüdür

(Heuvel, 2012). Evin duvarı ile otomobil karoseri arasında ciddi bir benzerlik vardır. Banham 1970'deki yazısında bunu Smithsonlar'ın sevdiği Amerikan Cadillac'a benzetir. Bu benzerlik bütüncül ve belli bir yaşam biçiminin dolaysız ifadesidir (Akın, 2005). Frampton bu sergide orta sınıfın tüketim arzusunun nesnesini görür (Frampton, 1992).

Plastik malzeme ile kıvrımlı yüzeylerde oluşan ev yükseltilmiş bir platformun üzerinden izlenebilmektedir. Genelde tek kişilik ıslak hacimler ve çok amaçlı hacimler, mekânları ayıran, lifli bir malzeme ve alçıdan dökülmüş, hepsi farklı yükseklikte ayırıcı duvarlar dörtgen bir alanı kaplamakta, oval bir kapalı bahçeye dönüşen üzeri açık *Patio*'yu da dörtgen sınırlar dâhilinde içermektedir. *Geleceğin Evi* Banham tarafından *Pop-Art*'la ilişkilendirilir (Akın,2005).



Şekil 3-10. Daily Mail'in İdeal Ev Sergisi İçin Hazırlanan Geleceğin Evi Planı



Şekil 3-11. Geleceğin Evi'nden Görüntü



Şekil 3-12. Geleceğin Evi kullanıcıları ziyaretçileri karşılarken

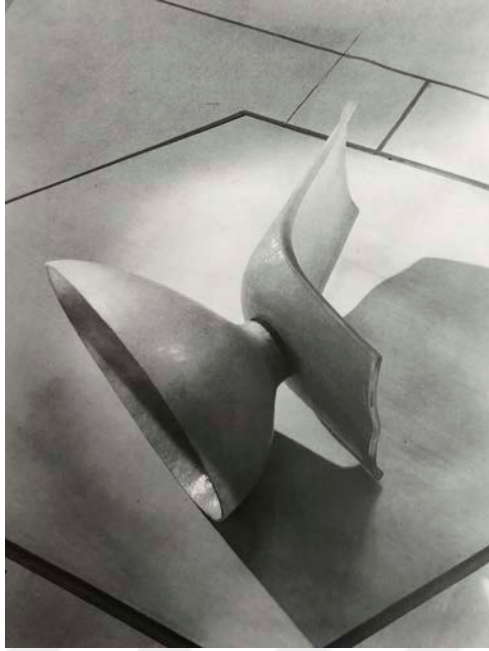




Şekil 3-13. Tasarımcı Teddy Tinling'in "Geleceğin Evi" kullanıcıları için tasarladığı giysiler<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Fotoğraf (3-12. ve 3-13.) kaynağı:

Alison and Peter Smithson from the house of the future to a house of today edited by Dirk van den Heuvel and Max Risselada, 010 Publishers, Rotterdam, sf 80-95, 2004.



Şekil 3-14. Alison Smithson tasarımı "Egg Chair" Fotoğraf: Council of Industrial Design 1956<sup>9</sup>



Şekil 3-15. Yağmur suyu haznesi ve lavabo tasarımı fotoğraf: John McCann, 1956

---

<sup>9</sup> Fotoğraf (3-14.) ve (3-15.) Kaynak: Alison and Peter Smithson from the house of the future to a house of today edited by Dirk van den Heuvel and Max Risselada, 010 Publishers, Rotterdam, sf38, 2004.



Şekil 3-16. 'Geleceğin Evi' sergisinde geleceğin insanlarını temsil eden  
'Mr&Mrs 1980'i izleyen ziyaretçiler

### 3.4. “THIS IS TOMORROW” (BU YARINDIR) SERGİSİ (1956)

1956'da Londra'da Peter ve Alison Smithson'un da içinde yer aldığı mimarlar, sanatçılar ve yazarlardan oluşan Bağımsız Grup sanatçıları bu kez başka bir sergi için çalıştılar (Tablo 3-3.). Amerikan tüketiciliği, pop kültürü, kitle iletişimi ve daha iyi bir yarının vizyonu ile büyülenen bir kültürün sanatını ve mimarisini ele aldıkları bu sergi Londra'daki Whitechapel Sanat Galerisi'nde yapıldı.

Sergide geleneksel ve modernist sanatın ilkelerini sorguladılar. Bu sergi ile daha geniş bir kitlenin ilgisini çekmeyi başardılar. 1955'te resmî olarak görüşmeyi bitiren grup üyeleri 1962-63 yıllarına kadar gayriresmî olarak görüşmelere devam ettiler.

“Bunun şok etkisi yaratmak için tasarlanmış bir sergi olduğunu söylüyorlar. Bazıları on iki standın olağanüstü ve başarılı olduğunu söylerken diğerleri ise akılsızca olduğunu düşünüyor.” (Stillman & Eastwick-Field, 1956)

9 Ağustos-9 Eylül 1956 tarihleri arasında Whitechapel Sanat Galerisi'nde düzenlenen sergiyi 19.000'den fazla ziyaretçi gezmiştir. Reyner Banham sergiyi “dünyanın herhangi bir sanat galerisinde görülen ilk Pop-Art tezahürü” olarak tanımlamıştır. Bağımsız Grup’un üyeleri de dâhil olmak üzere on iki sanatçı ve mimar grubunun küratörlüğünden oluşmuş bir sergidir. İnsan yerleşimi fikrini ve sanatlar arası sınırları keşfetmeyi amaçlayan çok disiplinli bir iş birliği ile oluşmuştur.

Katılan mimarların bazıları, sergiyi yöneten Theo Crosby, Alison ve Peter Smithson, Victor Pasmore, Ernö Goldfinger, James Stirling ve Colin St. John Wilson da dâhil olmak üzere öne çıkmıştır. On iki grubun da bağımsız olarak çalıştıkları bir sergi bütünüdür (Tablo 3-3.).

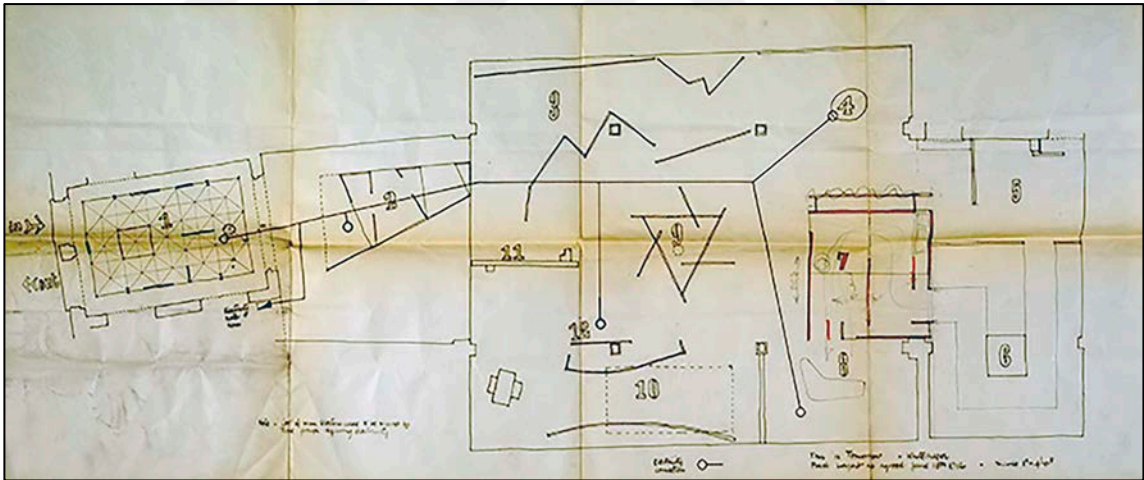
Tablo 3-3. This is Tomorrow (Bu Yarındır) Sergisi Katılımcıları

Grup 1:	Theo Crosby, William Turnbull, Germano Facetti, Edward Wright
Grup 2:	Richard Hamilton, John McHale, John Voelcker
Grup 3:	J.D.H. Catleugh, James Hull, Leslie Thornton
Grup 4:	Anthony Jackson, Sarah Jackson, Emilio Scanavino
Grup 5:	John Ernest, Anthony Hill, Denis Williams
Grup 6:	Eduardo Paolozzi, Alison and Peter Smithson, Nigel Henderson
Grup 7:	Victor Pasmore, Erno Goldfinger, Helen Phillips
Grup 8:	James Stirling, Michael Pine, Richard Matthews
Grup 9:	Mary Martin, Kenneth Martin, John Weeks
Grup 10:	Robert Adams, Frank Newby, Peter Carter, Colin St. John Wilson
Grup 11:	Adrian Heath, John Weeks
Grup 12:	Lawrence Alloway, Geoffery Holroyd, Tony del Renzio





Şekil 3-17. Sergiye katılan 3 farklı grup için hazırlanan sergi posterleri Kaynak: Victoria and Albert Museum Arşivi, Londra



Şekil 3-18. Sergi Yerleşim Planı mimar: Ernö Goldfinger Kaynak:Riba

Grup 1; küratör mimar, editör, yazar ve heykeltıraş Theo Crosby (1925-1994), sanatçı William Turnbull (1922-2012), grafik tasarımcısı Germano Facetti (1926-2006), ressam, tipografist, grafik tasarımcısı Edward Wright (1912-1988)'tan oluşmaktadır. Grup 1 ekibinin çalışmasında üretimde belirlenen malzemeler basit ve doğrudan şekilde kullanılmıştır. Uzak kafes sistemi oluşturularak bir çatı üretilmiş ve altında oluşan mekânda plastik levhalar ve kontraplak ile modüle edilmiş bir sergi alanı bulunmaktadır. Fotoğraf ve kolaj teknikleri

kullanılarak üretilen görseller sergilenmiştir. Mekânın ortasında bir heykel sergilenmektedir. Bu heykel akıl dışılık ve şansın tanınabilir görüntüsünü temsil etmektedir.

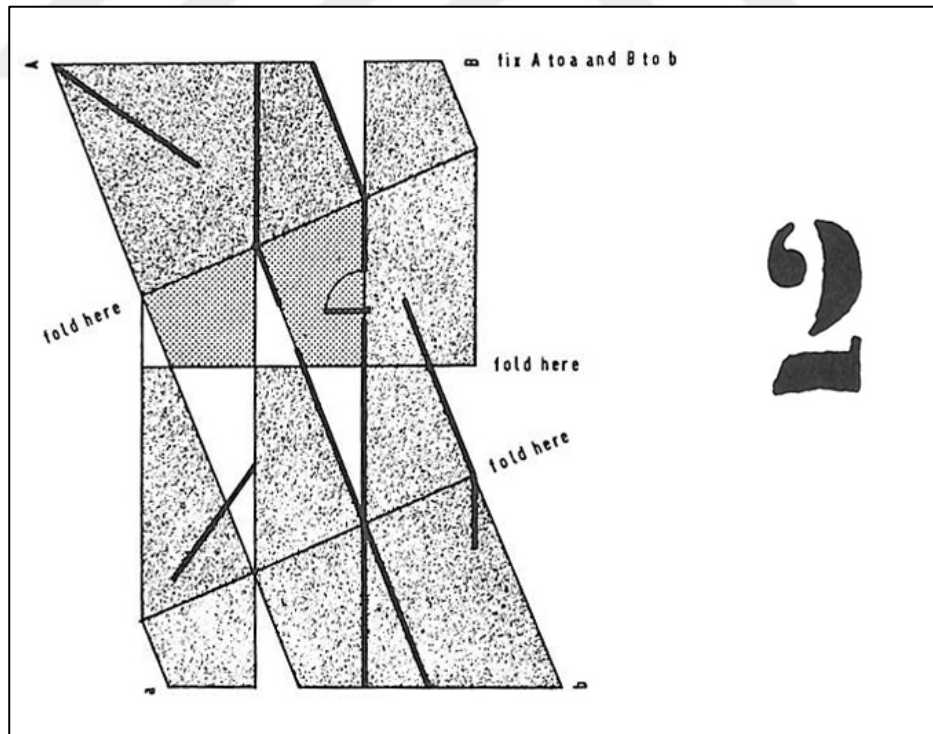
“Mimari sadece yağmuru dışarıda tutmak için bir şey değildir, resim duvarlardaki çatlakları örtmek veya bir generalin at üzerindeki bir trafik engelini yapmak değildir. Onlar bizim hayatımıza etki eden güçlerdir. Her yeni kazı geleceğe bir adım daha atıyor. Heykel eskiden 'modern' görünüyordu: şimdi son kırk bin yıl boyunca herhangi bir zamanda kazılmış olabilecek nesnelere yapıyoruz. Heykel yani totemik nesne mimari mekânın içinde veya dışında var olabilir. Heykel mimarinin sahne malı değildir. Sanat objeleri, sanatçılar için gerekli aktivitenin sonucudur. Modern mimari genellikle bir dizi olası permütasyonun toplamıdır: modern heykel ve resim de öyle. Gözlemci veya kullanıcı birimlerden biridir. Şeyler niteliklerinin toplamıdır. Artık uçuşuna izin verilmeyen bir kuş artık bir kuş değil. Nihai hareket, nihai dinlenme. Bu alan ziyaretçiyi sergiye tanıtır ve burada grup cömertçe fon ve malzeme ile işbirliği yapan birçok kişiye minnettarlığını kabul eder.”<sup>10</sup>



Şekil 3-19. This is Tomorrow Sergisi Grup 1 Standı

<sup>10</sup> “This is Tomorrow” Sergi Kataloğu “Grup 1” açıklama metni

Grup 2; ressam ve kolaj sanatçısı Richard Hamilton (1922-2011), sanatçı John McHale (1922-1978) ve mimar John Voelcker (1927-1972)'dan oluşmaktadır (Şekil 3-18.). Bu sergi sunumunda Richard Hamilton'ın reklam malzemelerini bir araya getirerek yaptığı her insanın yaşamını, arzularını ve düşlerini özetleyen kolaj çalışması da sunulmuştur (Lynton, 1991). İşçi sınıfına veya orta sınıfa seslenen reklam görüntülerinden kesilen imgelerle yapılan kolaj çalışması, sinema ve televizyon, konserve yiyecekler, çıplak kadın görüntüsü, kasları gelişmiş bir erkek manken, duvardaki asılı resimler, pencereden görünen detayları barındırmaktadır (Şekil 3-19.). Richard Hamilton sergi metninde, katı biçimsel kavramların reçetelenmesiyle ifade edilebileceği fikrini reddettiğini ifade etmiştir. İhtiyaç duyulan şeyin anlamlı imgelerin tanımı olmadığını ve görsel materyalin sürekli zenginleşmesini kabul etmek için algısal potansiyellerin gelişmesi olduğunu söyler. McHale ise yarının ancak bugünün ve dünün pratik kabul edilmiş gerçekliği hakkındaki bazı varsayımlar temelinde tahmin edilebileceğini söyler. İnsan ilişkileri, insanın çevresindeki herhangi bir değişiklik yarın ile etkileşimin göstergesidir.



Şekil 3-20. This is Tomorrow Sergisi Grup 2 Stand Yerleşim Planı Çizimi





Şekil 3-21. This is Tomorrow Sergisi Grup 2 Richard Hamilton Kolajı<sup>11</sup>

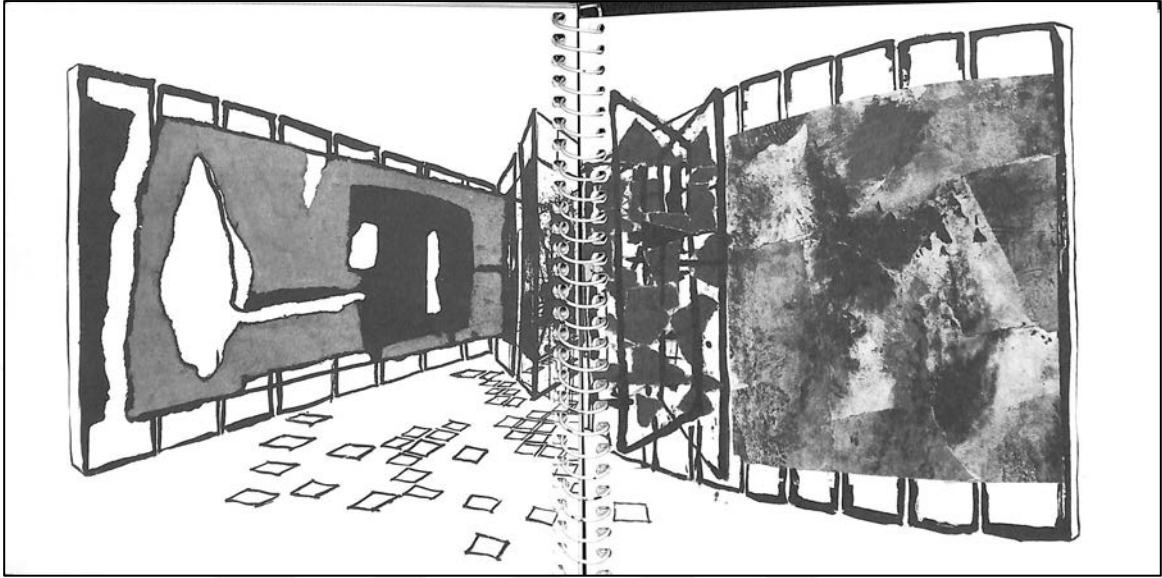
Grup 2 standındaki diğer iki çalışma büyük bir bira şişesi önündeki Marilyn Monroe imgesi ve bilim-kurgu filmlerinden fırlamış gibi görünen bir canavar robotun bayılmış sarışın bir kızı kucaklar hâlde bir görüntüsüdür (Şekil 3-20). Bu çalışma daha önce Piccadilly Circus'ta büyük bir sinemanın önünde sergilenmiş bir çalışmadır. Ancak toplumun bu düzenlemeyi bir sanat olarak görüp görmediği belli değildir.

<sup>11</sup> Richard Hamilton: *Günümüz evlerini bu denli farklı, çekici yapan neydi?* 1956. Kağıt üzerine kolaj, Tülbingen Kunsthalle (Dr. Georg Zundel koleksiyonu)



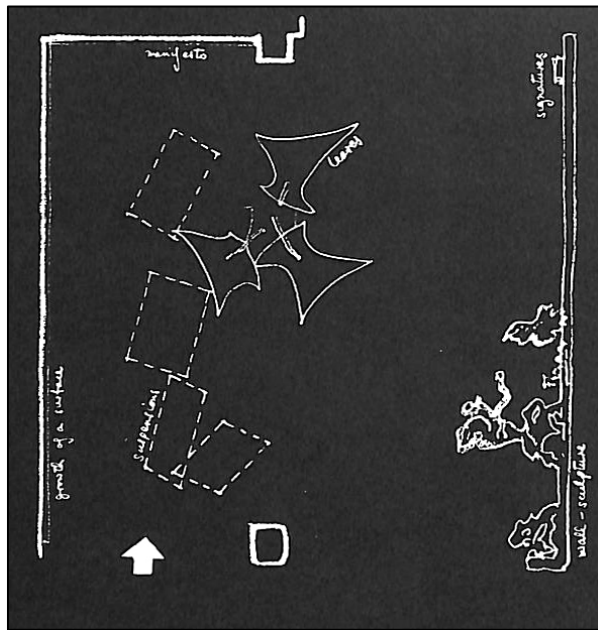
Şekil 3-22. This is Tomorrow Sergisi Grup 2

3. Grup; soyut sanatçı J.D.H. Catleugh (1950-2009), mimar, ressam, koleksiyoncu ve tarihçi James Hull, heykeltıraş Leslie Thornton (1925-2016)'dan oluşuyordu (Şekil 3-21.).



Şekil 3-23. This is Tomorrow Sergisi Grup 3

Grup 4; katılımcıları mimar, mimarlık tarihçisi ve teorisyen Anthony Jackson (1926-2015), heykeltıraş Sarah Jackson (1924-2004), ressam ve heykeltıraş Emilio Scanavino (1922-1986)'dur (Şekil 3-22., Şekil 3-24.).

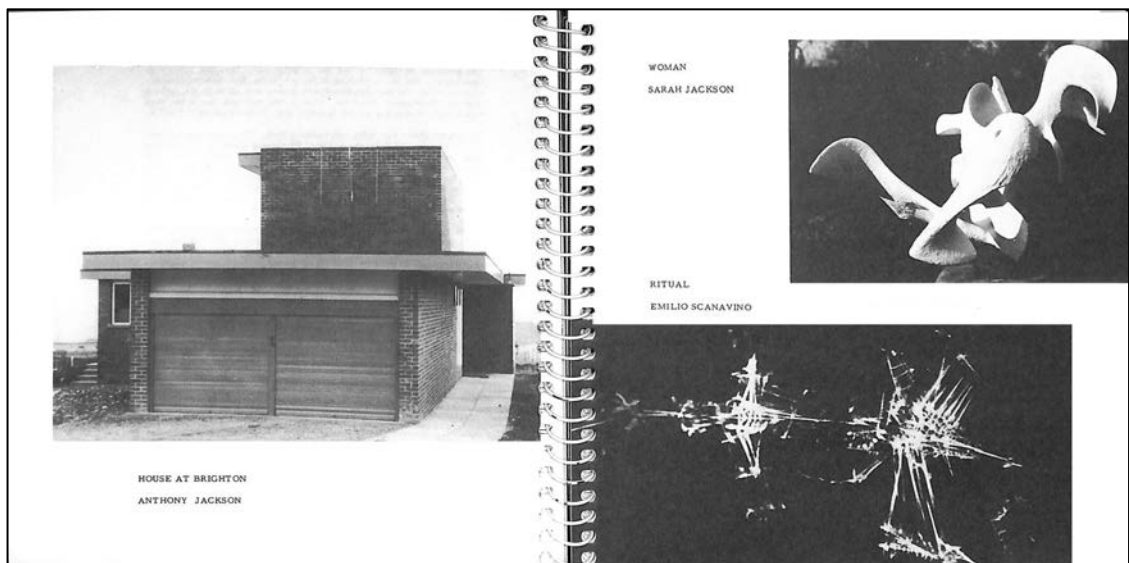


Şekil 3-24. This is Tomorrow Sergisi Grup 4 Yerleşim Planı



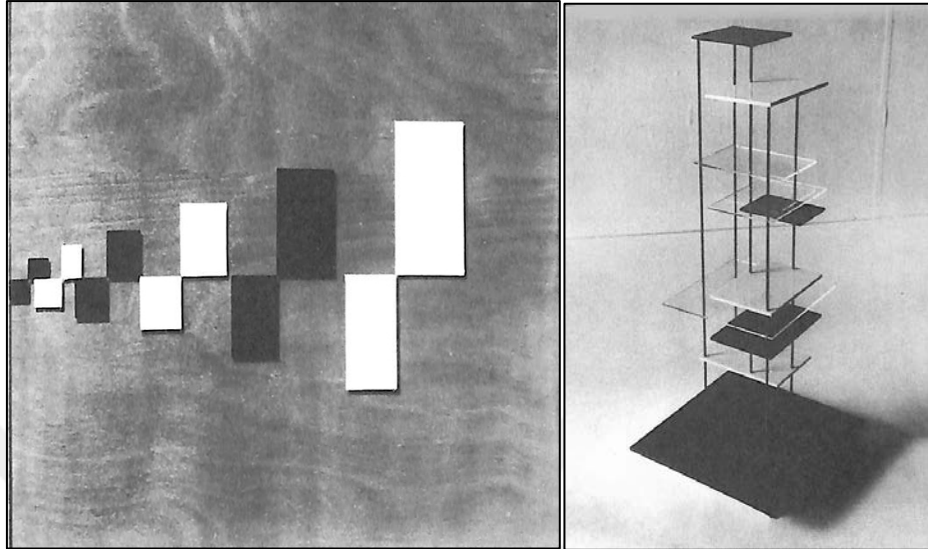


Şekil 3-25. This is Tomorrow Sergisi Grup 4 Çalışma Sırasında



Şekil 3-26. This is Tomorrow Sergisi Kataloğu Grup 4

Grup 5, sanatçı John Ernest (1922-1994), sanatçı Anthony Hill (1930-), ressam, yazar ve arkeolog Denis Williams (1923-1998)'tan oluşmuştur.



Şekil 3-27. This is Tomorrow Sergisi Grup 5

The Square Articulate

① The square considered as the simplest comprehensible unit of space. A square as a statement of space has only two operative points and one diagonal. The sides AB, AD are common radii to the point A. Similarly the sides BC, DC to the point C. AC is the diagonal.

② Any two points therefore can be used to generate a square space, so long as they represent the ends of the line which will be the diagonal. They form the centres of two circles which circumscribe the double square.

Area is viewed as relative to building with metrics in space, and the measurement of such.

A unit of space is viewed as relative to what is rendered visually comprehensible, being a concept it cannot be measured.

Take a square ABCD conceived as a unit of space, and not as an area defined by dimension. The sides AB, CD, BC, AD are radii of circles with centres at each of the four corners. These circles are the space which they define to each other. In motion they invade one another and imply a movement of space outside the boundaries of the square. The effect of the square is therefore to lengthen existing and create in so far as they define area. They are merely two forms in any existing continuous motion of which the structure of the work is determined.

The circumscribed circles of a double square generate a square space.

**EXAMPLE**

Let a point D be the origin of a square. The square is defined as a circle. It is defined by any or all of its sides, but not with AB or AD. This maintains a necessary relationship with the sides BC, CD, but not with AB or AD. This relationship is not a point space. However, CD can be extended to any point E. Hence, CE can be drawn. This line will define a primary and secondary space. To bring into play, automatically, a secondary space with the same metric... Le Corbusier.

The square is thus rendered articulated by its own elements.

This articulation reveals the idea of an open or 'spaced' square - viewed as a function of space, as against a closed square space - a function of area defined by dimension. In comparison they qualify each other.

Two articles from a Journal  
21 Dec. 1950.

DENIS WILLIAMS  
B. British Guiana 1923  
Lives and works London

TWO PAGES FROM A JOURNAL

Şekil 3-28. This is Tomorrow Sergisi Grup 5 Denis Williams Çalışması

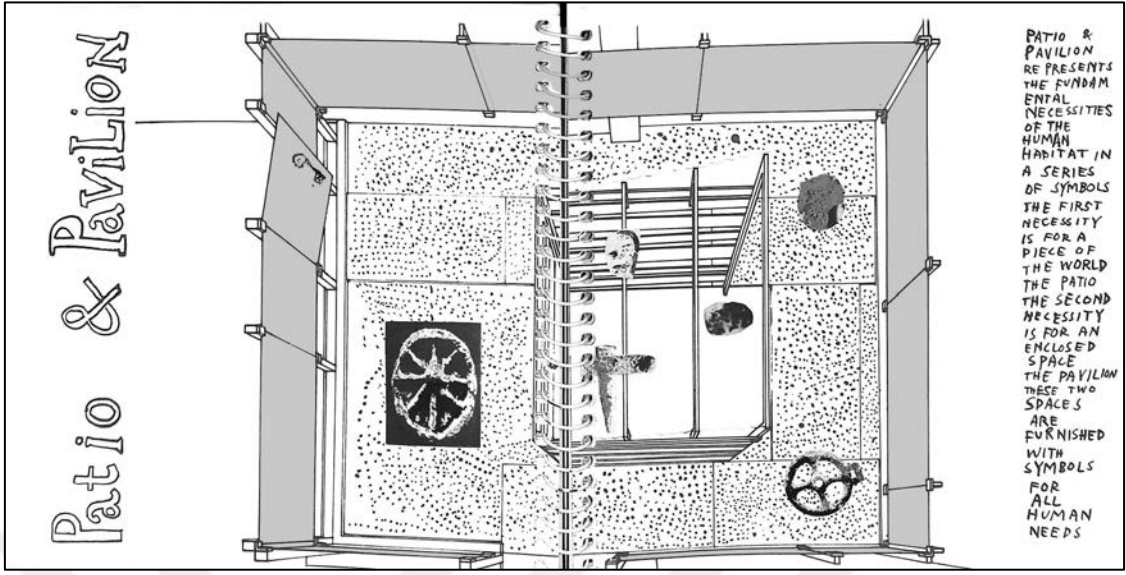


Eduardo Paolozzi (1924-2005), Alison Smithson (1928-1993) Peter Smithson (1923-2003), Nigel Henderson (1917-1985) Grup 6 olarak çalışmalarını sunmuşlardır. “Veranda ve Pavyon” (Patio and Pavilion) olarak adlandırdıkları stantta sadece farklı nesnelere, malzemelerin ve panellerin montajı değil, referansları bir araya getirmişlerdir (Highmore, 2006). “Veranda ve Pavyon” savaş ile özdeşleştirilir. Paslanmaz metal, ham beton, taş ve ahşap ile travma geçirmiş bir özneyi barındıran kulübe, kasvetli bir kıyamet yerini temsil eder. “Veranda ve Pavyon”, Smithsonlar’ın çıkış stratejisi olarak görülür. 1956 yılında Londra’da Whitechapel Sanat Galerisi’nde “Bu Yarındır” sergisinde Alison ve Peter Smithson, sanatçı Nigel Henderson ve Eduardo Paolozzi Yeni-Brütalizm’in belki de en etkileyici bir örneği olan “Veranda ve Pavyon” alanını çalıştılar. Kumla kaplı veranda, ziyaretçilerin erişimine izin veren bir giriş kapısı bulunan yarı yansıtıcı alüminyum kaplı kontrplak duvarla çevriliydi (Highmore, 2006, pp. 1-22), (Şekil 3-27., Şekil 3-36.).

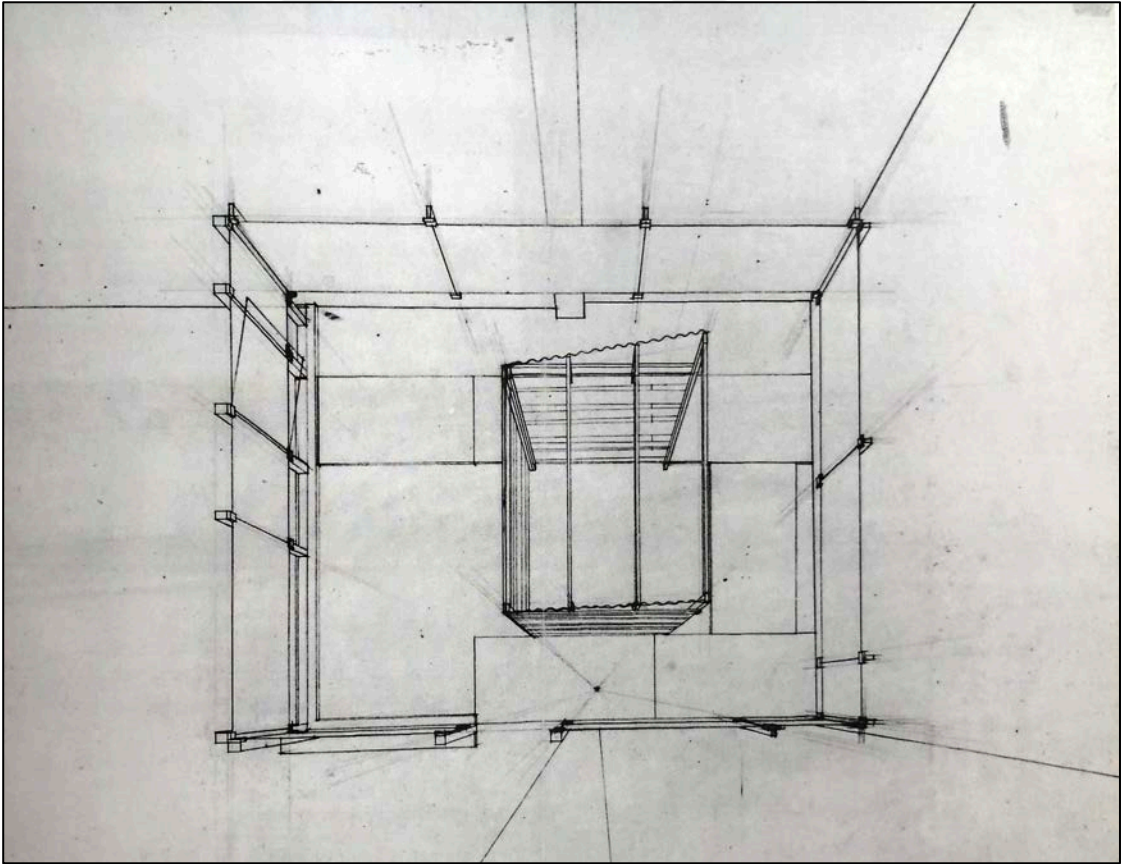
“Smithsonlar’ın nesli nükleer savaş korkusunu taşımaktadır. Ancak aynı zamanda ya 6 yıl boyunca toplu yıkımın travmasını da yaşamışlar ya da bu yıkımın içinde hayata adım atmışlardır.” (Akın, 2005).

“Veranda ve Pavyon”un kurulumu Bethnal Green'deki bir ev gibi, bir nükleer harabe gibi, bir kırsal konut gibi ya da bir dükkân gibiydi. Ama aynı zamanda diğer mimari pavyonlar gibi değildi. Farklı nesnelere bu kurulumu o zamanın mimari ve sanatsal tartışmalarına birden fazla atıfta bulunuyordu. Smithsonlar’ın kurulumuna bir başka atıf, çağdaş yaşam içinde günlük yaşamın saygın estetiği idi (Osten, 2012).

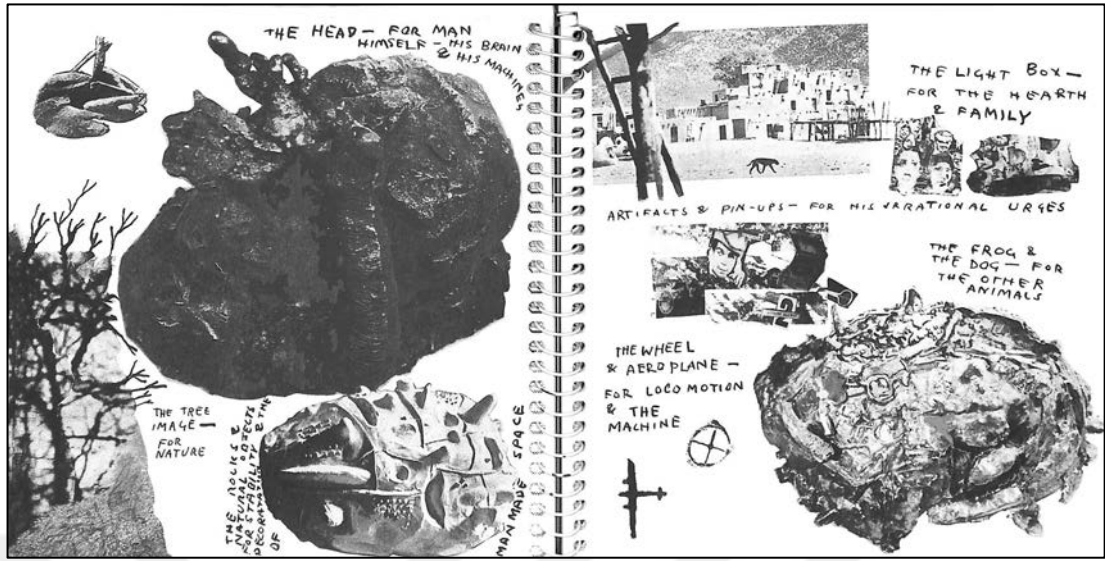
Frampton’a göre bu sergideki semboller insan habitatının temel gereksinimlerini temsil eder. Bu iki alan insanlığın ihtiyaçları ile donatılmıştır. Ortada yer alan insan kafası, insanın kendisini ve aklını sembolize eder. Tekerlek ve uçak, hareketlilik ve makineyi anlatır (Frampton, 2012, p. 14).



Şekil 3-29. 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergi Kataloğundan "Patio & Pavillon"  
(Veranda ve Pavyon)



Şekil 3-30. Üzerine kolajın yerleşeceği ana çizim



Şekil 3-31. This is Tomorrow sergi katoloğundan Grup 6'nın sayfası



Şekil 3-32. Veranda ve Kulübe (Patio and Pavillon) Zeminin incelenmesi Fotoğraf: Nigel Henderson 1956 <sup>12</sup>

<sup>12</sup> Fotoğrafların alıntılındığı kaynak kitap:





Şekil 3-33. Kulübenin ön görünüşü Fotoğraf: John Maltby,1956.



Şekil 3-34. Kulübenin (Pavillon) arka tarafı Fotoğraf: Nigel Henderson 1956

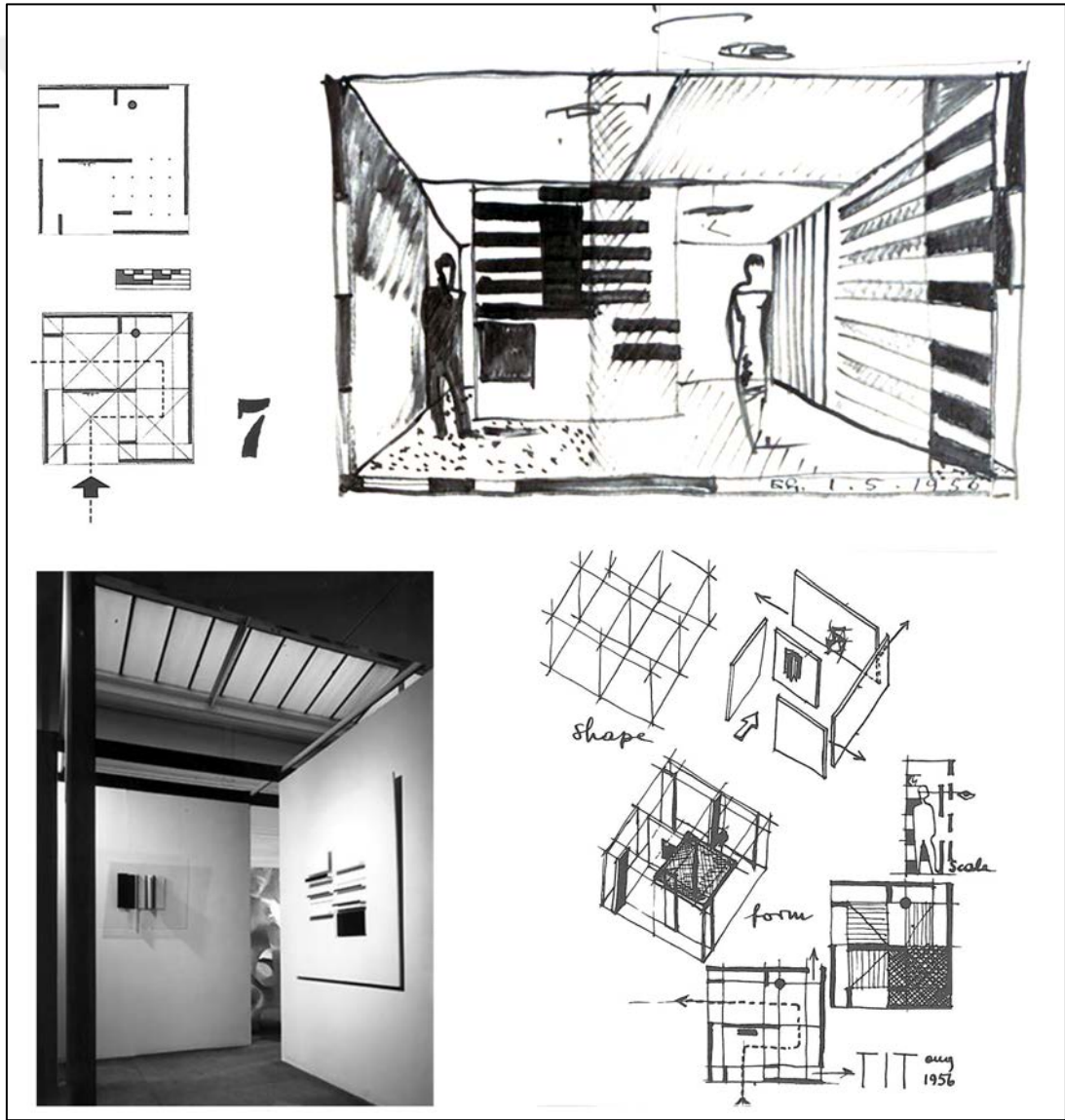


Şekil 3-35. Kulübenin etrafındaki çit Fotoğraf: Nigel Henderson 1956



Şekil 3-36. Metal çit üzerinden yansıma Fotoğraf: Nigel Henderson 1956

Grup 7; mimar ve sanatçı Victor Pasmore (1908-1998), mimar Ernö Goldfinger (1902-1987), Helen Phillips (1913-1995)'ten oluşmaktadır. Ernö Goldfinger, Macaristan doğumlu bir mimar ve mobilya tasarımcısıdır. 1930'larda taşındığı Birleşik Krallık'ta Modernist Mimari alanında çalışmaları olmuştur. Ernö Goldfinger, günümüzde koruma listesine alınmış olan Balfour Tower, Trelick Tower gibi önemli konut bloklarının tasarımcısıdır. Goldfinger ve Pasmore, Whitechapel Sanat Galerisi'nde düzenlenen bu sergi için bir enstalasyonda heykeltıraş Helen Phillips ile iş birliği yaptılar (Şekil 3-37.).



Şekil 3-37. This is Tomorrow Sergisi Kataloğu Grup 7 Ernö Goldfinger Çalışmaları

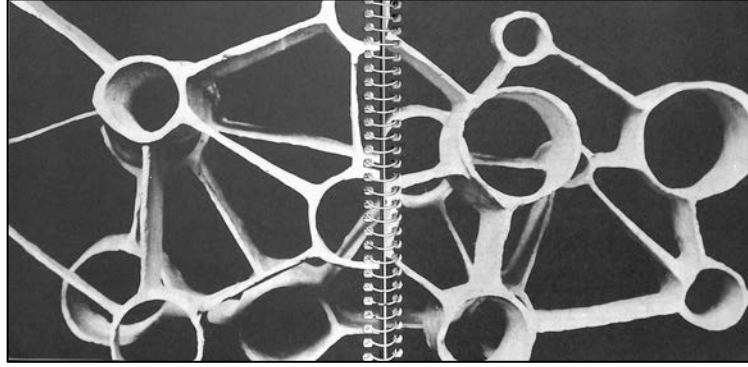


Mimar James Stirling (1926-1992), sanatçı Michael Pine, Richard Matthews 8.Grup'ta eserlerini sergilemişlerdir. Sir James Stirling, Glasgow, İskoçya'da doğmuştur. Stirling, mimari eğitimini Liverpool Üniversitesi Mimarlık Okulunda (1945-50) tamamlamıştır. 1950'lerin başında Londra'da çalışmaya başlamıştır. İngiliz mimar, yaptığı çok birimli konut ve kamu binalarının tasarımlarıyla tanınmaktadır. İlk çalışmaları, esas olarak ham çelik ve tuğla kullanımını vurgulayan Yeni-Brütalist tarzdaki düşük katlı konut projeleridir. Stirling'in en önemli eseri Leicester Üniversitesi Mühendislik Bölümü (1959-63) binasıdır.<sup>13</sup> Bu çalışmada pratik sanatlardan biri olan mimarlığın popüler sanatlarla birlikte ressamların, heykeltıraşların, güzel sanatların konumunu daralttığı vurgulanır. Grup 8'e göre sanatçı, sanatın biçimsel ifadelerinde canlılık kaybını hisseder ve çalışmalarının kişisel ve duygusal gereksiniminin tatmininden daha fazlası olduğunu fark eder (Şekil 3-36., Şekil3-38.).

“Resim ve heykel unsurları, tanımlayıcı bir işlev duygusunu veya kasıtlı olarak ölçek göstergesini kaybetmiştir. Boyut, şekil veya rol olarak genişletilebilirler ve yorumlama sürecinde bunlar sadece bir parmağın, bir insan figürünün veya bir kalabalığın üst üste binmesi ile belirlenir. Tek bir unsur, en küçük inşa edilmiş kısımdan, mimariye ve tüm çevreye, açık bir bireysel sınırlama olmaksızın, ima yoluyla uzanır. Tam bir çevre hissi, yalnızca onu isteyen insanlar tarafından ortaya çıkacaktır. Mimarlar, ressamlar ve heykeltıraşlar, biçimsel bir boşlukta çalışarak değil, sadece bu amaçla bir teşvik olarak hareket etmek için ifade araçlarını birlikte geliştirerek yardımcı olabilirler. Tıpkı modern müzisyenlerin de yaptığı gibi bu, geleneksel formun parçalanmasıyla resim ve heykelde ifadenin zaten arttığı anlamına gelir Bu tür bir bozulma sadece mimaride gerçekleşmek üzere en azından duvar gitmeye başlıyor. Bir sonraki adım, şu anda yapısal geometriye dayanan binanın hacmi ile olacaktır. Schwitters'in ideali, tekerleklerle dolu ahşap bir katedraldir, statik hacim ima yoluyla dinamik bir şekilde bozuldu, çünkü tekerlekler itilmediklerinde bile her zaman dönüyorlar. Sonunda toplam plastik ifade (mimari, resim, heykel) sabit bir kompozisyon olmadan manzarada olacak ancak insanlardan oluşuyor. Bu hacimler, tüm farklı, hepsi büyüyen, hepsinin birbirini bozan ağaçların bileşenleri, entegre bir kümede bir araya getirilir.” (Stirling, 1956)

<sup>13</sup> <https://www.britannica.com/biography/James-Stirling#ref263940> [son erişim tarihi: 15/03/2020]





Şekil 3-38. This is Tomorrow Sergisi Grup 8 Kaynak: Sergi Kataloğu



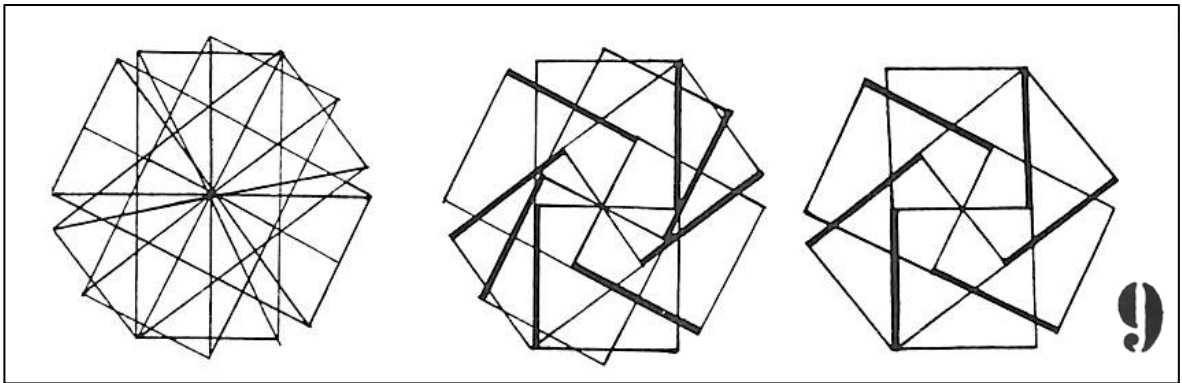
Şekil 3-39. This is Tomorrow Sergisinde Grup 8 alışması



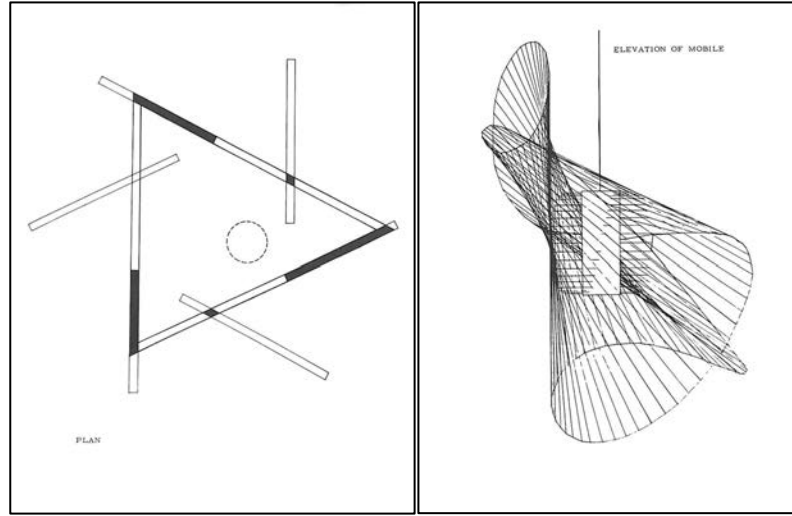
Şekil 3-40. This is Tomorrow Sergisinde Grup 8 alışması

John Weeks, Kenneth Laurence Martin (1905-1984), Mary Martin (1907-1969) Grup 9 olarak sergiye katıldılar. İngiliz ressam ve heykeltıraş Kenneth Martin, eşi Mary Martin ve Victor Pasmore ile birlikte 1940'larda İngiltere ve Amerika'da Yapısalcılık'ın yeniden canlanmasında önde gelen bir figür olmuştur. 1940'larda Martin'in çalışmaları, Pasmore'un liderliği ile devam ederken 1948-49 yılına kadar yapı ve tasarım unsurlarını vurgulamaya başladı. Tamamen soyut sanat ile uğraşmaya başladığında Modern hareketin tamamını kaçırdığını düşünmüştür. Martin'in ilk yapıları 1951'de ortaya çıktı ve mobil çalışmaları ve kinetik heykeliyle tanındı. Martin'in özel ilgisi geometrik soyutlama oldu. "This is Tomorrow" sergisinde biçim ve işlevin ön planda olduğu çalışması tamamen estetik, mobil, mimari ve mühendislik ile ilişkilendirilmiştir (Şekil 3-41., Şekil 3-44.). Kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen bu çalışmanın şekli en basit eylemlerin sonucudur. Kenneth ve Mary Martin, Pasmore ile birlikte "This is Tomorrow" da dâhil olmak üzere bir dizi karma sergide yer aldılar. Kenneth ve Mary, 1960 yılında ICA'da ortak bir sergi açtılar (Tate, 2020).

John Weeks'in sergi için tasarlamış olduğu duvar stabilitesi (Şekil 3-42) zemin sabitleme kullanmaksızın kenarları sert üçgen ile birbirine kilitleme ile sağlanmıştır. Böylece her duvar bir açıyla diğeri tarafından stabilize edilir. Çalışmanın belirli bir mimari uygulama göstermesi amaçlanmamıştır ancak malzeme tasarım yöntemi bakımından mimari bir bağlamda benimsenebilir ve kullanılabilir şekildedir.

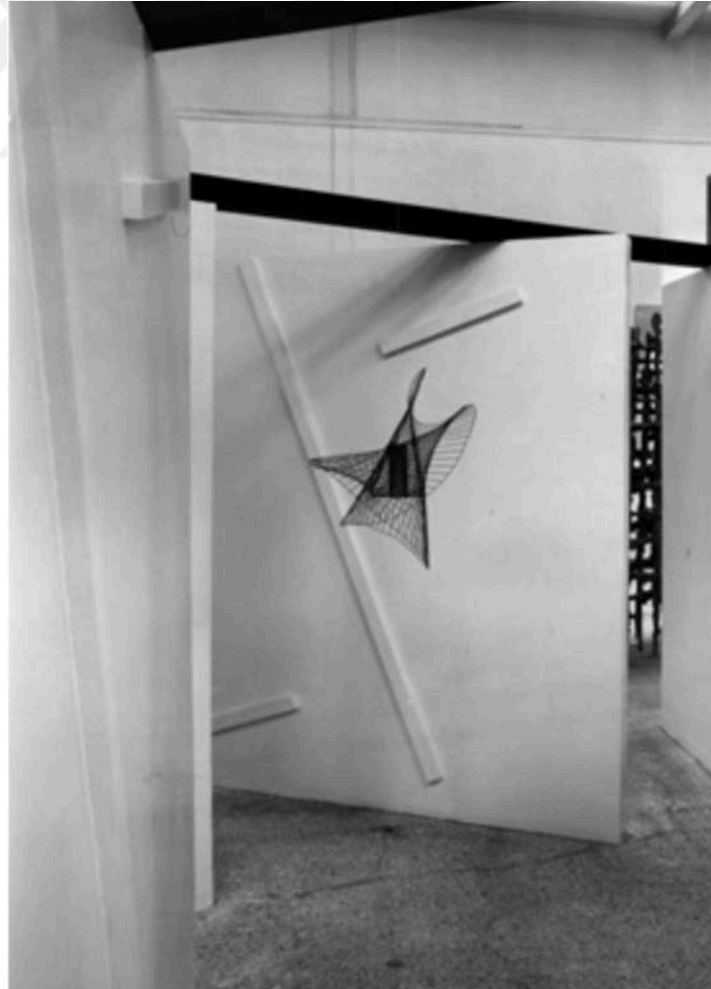


Şekil 3-41. Grup 9 Sergileme Planları Kaynak: This is Tomorrow Sergi Kataloğu



Şekil 3-42. John Weeks'in  
çalışması

Şekil 3-43. Kenneth Marti'in  
çalışması

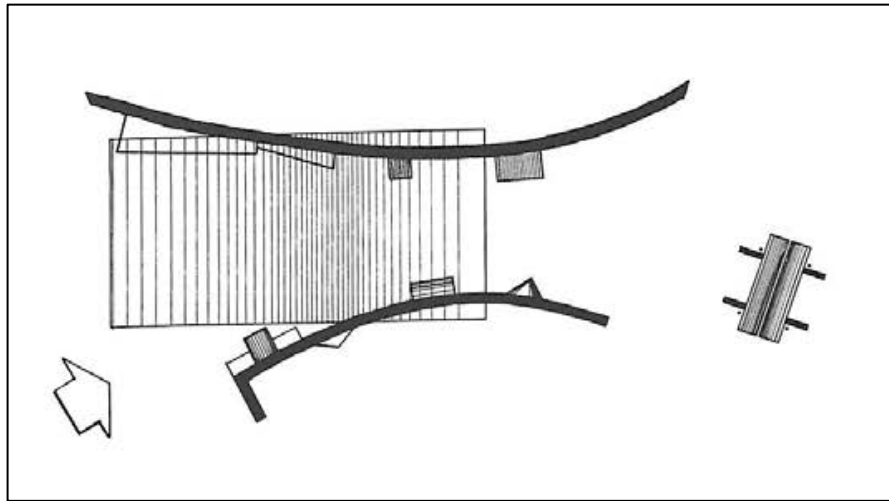


Şekil 3-44. Grup 9 Stand Çalışması

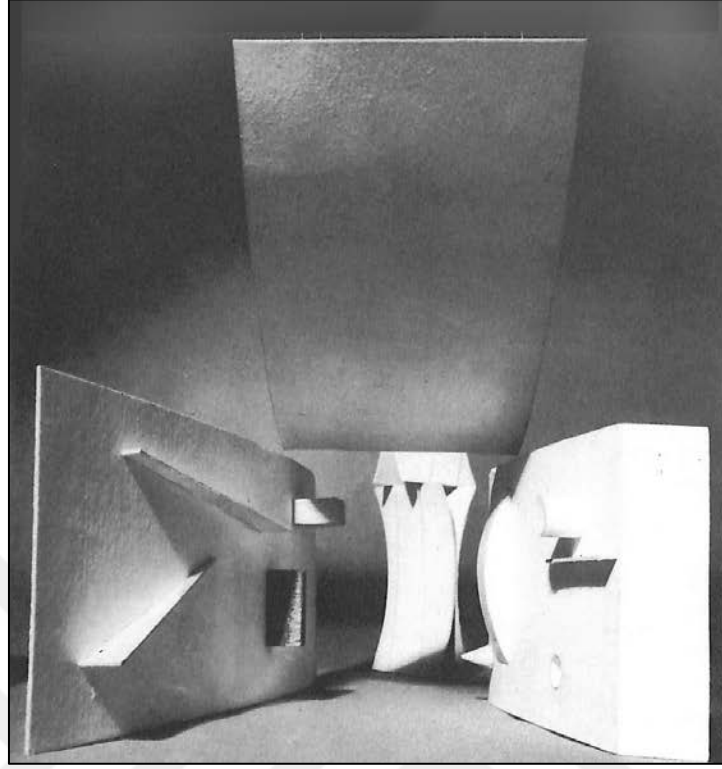
Grup 10'u oluşturan sanatçılar heykeltıraş Robert Adams (1917-1984), mimar Frank Newby (1926-2001), mimar Peter Carter (1927-2017), mimar Colin St. John Wilson (1922-2007)'dir. Mimar Colin St. John Wilson Londra'daki Britanya Kütüphanesi'nin mimarıdır. Mimar Peter Carter ise James Stirling ile Leicester Üniversitesi binasının projesinde birlikte çalışmıştır. Grubun iş birliğinin amacı mimarlık ve heykel için ortak olan zemini araştırmak olmuştur (Şekil 3-45., Şekil 3-48.). Sergi kapsamında seyircilerin geçeceği yönlü bir alan oluşturmuşlardır.



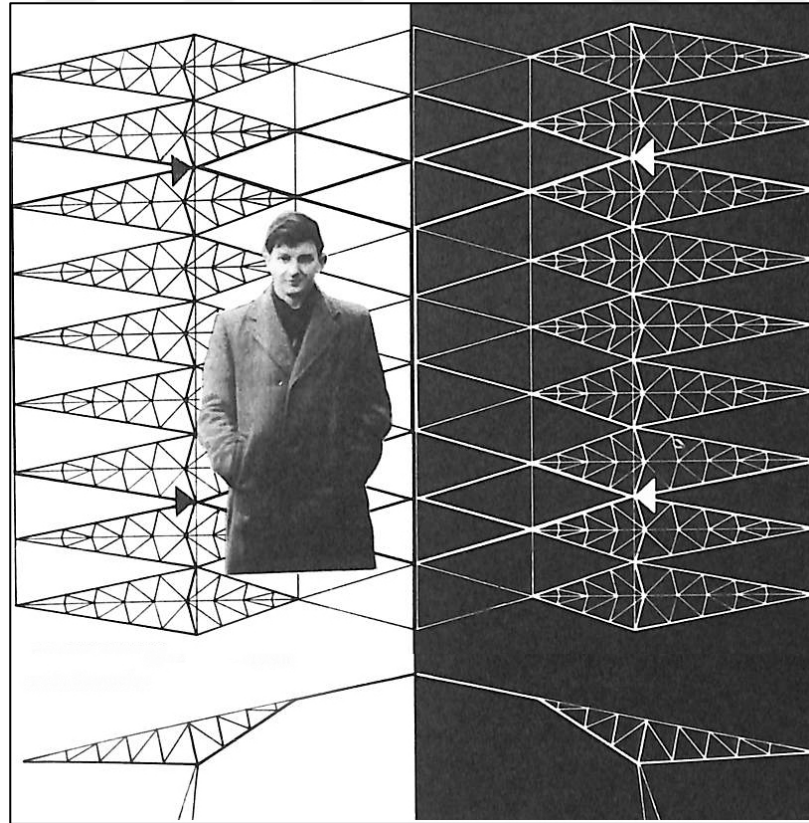
Şekil 3-45. Grup 10 Stant çalışması



Şekil 3-46. This is tomorrow Grup 10 Çalışması



Şekil 3-47. Grup 10 Stant çalışması örneği



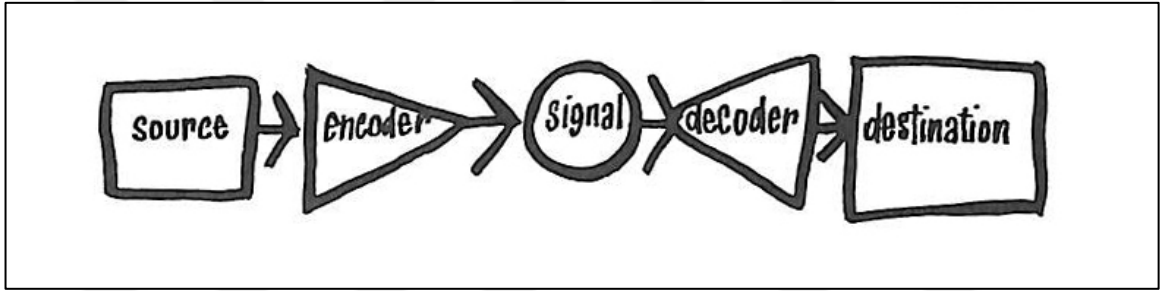
Şekil 3-48. This is tomorrow sergi kataloğundan Grup 10 Mimar Frank Newby

Grup 11 katılımcıları ressam Adrian Heath (1920-1992), mimar John Weeks (1921-2005)'tir. Sergi için tasarlanan beton blok duvarlar başka bir yer için tasarlanmış bir model olmadğı gibi başka malzemeler de bir inşaat için bir maket değildir. Estetik bir malzeme olan betonun en mütevazı malzemelerde nasıl ifade edilebileceğini göstermeyi amaçlamaktadır. Serbest duran bir duvardır ve bu nedenle alanı kapatmaz ancak her taraftan dışarı doğru uzaya çalışır. Duvarda kullanılan bloklar özdeş ve nötrdür ancak farklı orantılı kenarların, uçların ve duvarın yüzeyleri üzerinde değişen doku ve tonların bir çalışması olacak şekilde döşenmiştir, ritimler duvarın sınırlarıyla ilgilidir. Sanatçıların bunları “bulunduğu gibi” kullanmak istemeleri ve harçsız döşenen serbest duran bir duvarda stabilite ihtiyacıdır. Ne ressam ne de mimar normal olarak bu malzemelerle bu şekilde çalışmaz. Ressam, boyut, doku ve renk bakımından sonsuz değişken olan dikdörtgenleri kullanma özgürlüğüne sahiptir ancak buradaki bloklar aynıdır. Mimar bloğu bir boşluk işaretçisi olarak düşünmek için kullanılır ancak kendi kimliğine sahip değildir; oysa burada tek bir duvarın kimliğiyle ilgilenmektedir (Şekil 3-49.). Sınırlayıcı faktörlerin, pratik bir iş birliğinin temel bileşeni gibi görünmektedir (Heath & Weeks, 1956).

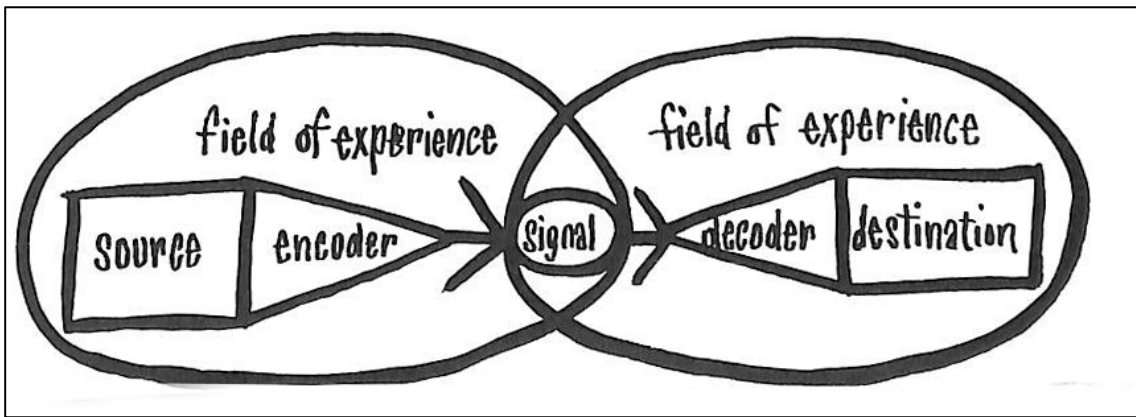


Şekil 3-49. Beton Blok Uygulanmış Hâli Grup 11 Fotoğraf: John Maltby / RIBA Collection

Grup 12, Lawrence Alloway, Geoffery Holroyd ve Tony del Renzio'nun çalışmasıdır. Serginin bu bölümü insan etkinliğinin parçası olarak mimar ve sanatçı arasındaki iş birliğinin temelini temsil eder. Sanat ve mimarlık dâhil tüm etkinlikleri ayırmadan konuşmanın bir yolunu sunan iletişim araştırmasıdır. Şimdiye kadar tüm iletişimin geleneksel tanımı işaretlerin iletilmesine bağlıdır. “Şekilde (Şekil 3-50) bir iletişim sisteminin basit bir diyagramı görülmektedir. Verimli bir iletişim sisteminde biriken deneyim alanı, kodlayıcı ve kod çözücüde benzer olmalıdır (Şekil 3-51) çünkü öğrenilmiş cevaplar olmadan iletişim yoktur. Bununla birlikte öğrenilen yanıtlar zaman içinde kalıplaşmış ve bayatlamış ve gözden geçirilmesi gerekmektedir (Alloway, et al., 1956).”



Şekil 3-50. Grup 12 Diyagramı



Şekil 3-51. Grup 12 Diyagramı



### 3.5. SERGİLER İLE İLGİLİ DEĞERLENDİRME

Bağımsız Grup'un çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı sonrası tüketicinin rolünü gözden geçirerek yüksek ve düşük kültürün bölünmesi üzerine yoğunlaşmış modern hareket alternatif bir şekilde eleştirilmiştir. Sergi çalışmaların temelleri görsel olmaktan çok edebî idi. Postmodern tartışmalara daha yakındır (Massey, 1995, p. 128). 1960'lı yıllardan beri eleştirel yazarlar, yüksek ve düşük kültür ayrımını görmeyerek ve popülist bir yaklaşım benimseme eğiliminde olmuştur (a.g.e., p.130). Bağımsız Grup için kitle kültürünün çalışmalarını değerlendirmek, bir görüntünün neden diğerinden daha etkili olduğunu düşünmek, grafik tasarımcı veya pazarlamacının reklam oluşturma becerisini doğrulamak esastı.

Bağımsız Grup, kendisini tüketicileri tanımak, kitle kültürünü Hollywood ve Amerikan çizgi romanları ile büyüyen insanlar olarak analiz etmek olarak gördü. Tüketici görüşü, kültürel çalışmaların pasif özü değil, karmaşık görüntülerin karmaşık bir okuyucusuydu. Kesinlikle tasarımı medya tarafından değil, kişisel arzu ve hayaller tarafından belirlenen tüketici ihtiyaçlarını karşılamaktı (a.g.e., p.130).

Bu bölümde Yeni-Brütalizm dönemindeki reformist görüşün mimari, heykel, fotoğraf, resim alanındaki görsel sanat dallarına nasıl yansıdığı ve sergiler aracılığı ile nasıl sunulduğunu görmüş olduk. Sembolizmi, dergilerdeki, filmlerdeki, reklamlardaki, tüketiciye yönelik desenlerdeki kitle imgelerinin sunuluşunu inceleyen Bağımsız Grup kendi yaratıcılıkları ile yaptıkları incelemeleri geniş bir kitleye aktarmışlardır. Bu dönem Pop-Art'ın ortaya çıkışına tanıklık etmiştir.

#### 4. SİNEMADA YENİ-BRÜTALİST YAPILARIN YER ALMASI

19. yy'da fotoğrafın icadı sonrasında hızla gelişen hareketli imgeler 20. yy'da da hızlı gelişimini devam ettirmiştir. Görsel sanat dalının günceli olan sinema icadından bu yana politik sosyolojik durumuna bağlı olarak değişim ve gelişim göstermektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrası reformist hareketler görsel sanatların bütün çeşitlerinde (resim, heykel, mimari...) olduğu gibi sinema sanatında da görülüyordu.

Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Amerika'nın aksine İngiltere'de savaş sonrası travmanın yarattığı ekonomik yoksunluk yaşanmaktaydı. İşçi sınıfı ve öğrenci protestoları, materyalizm ve tüketicilik, soğuk savaş gerginliği dönemi Avrupa'da ve İngiltere'de devam ediyordu. 1945-1954 yılları arası dünya sinemasında baskıcı bir sansür uygulamasına karşı ortaya çıkan düşük bütçelerle neredeyse yarı amatör "Özgür Sinema" türü olarak nitelendirilen kısa filmler, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkan İngiltere'nin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumu yansıtıyordu. Sinema filmlerinde sokak, işçi sınıfı, toplumsal olaylar daha da görünür hâle gelmişti. 1950-1960 arası dönemde de "İngiliz Yeni Dalga" (British New Wave) ticari sinema endüstrisine ve sansür kısıtlamalarına karşı doğmuştu. Aynı dönemde Avrupa'da İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımı da başlamıştı. Seyircinin filme daha nesnel bakması ve gerçekçilik hissini artırma anlayışı benimsenmişti. Sinema toplumsal olaylara dokunurken bir sanat dalı olarak mesajlar da iletliyordu. 1945 ile 1965 arası gelişen olaylar, sergiler, mimari ve sinemadaki gelişimler Tablo-3'te görülmektedir.

"Bugün filmlerin değişik bir fonksiyonu, değişik kuralları var. Hollywood Efsanesi bitmiştir. Film efsanesi bitmiştir. O Hollywood'da Marilyn Monroe intihar etmiştir (Antonioni, 1963)."<sup>14</sup>

Bu bölümde Yeni-Brütalizm döneminde inşa edilen yapıların sinemada mekân olarak görünmesi incelenmektedir. Fotoğraf karelerinin birleşiminden oluşan sinemada zaman, mekân, bellek algısı ilişkisi kurma açısından önem taşır. Sinema, şehrin metropole

<sup>14</sup> The Orion Press, New York, 1963 "Michelangelo Antonioni" ...ve Sinema dergisinden alınmıştır. Türkçesi: Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Kasım 1990 sf.36

dönüşmesinin ve zamanın mekânı yuttuğu çağın ifade biçimidir (Cicekoglu, 2007, p. 27). Mekânların temsil ettikleri değerler senaryoyu daha etkili hâle getirir.

Brütalizmin popüleritesi 20. yüzyılın ortalarında çıktığından bu yana zaman zaman artış ve düşüş göstermiş olsa da yönetmen ve film yapımcılarının her zaman ilgisini çekmiştir. Brütalist yapılar, Stanley Kubrick'in 1971 distopik bilim kurgu türündeki "A Clockwork Orange" filminde ya da Jean Luc Godard'ın "Alphaville" filminde karşımıza çıkmıştır. Michael Caine'in İngiltere'nin Gateshead kentinde bir gangsteri canlandırdığı Mike Hodges'in 1971 tarihli filminde "Get Carter" da 2008–2010 yılları arasında yıkılan Rodney Gordon ve Owen Luder'in tasarladığı "Trinity Square Yapısı" (1962–1967) kullanılmıştır. Richard Sheppard'ın tasarladığı Londra'daki "Brunel Üniversitesi Konferans Merkezi" yapısı (1968) Amerikalı film yönetmeni Stanley Kubrick'in 1971 tarihli distopik bilim kurgu filmi A Clockwork Orange için kullanmıştır.<sup>15</sup>

Brütalist dünyanın sinema alanında film seti olarak kullanıldığı üç seçki üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Bu filmlerden ilki Michelangelo Antonioni'nin 1966 yapımı drama-gerilim türündeki "The Economist" yapısının yer aldığı Blow-up filmidir. Diğer ikisi de "Alexandra and Ainsworth Road Estate" ve "Trellick Tower" sosyal konut yapılarının yer aldığı filmlerdir. Bu filmlerin seçilme nedeni öncelikle filmlerde Yeni-Brütalizm akımı yapıları mekân olarak kullanılmış olmasıdır. Mekânları tasarlayan mimarlardan üçü de Yeni-Brütalizm dönemindeki önemli mimarlardandır. Üç mimar daha önce "This is Tomorrow" sergisinde birlikte çalışmışlardır. Bunlar serginin 6.grubunu oluşturan ve Yeni-Brütalizm adını ilk kez kullanan Alison ve Peter Smithson, diğeri aynı sergi sergide 7.grupta çalışmalarını sergileyen Ernö Goldfinger'dır. Smithsonlar'ın filmde kullanılan yapısı ticari bir bina, Ernö Goldfinger'ın filmde kullanılan yapısı sosyal konuttur. Diğer mekân örneği ise aynı dönemde mimar Neave Brown tarafından üretilmiş bir sosyal konuttur.

---

<sup>15</sup> Collard, P., *Exploring brutalist architecture on screen from Columbus to A Clockwork Orange*, Concrete on Film Kaynak: <https://www.wallpaper.com/art/brutalism-on-film> son erişim tarihi [23.03.2020]

#### 4.1. “THE ECONOMIST” YAPISI- “BLOW-UP” (1966) FİLMİ

“The Economist” yapısı Alison ve Peter Smithson'ın ticari yapılarından biridir. Londra Piccadilly’de St. James’s Caddesi üzerinde “The Economist” dergisi için yapılan projenin inşaatı 1962 yılında başlamış, 1964 yılında tamamlanmıştır (Şekil 4-1.). Yapıyı Smithsonlar’ın 1960'lardaki diğer işlerinden ayıran birçok faktör vardır. Zarif ve orantılı küme bloğunu bir araya getiren projede yapının ölçeği, malzemesi ve biçimi bu faktörlerden birkaçıdır. Plaza, St. James’s Caddesi’nin eğimine karşı yükseltilmiş bir platform üzerinde yükselir. Bu sayede St. James’s Caddesi ile Bury Caddesi arasında dolanan bir rota üzerinde farklı bir bakış açısıyla yürünebilmektedir (Şekil 4-2.).



Şekil 4-1. Alison Smithson (ortada) Peter Smithson (en önde) ve A+ PS ve proje ekibi  
‘The Economist’ binası, 1964 fotoğraf: Sandra Lousada

Tasarım, ana caddeden geriye dönük ve “The Economist” dergisinin ofislerini içeren on yedi katlı 53 metre yüksekliğinde kule bloğunu içermektedir. St. James’s Caddesi’nde yer alan, üzerinde dükkânlar ve banka bulunan daha küçük bir blok, Bury Caddesi’ndeki ana kulenin yanına yerleştirilen ve dairelerin bulunduğu üçüncü bir orta blok kurulmuştur. Kule blokları arasındaki birleştirici konsept, yükseltilmiş plazadaki boşluklu alanlara, nervürlü dış çerçeveye ve dış yüzlere yerleştirilmiş traverten panellerine dikkat çeken köşelerdir. Bu unsurlar, yapı grubuna çevresindeki binalar ile çelişmek yerine sağlam ve işlevini yerine getirirken tamamlayan ve yansıtan farklı bir görünüm vermek için bir araya gelmektedir.

Smithsonlar’ın bu tasarım için yaklaşımı, şehir planlaması konusundaki teorileri ile doludur. Ortaya çıkan sonuç, daha eski ve daha küçük ölçekli çevresi ile uyum içinde mükemmel bir form ve fonksiyon sentezidir. Ölçek meselesinin üstesinden gelmek için Smithsonlar üç bloğu geri çekmiştir ve öndeki en küçük blok komşularıyla orantılıdır.

“Bence 50’li ve 60’lı yıllarda mimarlar, mimarlığın daha iyi toplumlar yaratabileceğini düşündüler. Tasarlanan herhangi bir alan bir tür sosyal etkileşimin gerçekleştiği bir alandır. Sonuçta, mimarlık insanlar arasında ilişkiler kurmakla ilgilidir. The Economist binası benzersizdir, çünkü etrafında bu şekilde kamusal alan yaratan bina yoktur.”<sup>16</sup> Smithson, S., 2016

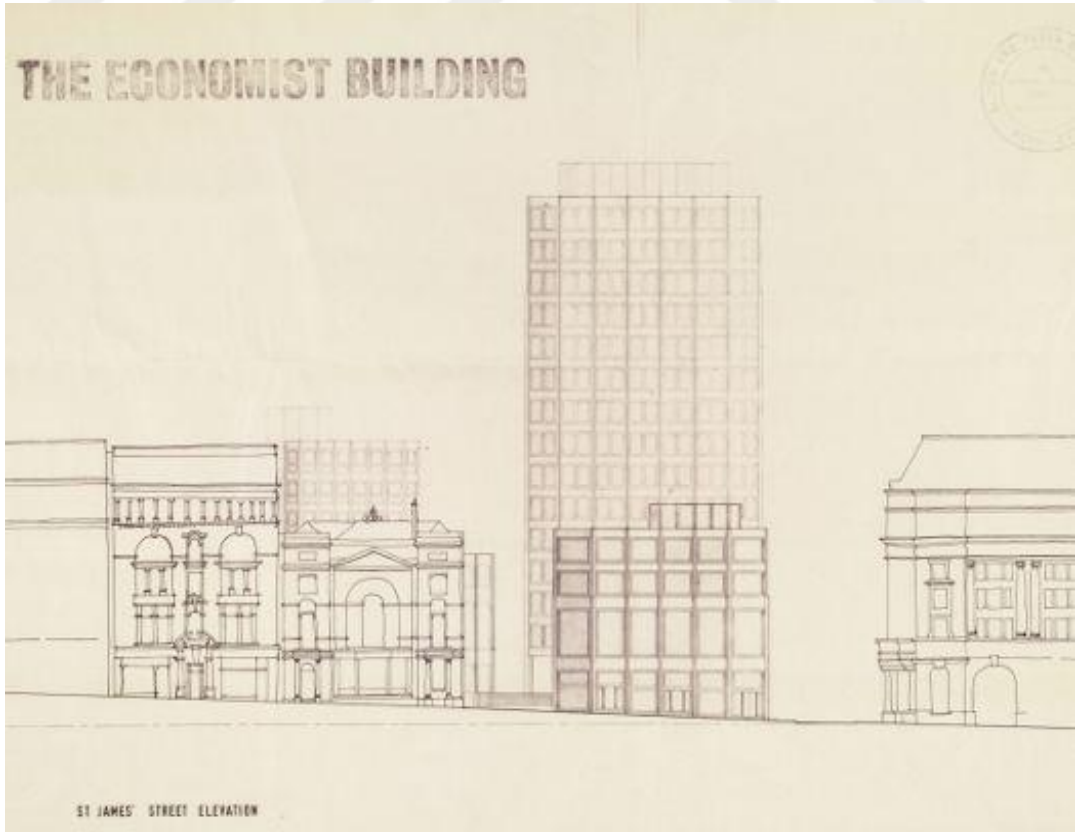
Plazalarındaki üç binaya daha yakından bakıldığında görünümünde bazı modülasyonlar göze çarpmaktadır. Zemin katındaki dükkânlarıyla birlikte ön blok, birinci kattaki bankaya, önemli ölçüde daha uzun pencereci lounge bölümüne, üst katlarda ise diğer iki blok ile aynı şekilde açıklıkları olan, ofisleri barındıran üst kattaki bankaya erişim sağlar. Uzun blok konut, “The Economist” ofisleri, betonarme döşeme zeminleri ile merkezi bir çekirdeğin etrafına inşa edilmiştir. Bu sayede tüm alanlarda kesintisiz cepheler sağlanmıştır. İngiliz mimar ve kentsel tasarımcı Gordon Cullen, 1965’teki Architectural Review’deki eleştirisinde uzun kulenin çevreye çok fazla uygun olmadığı görüşüne rağmen özellikle St. James’s’in parkından bakıldığında yapının övgüye değer olduğundan bahseder. Planın işlevlerini yalnızca birine sahip olmak yerine üç bloğa bölme kavramı, uygun bir seçenek olarak kabul edilen önemli bir yenilikti (Clement, 2018), (Şekil4-2., Şekil 4-9.).

<sup>16</sup> Simon Smithson (Smithsonlar’ın oğlu) ile yapılan röportaj “Brutal vision: the story of Economist Plaza” The Economist, 2016 Kaynak: <https://youtu.be/PlhpYmlTBhA> [Son erişim tarihi: 09.03.2020]



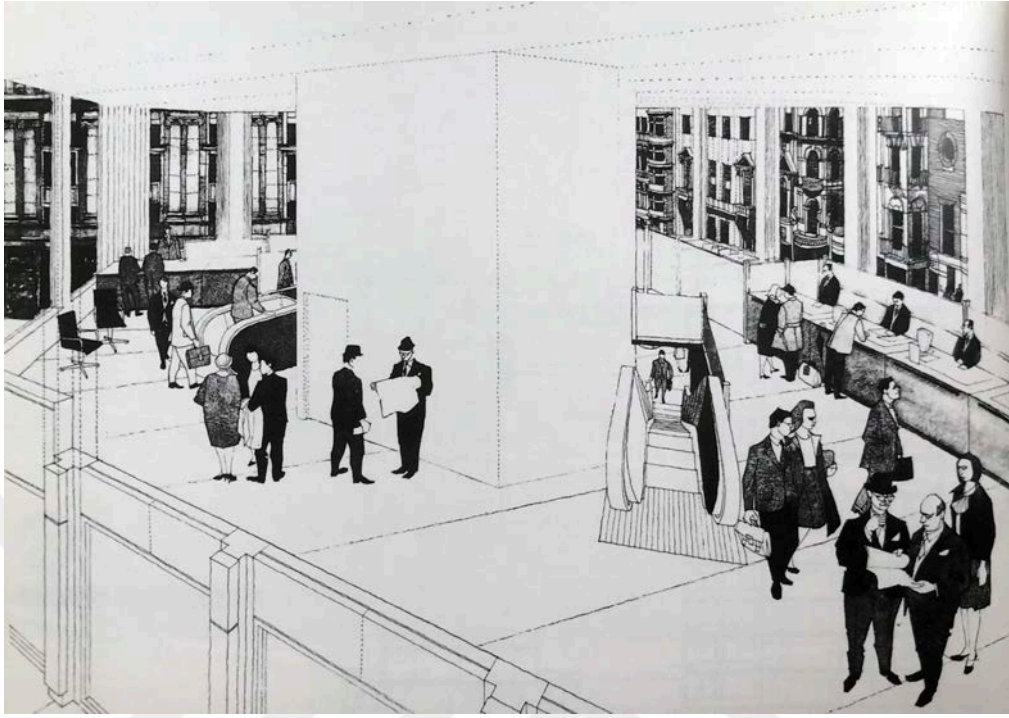


Şekil 4-2. “Smithson Tower”ın şehir dokusu içindeki konumu Kaynak: DSDHA Limited Web Sitesi



Şekil 4-3. “The Economist” binası çizimleri Kaynak: DSDHA Limited Web Sitesi





Şekil 4-4. “The Economist” binası iç mekân çizimleri

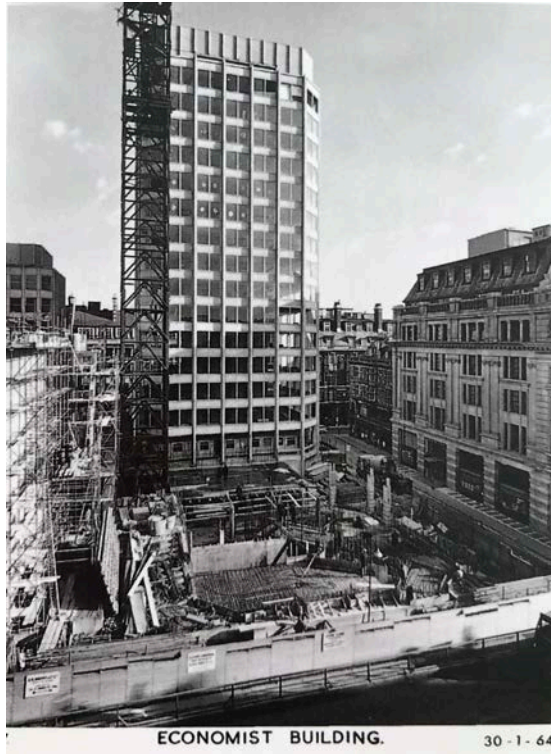


Şekil 4-5. “The Economist” binası yapılmadan önceki mevcut sokak görüntüsü 1962

Fotoğraf: John Maltby



Şekil 4-6. “The Economist” binası inşaatı öncesi Ryder Caddesi ve Bury Caddesi görüntüsü Fotoğraf: John Maltby, 1962



Şekil 4-7. “The Economist” binası inşaatı (1964) Fotoğraf: John Maltby



Şekil 4-8. “The Economist” Fotoğraf: London County Council, 1979

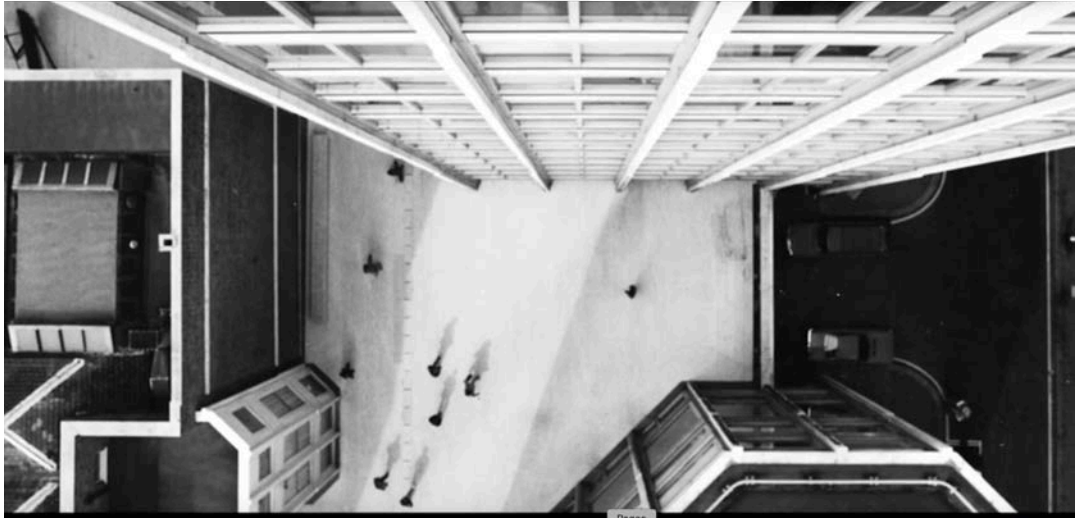


Şekil 4-9. “The Economist” iç mekân Fotoğraf:Bill Toomey, 1964





Şekil 4-10. Brutal Visions "The story of Economist Plaza" filminden ekran görüntüsü. 'The Economist' çalışanlarını göstermektedir.<sup>17</sup>



Şekil 4-11. Brutal Visions (The story of Economist Plaza) filminden Ekran Görüntüsü<sup>18</sup>

<sup>17</sup> "The story of Economist Plaza" filminden alınan ekran görüntüsünde 'The Economist' çalışanları haber niteliği taşıyan belgeye büyüteç ile bakarken görülmektedir. Tıpkı 'Blow-Up' filminin adındaki fotoğrafı büyütme tanımları gibi önlerindeki fotoğrafa büyütme bakmaktadırlar.

<sup>18</sup> Şekil 4-10. Ve Şekil 4-11. "Brutal Visions" (The story of Economist Plaza) filminden ekran görüntüleri. The Economist'in Yapısının tasarımını kısaca anlattığı belgesel nitelikli bir kısa filmidir. 2017 yılında The Economist'in 52 yıldır kullandığı binadan Londra'nın merkezindeki yeni ofislere taşınması ile ilgili olarak hazırlanmıştır. Video linki: <https://youtu.be/PlhpYmlTBhA> Ekran görüntüsü oluşturma tarihi: [2020-03-09 at 21.33]

Yapı 1964’te tamamlanır tamamlanmaz ilk kez “Blow-Up” adlı filmde görünmüştür. “Blow-Up” İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımının öncülerinden olan film yönetmeni Michelangelo Antonioni’nin 1966 yapımı drama-gerilim türündeki filmidir (Tablo 4-1.). Julio Cortazar’ın “Las Babas Del Diablo” kitabının kısa bir öyküsünden yola çıkarak İngiltere’de çekilmiştir. Film gerçeklik ve gerçek olamayan arasında kavramsal bir tartışmayı anlatmaktadır.

Filme adını veren “Blow up” kelimesi gerçekte fotoğrafı büyütme anlamına gelen bir fotoğrafçılık terimidir. Filmin adı Türkçeye “Cinayeti Gördüm” olarak çevrilmiştir. Antonioni “Blow-Up” filminde sembol, ikonik göstergeler, işaret ve kod gibi göstergeler ile gerçekliği ve hakikati sorgular.

Tablo 4-1. Blow Up Film Künyesi Tablosu

<b>Film Adı</b>	Blow Up
<b>Yönetmen</b>	Michelangelo Antonioni
<b>Yapım Yeri ve yılı</b>	İngiltere, 1966
<b>Tür</b>	Dram, Gizem, Gerilim
<b>Senaryo</b>	Julio Cortazar, Michelangelo Antonioni
<b>Oyuncular</b>	David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, John Castle
<b>Yapımcı</b>	Carlo Ponti, Pierre Rove
<b>Mekan Yönetmeni</b>	Bruce Sharman
<b>Kostüm tasarımı</b>	Jocelyn Rickards

Model fotoğrafçılığı yapan karakter Thomas, yaptığı işten tatmin olmuş değildir ve fotoğraf sanatında başka arayışlar peşindedir. Bir gün parkta fotoğraf çekerken bir çiftin tartışmasını belgeler. Fotoğrafi çekilen kadın bunu fark eder ve filmin negatiflerini ister. Bu istek karşısında Thomas çektiği filmin negatifini vermez. Önemli bir görüntü çektiğini düşünür, filmi defalarca büyütürken incelediğinde aslında bir cinayeti fotoğrafladığını görür ya da

gördüğünü zanneder. Cinayeti gördüğüne inanan fotoğrafçı Thomas ertesı gün olay yerine tek başına gider, cansız bedeni parkta görür. Ancak bu kez de onu belgeleyecek fotoğraf makinesi yanında değildir. Bunun çaresizliğini yaşar. Burada Berger’in koşullanmış imgelemine akıllara getirir.

“Bir durumu algılayışımız bile artık fotoğraf makinesi ile dile getirilir olmuştur. Fotoğraf makinelerinin her yerde hazır ve nazır olması zamanın ilginç olaylardan, fotoğrafla kaydetmeye değer olaylardan oluştuğunu inandırıcı bir biçimde düşündürür bize. Bu da ahlaksal estetiği ne olursa olsun, bir kez başlamış olan her türlü olayın tamamlanmasına izin verilmesi gerektiği duygusuna götürür bizi kolayca ki böylece başka bir şey, fotoğraf dünyaya getirebilsin.” (Berger, 2014)

Film boyunca Antonioni cinayetin nasıl işlendiğine dair bir ipucu vermediği gibi cinayetin de gerçekten olup olmadığını anlamamız pek mümkün olmaz. Anlatımda bulunmadan izleyiciyi, gerçekliği ve algıyı sorgulamaya teşvik eder. Filmin başında, genelinde ve sonunda, gerçeklik ile gerçek olamayan arasındaki bu kavramsal anlatı bir grup pantomimcilerin hareketleri ile takip edilir.

Yönetmenin filmlerinde genel olarak zaman-imge sinemasında imgenin tek başına bir anlamı söz konusudur (Eşli, 2013). Smithsonian’ın “The Economist” binasını filmin giriş sahnesinde kullanmıştır. Bu sahne yaklaşık 45 saniye sürer. Cıpin üzerindeki pantomimciler “The Economist” binasının önünde sevinç çığlıkları ile uzun bir tur atarlar (Şekil 3-5). “Her şeyi taklit eden” anlamına gelen pantomim kelimesi “mim” sözcüğünden gelir, “taklit etmek” veya “temsil etmek” anlamına gelen Yunanca “mimeisthai” kelimesinden üretilmiştir (Wikipedia, 2019).<sup>19</sup> Toplumsal, politik ya da kişisel gerçekleri söyleseler de aslında pantomimcileri kimse duymaz. Ancak bu sahnede pantomimcilerin sesi duyulmaktadır.

“Blow-Up (1966) filminin açılış sahnesinde görülen Londra’nın Economist Plaza’sının steril çizgileri geç kapitalizmin metalaşmış alanını temsil ediyor. Fredric Jameson’a göre, kentsel mekân bireyleri marjinalize etme eğilimindedir ve böylece mevcut ideolojileri ve sınıf yapılarını

<sup>19</sup> Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Pantomim” olarak geçen kelime İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda “Pantomim” Sanat Dalı olarak geçmektedir. Kaynak: <https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/bale-anasanat-dali/pantomim-sanat-dali> [Son erişim tarihi: 06.03.2020]



güvence altına alır ve sürdürür. Burada mevcut ideolojileri ve sınıf yapılarını güvence altına alır ve sürdürür. Burada, Economist Plaza sermaye alanını temsil eder. Sermaye alanı Walter Benjamin'in "aura"sı Marcus'un "estetik boyutundan" arındırılmış ve artı değerine dönüşmüştür. Bu tür binaların değişim değeri -sermayenin dolaşımındaki rolü estetik çekiciliğiyle hem artırılmış hem de maskelenmiştir. Renkli, gürültülü ve asi "pantomimciler", ofis binalarının sıkıcı, sessiz yüzeylerine karşılık gelirken, Rag Haftasında eğlenerek yardım toplayan üniveriste öğrencileri yüzey kültürünün bir parçası olmaya devam ediyor. Pantomimciler filmin sonunda bir Edenik (cennet bahçesi) doğal ortamı (ve medeni bir oyun, hayali tenis) bulsalar bile, her zaman konunun kahramanlık isyancılarından ziyade modern parçalanmanın kurbanlarıdır (Tomasulo, 1993).”

“The Economist” binasının avlusunda pantomimciler Smithsonian’ın Hunstontan Okulunun inşaatı sırasında kullandığı jipe benzer bir araçla tur atarlar. Pantomimcilerin cipin üzerindeki sevinç hareketleri, İkinci Dünya Savaşı sonunda sevinç turları atan İngiliz halkını sembolize ettiğini akıllara getirmektedir (Şekil 4-12., Şekil 4-13.). Sahnenin uzunluğu da dikkate alınca yönetmen Antonioni, Smithsonian’ın yeni tamamlanmış binasının avlusunda bizi gezdirerek onların reformist mimari stiline de bir gönderme yapar. Antonioni’nin hemen her filminde mekâna vurgu yapması, mekân kullanımındaki seçiciliğini düşünürsek bu sahnedeki mekân seçiminin savaş sonrası estetik anlayışa bir gönderme yaptığını söylemek mümkün olur.



Şekil 4-12. Savaşın sona ermesini kutlayan siviller Kaynak: Imperial War Museum

Kaynak: BFI Web Sitesi



Şekil 4-13. 'Blow-Up' Filmi (1966) Yönetmen: M.Antonioni Kaynak: BFI Web Sitesi

Bu sahnenin sonunda cipin üzerinden inen pantomimciler sokağa dağılırlar. Filmin daha ileri sahnelerinde yine aynı pantomimci gençler ellerinde “NO!” pankartları ile görünmekte ve savaş karşıtı protestolar yapmaktadırlar. Ana karakter Thomas ile ilişkileri filmin çeşitli sahnelerinde devam eder. Bakma ve görme biçimlerini ve gerçekliği sorgulatan yönetmen, kapanış sahnesinde de yine aynı patomimciler ile bu kez gerçeği sorgulatarak finale varır.

Film boyunca karakterin çektiği fotoğrafı defalarca büyüterek gördüğüne inandığı şeyi görmeye çalışması sebebi ile filme fotoğrafı büyütme anlamına gelen ‘Blow up’ adı verilmiştir. Tıpkı ICA’daki ‘Parallel of Life and Art’ sergisinde Bağımsız Grup sanatçılarının görüntüleri grenli bir şekilde büyütme oluşturdukları eserler gibi bir arayış içindedir.

Film genelinde sembol göstergelere önem veren Antonioni, “The Economist” yapısını mekân olarak kullanarak modernizm ile postmodernizm arasında bir geçişi de ifade etmiştir. The Economist tam da bu dönemin mimarisini yansıtır. Dolayısı ile yönetmenin özellikle bu sahneyi filmin açılışında kullanması filmin çekildiği dönem hakkında bilgi vermektedir. Aynı zamanda dönemin mimari akımının savunduğu reformist hareket fikrine de bir

gönderme yapılmıştır. Böylece henüz tamamlanan “The Economist” yapısı sinema sanatı sayesinde izleyici ile buluşmuştur.

Ofis kulesi, banka binası ve konut binasından oluşan yapı grubu 1988 yılında 2. dereceden koruma altına alınmıştır. Yapı grubu 2016 yılında Tishman Speyer tarafından satın alınmıştır. 2017 yılında The Economist Gazetesi 52 yıldır kullandığı binadan Londra'nın merkezindeki yeni ofislere taşınmıştır. Renove edilen yapıda sokak kotunda yeni bir sanat galerisi oluşturulmuştur (Şekil 4-14.). Halka açık bir sanat programı Plaza'ya yeniden tanıtılarak Londra'nın yaratıcı ve sanatsal sahnesi için mekân geleneğini yeniden canlandıran bir sanat eseri yerleştirilmiştir. Daha sonraki aşamalarda daha büyük bir kültürel alan oluşturmak için yer altı otoparkı kaldırılarak, yeniden yapılandırılarak plaza karakterini daha sessiz ama canlı bir buluşma noktası olarak geliştirilmesi planlanmaktadır<sup>20</sup> (Dsdha, 2019).



Şekil 4-14. “The Economist” yeni adı ile “Smithson Plaza” günümüzdeki durumu

Fotoğraf: Işıl Yaman, 2019

<sup>20</sup> Dsdha “The Economist” binasının restorasyonunu yapan firmanın adıdır. Bu bilgiler firmanın internet sitesinden alınmıştır.

#### 4.2. “BREAKING AND ENTERING” FİLMİ (2006)- “ALEXANDRA AND AINSWORTH ROAD ESTATE” YAPISI

İkinci film Türkiye’de “Hırsız” adı ile vizyona giren 2006 yapımı “Breaking and Entering”dir. Filmde kullanılan ana mekân da “Alexandra and Ainsworth Road Estate” yapısıdır (Şekil 4-15.). Sosyal konut projesi olarak düşünülen proje 1964 yılında entelektüeller, zengin ve radikallerin yaşadığı bir bölge olan Hampstead, Holborn ve St. Pancras bölgesinde planlanmıştır. Ancak konut ihtiyacı sebebi ile belediyenin mimarlık departmanından Sydney Cook önderliğinde “Alexandra Road” bilinen diğer adıyla “Rowley Way” bölgesinde daha fazla konut içeren sosyal konut projesi öngörülmüştür (Cook, 2017).



Şekil 4-15. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” uzaktan çekilmiş fotoğrafı Kaynak:

RIBA Collections, 1976

Tasarımında mimar Neave Brown zamanın modası olan yüksek katlı standartlaştırılmış planları yerine her konutun kendine ait açık alanlarının olduğu, evlere doğrudan yer kotunun çok üzerinde bir sokaktan girilen şekilde tasarlayarak daha farklı bir öneride bulunmuştur. Brown 6,6 hektarlık alanı, caddeleri, meydanları içeren sürekli bir yaya yolu olarak tasarlamıştır. Sitenin tam merkezinde 1,8 hektarlık bir park bulunmaktadır. Yapı, hemen yanında yer alan demiryoluna konsol şekilde uzamaktadır (Şekil 4-19., Şekil 4-21.).

Neave Brown'un bu yapı kompleksi, açık sokak alanları ve açık alan kapalı alan ilişkisi açısından değerlendirildiğinde Smithsonlar'ın tasarım anlayışı ile benzerlik gösterir. Smithsonlar'ın kenti oluşturan sosyal dokuya cevap veren yeni kavram arayışlarının çözümü olarak önerdikleri, caddenin sosyal alan olarak düşünülmesi sonucu çözümlenmiş sosyal konut formu ile hem görsel olarak hem de yapıldığı dönem açısından ilişkilidir.

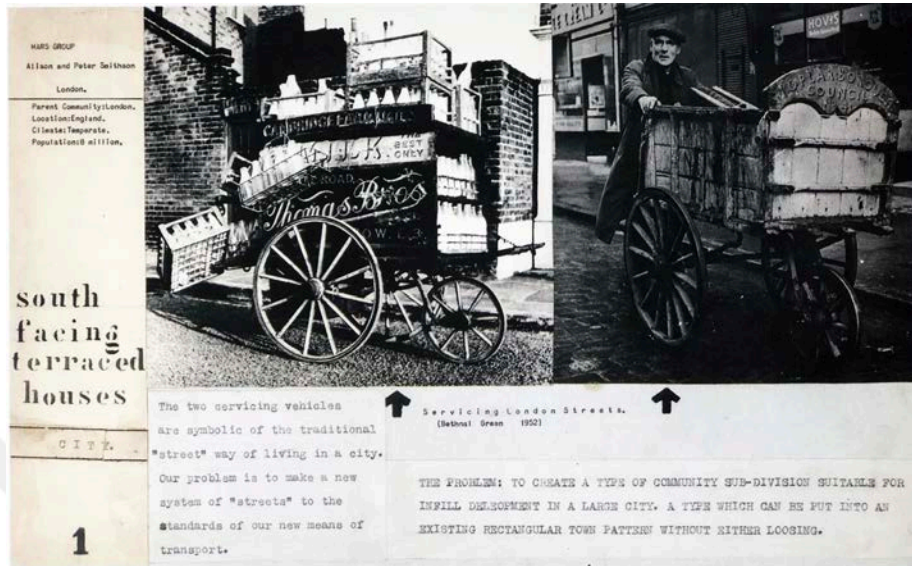
1956 yılında CIAM toplantılarında ve sonraki yıllarda Team 10 toplantılarında, Smithsonlar yeni şehirlerin ve konut programlarının ekolojik ve kültürel bağlamlarına uyması gerektiğini savunmuşlardı. Ancak, o zaman bu ilk fikirler hâlâ çok ilkel olarak düşünülse de savaş sonrası mimaride bir dönüm noktası olarak görülmüş ve şehir merkezinin olası kültürel ve teknolojik boyutlarını yeniden tanımlanmıştı (Heuvel, et al., 2004).

“Alexandra and Ainsworth Road Estate” Smithsonlar'ın 1956'da CIAM kongresinde sundukları projelerden biri olan ‘Crescent House’ projesi ile benzerlik göstermektedir. ‘Crescent House’ projesi de 12 katlı ve geniş bir alana yayılan konut projesi olarak hazırlanmıştır. (Şekil 4-16., Şekil 4-18.).

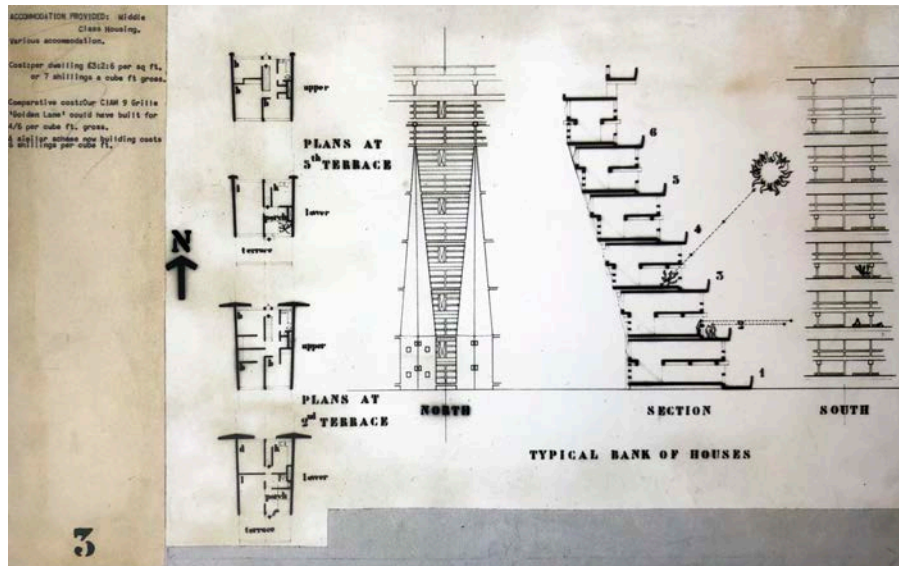
‘Crescent House’ ‘Güneye doğru bakan teraslı evler’ olarak tanımlanmıştır. Tasarlanan yapı grubu şehrin simgesi olacak şekilde düşünülmüştür. Etrafındaki çevrenin devamlılığını koruyan bir projedir. Konutlar geniş görüş alanı ile tasarlanmış ve her iki ev arasında birer veranda yer almaktadır. Projede özel alanlar ile açık alanlar farkedilir şekilde ayrıdır. Orta sınıf için tasarlanan bu konut yapısı toplamda 180 konutluk olarak düşünülmüştür.



Oluşturulan sokaklar şehrin geleneksel sokak yaşamını sembolize eder (Şekil 4-14.) (Heuvel, 2004).<sup>21</sup>



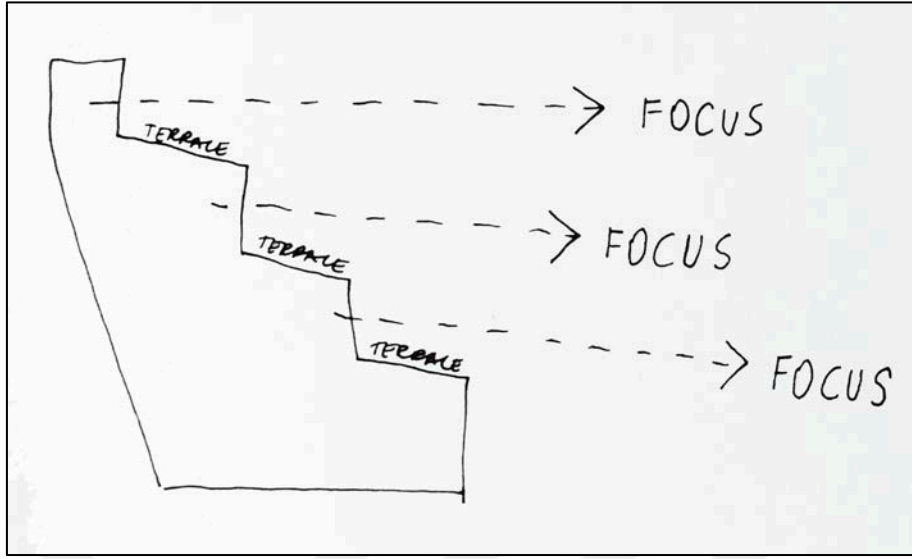
Şekil 4-16. Smithsonlar'ın sokakları üzerine ortaya koydukları problem. Paftada kullanılan fotoğraflar Nigel Henderson'a aittir.



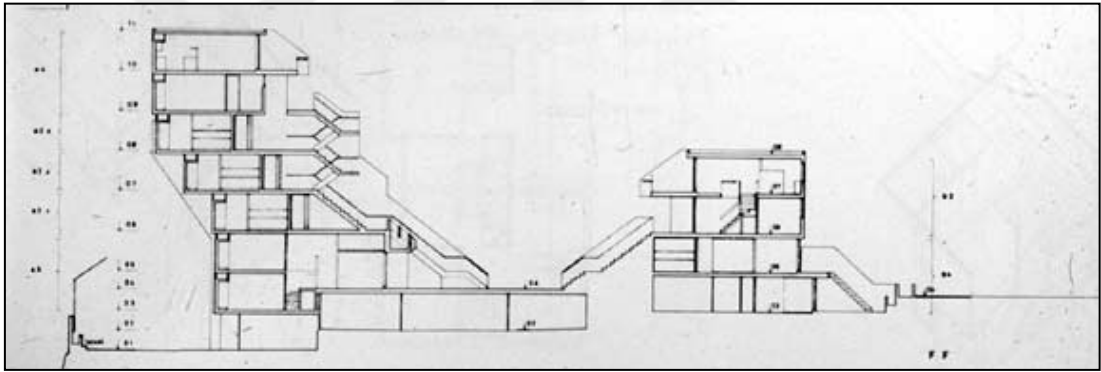
Şekil 4-17. Crescent House Projesi kesit ve görünüşleri

<sup>21</sup> 'Crescent House' projesinin uygulandığına dair bir bilgi yoktur. Smithsonlar'ın CIAM kongresi için hazırladıkları proposal projelerdir biridir. Kenti oluşturan sosyal dokuya cevap veren yeni kavramlar arayışlarına yönelik yaptıkları çalışmalardan biridir. Smithsons'ın toplu konut ve kentsel planlama tartışmasına en önemli katkılarından biri, caddenin sosyal alan olarak düşünülmektedir.



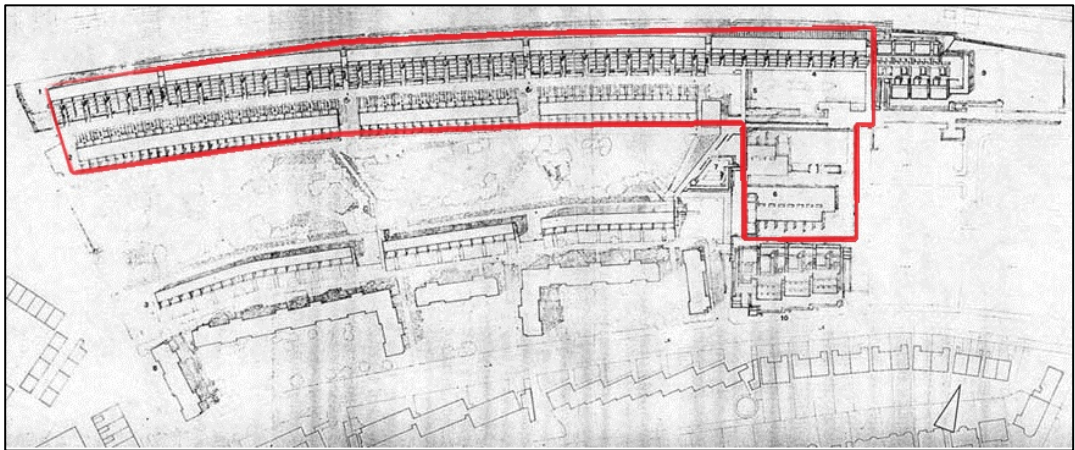


Şekil 4-18. Crescent House için hazırlanan diagramlar



Şekil 4-19. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” sokakla ilişkisini gösteren kesiti

Kaynak: Wiki Arquitectura



Şekil 4-20. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” planı Kaynak: Wiki Arquitectura



Şekil 4-21. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” Google Maps Ekran Görüntüsü

Kompleksin temel tasarımı 1968’de belirlenmiştir. Gerekli nüfus yoğunluğuna ulaşamayacağına inanan “Camden Planlama Departmanı” raporuna göre hektar başına 136 kişi öngörülmüştür. Ancak daha sonra hektar başına 210 kişiye ulaşılmıştır. Bu yüksek katlı projelerden çoğunda elde edileden daha fazla bir yoğunluktur. “Alexandra and Ainsworth Road Estate” projesi 1969’da onaylanmış 1979’da tamamlanmıştır. 1993 yılında Savaş Sonrası Yapıları Koruma kurallarına göre ikinci derecede koruma hakkı kazanan ilk konut kompleksi “Alexandra and Ainsworth Road Estate” olmuştur (Swenarton, 2017).


Bu yapının mekân olarak kullanıldığı film yönetmen Anthony Minghella (1954-2008)’nin 2006 yılında çektiği “Breaking and Entering” filmidir. Film, içinde mimarlık ve kentsel planlama konularının da geçtiği bir filmidir (Tablo 4-2.). Londra’nın iki önemli bölgesinde geçer. Bölgelerden biri şehrin en önemli ulaşım ağlarının bağlantı noktası olan King’s Cross’tur. Diğeri South Hampstead’te yer alan Alexandra Road Estate’dir.

Film, postmodern şehirciliği ve yatırım odaklı şehir planlama gündemini King’s Cross’un yeniden geliştirilmesine odaklı bir mega-proje üzerinden değerlendirmiştir. Yabancı bir göçmen ve üst sınıf İngiliz mimarın beklenmedik karşılaşması ile sosyal eşitsizlik ve dengesizlik konusuna odaklanır. Kentsel dönüşümün dayatılmasıyla çatışmaya neden olan sıradan sosyal dünyaları işaret eder.

Ana karakter Will Francis (Jude Law) mimar ve kent plancısıdır. Diğer bir karakter genç Bosnalı göçmen Mirsad ‘Miro’ Simić’tir (Rafi Gavron). Mirsad ve annesi 1992-1995 yılları arasında Bosna-Hersek’teki savaştan kaçarak İngiltere’ye yerleşmiş göçmenlerdir. Bosna’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki en büyük savaşlardan biri yaşanmıştı. İki milyona yakın insan evsiz kalmış ve ülkesini terk etmek zorunda kalmıştı. Miro ve annesi de ülkesini terk ederek Londra’ya gelen mültecilerdendir ve Alexandra Road Estate’de küçük bir dairede yaşamaktadırlar. Bu tip dönem yapıları 21. yüzyıl başında Londra’da göçün neden olduğu artan kent nüfusuna çözüm olmuştur.

Genç karakter bir soygun çetesinin üyesidir, aynı zamanda diğer arkadaşları gibi parkur koşucusudur. Parkur koşuculuğu uygulayıcıları tarafından bir çeşit yer değiştirme sanatı olarak görülür, aslında binaların çatılarından bir diğerine atlanılan bir çeşit eylemdir. Şehri yüksek bir kottan gözlemleyerek deneyimlemeyi sağlar. Soygun amacı ile mimarın ofisine çatıdan atlayarak girse de yönetmen bu karakter ile izleyiciye bu yapıyı farklı açılardan deneyimleme olanağı sunmuştur.

Tablo 4-2. Breaking and Entering Film Künyesi Tablosu

<b>Film Adı</b>	Breaking and Entering	
<b>Yönetmen</b>	Anthony Minghella	
<b>Senaryo</b>	Anthony Minghella	
<b>Oyuncular</b>	Jude Law, Juliette Binoche ve Robin Wright Penn, Martin Freeman	
<b>Tür</b>	Drama, Romantik, Suç	
<b>Yapımcı</b>	Anthony Minghella, Sydney Pollack, Tim Bricknell	
<b>Yapım Yeri ve yılı</b>	İngiliz-Amerikan 2006	
<b>Mekan sorumlusu</b>	Jonah Coombes	

Filmdeki mimar olan karakter Kings Cross bölgesinde yeni bir kentsel yapılaşma proje üzerine çalışmaktadır. Mimar karakterin üzerinde çalıştığı proje ile Londra’nın kuzeyinde

King's Cross'ta kentsel dönüşüm projesidir. King's Cross suç, uyuşturucu ve kentsel yozlaşma ile anılan bir bölgedir. Ofisini de pek de güvenli bir bölge olmayan aynı bölgeye taşımıştır. Film, Londra'da gerçek hayatı yaşayan ile ideal olan hayatı kurma fikrini öne süren karakterler arasında bir köprü olur. İki ayrı sınıfı bir noktada, tam olarak "Alexandra and Ainsworth Road Estate"de buluşturur (Romeyn, 2018).

Mimar, kentsel tasarımcı ve planlamacılar için mekân tasarımı sadece estetik bir eylemden daha fazlasıdır. King's Cross gibi bir alan yeni bir kentsel form ile yepyeni bir yüze sahip olabilir ancak insan potansiyelinin varlığı hayati öneme sahiptir. Filmde mimarın ofisindeki maketin üzerinden çaldığı figürler ile evinde maket yapan çocuk ile mimar arasında iki apayrı mekân ve iki ayrı sınıf arasında bağ kurulmuştur (Romeyn, 2018), (Şekil 4-22.).



Şekil 4-22. Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüsü

Yönetmen Minghella bu filmde bize bir bakıma bir mimarlık deneyimi sunmuştur. Filmde Dziga Vertov'un mekanik gözü gibi kameranın hareketi ile binaya yaklaşıp uzaklaşarak, içinde dolaştırarak izleyiciye adeta bedensel bir mimari deneyim yaşatmıştır. Bu filmde "Alexandra and Ainsworth Road Estate"nin gerek dış mekânları gerekse kapalı mekânları çok farklı açılardan mimari olarak deneyimleyebilmemizi sağlamıştır. Yapının çatısında koşan karakter, farklı bölgelerinde, farklı kotlarda ve farklı açılarda bize yapıyı dolaştırmıştır (Şekil 4-23.). Yapının eskimişliği, bakımsızlığı da net bir şekilde hissedilmektedir. Yapının savaş



sonrası dönemden Yeni-Brütalizm stilinde bir yapı olması ve senaryoda da başka bir savaştan kaçan orta sınıf göçmenlerin yaşadığı bir konut olarak kullanılıyor olması aslında sosyo-politik olarak bir köprü görevini görmesini sağlamıştır (Şekil 4-24.).



Şekil 4-23. Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüsü (Parkur koşusu)



Şekil 4-24. Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüleri



### 4.3. “BLACK MIRROR-BANDERSNATCH” (2018) DİZİSİ VE “TRELICK TOWER” YAPISI

Mimar Ernö Goldfinger Birleşik Krallık'a 1930'larda taşınmış ve Modernist mimari hareketin önemli bir üyesi olmuştur. Ernö Goldfinger, Bağımsız Grup üyeleri ile birlikte çalışmış ve katıldığı “This is Tomorrow” Grup 7’de yer almıştır.

Trellick Tower, Londra Golborne Road’da 1968-72 yılları arasında yapılmıştır. Mimar Erno Goldfinger, Le Corbusier’in Unité d’Habitation yapısının modernist karakterinden kulenin konut birimleri için ilham almıştır. Le Corbusier’in 'Vers une Architecture' kitabı Goldfinger’ı güçlü bir şekilde etkilemiş ve ilham kaynağı olmuştur. Yapılarında Le Corbusier’in etkilerine rastlamak mümkündür.

Sosyal konut olarak tasarlanan yapı, çok sayıda geleneksel tasarım öğesi içerir. Ernö Goldfinger’in bir diğer projesi olan Londra Poplar’daki Balfron Kulesi (1965-67) ile benzerlik gösterir. Goldfinger, Trellick Tower’ın dolaşım ve servis alanlarını ayrı bir kulede toplayarak kat planlarının daha geniş dairelerden oluşmasına olanak sağlamıştır. Beton kullanımı rengi ve dokusu, cephedeki doluluk boşluk oranı, konsollu balkonlar, dikey ve yatay elemanların algılanan hareketler ve yapının bir bütün olarak görkemli olması bu tasarımın görsel medyada sıklıkla kullanılmasının nedenlerindedir (Aşkın, 2019).

Trellick Tower’ın en karakteristik bölümü binadan ayrı olan asansör ve servis kulesidir. İki farklı hacim farklı katlarda birbirine bağlıdır. Goldfinger’in daha önce inşa ettiği benzer yapısı Balfron Kulesi’ni anımsatır. Sosyal olumsuzluklardan dolayı bir dönem popüleritesini yitirmiştir (Winstanley, 2019).

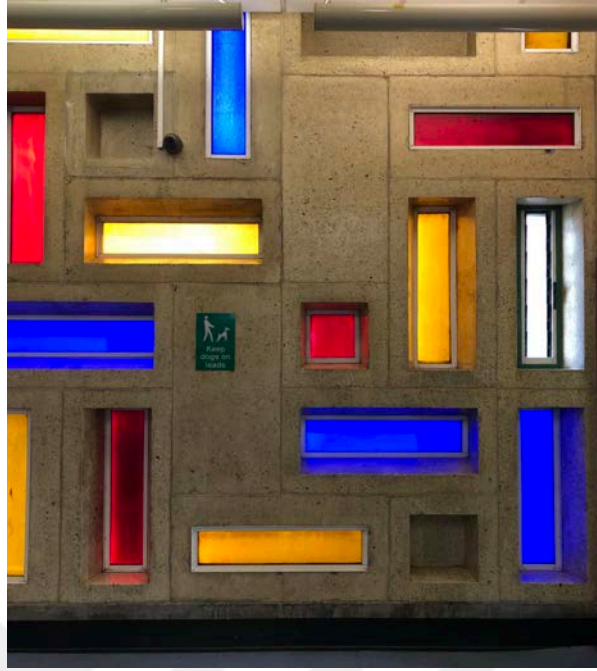
Ernö Goldfinger, yapıyı diğer Brütalist yapılarda olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı sonrası evlerini kaybedenlere modern, iyi donanımlı, uygun fiyatlı daireler sunmayı amaçlayarak tasarlamıştır. Trellick Tower'da 217 daire, altı dükkân, bir ofis ve gençlik merkezleri bulunmaktadır. Hazır çakıl taşlı panelleri olan, betonarme ve ahşap kaplamalara sahiptir. Köşede yarı müstakil 35 katlı servis kulesi, 31 katlı ana alan ve her üç kattaki göbeğe bağlı yedi kattan oluşan L şeklinde blok. Servis çekirdeğinde, 32 ve 33. katlarda çıkıntılı bir kazan

daresi ile birlikte asansörler, merdivenler ve çöp kutuları bulunuyor. 23. ve 24. katlar beş katlı, iki katlı ve iki daireden oluşmaktadır (HistoricEngland, 2006).

Tamamlandığı tarih, sosyal konut projelerinin fiziksel düşüş içinde olduğu bir zamana karşılık gelir. Trellick Tower, ne yazık ki yapıldığı tarihten sonra uzun bir süre birçok suç, vandalizm ve binada meydana gelen bakım eksikliği gibi klişeleşmiş sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Böylece “Terör Kulesi” olarak adlandırılmış ve imajı halk tarafından takdir edilmeye dönüşünceye değin 90’lı yıllara kadar kalmıştır. Yapı, özel mimari veya tarihî özelliği olması ile 1990 Planlama Yasası (Listelenen Binalar ve Koruma Alanları) altında 1998’te ikinci derece koruma altına alınmıştır (HistoricEngland, 2006).



Şekil 4-25. Trellick Tower (2020) Fotoğraf: Işıl Yaman



Şekil 4-26. Trellick Tower giriş bölümünde cephede yer alan cam bölmelerin içeriden görüntüsü (2020) Fotoğraf: Işıl Yaman



Şekil 4-27. Le Corbusier'in Ahmedabad Hindistan'daki Shodan Evi cam bölmeleri (1956)<sup>22</sup> Fotoğraf: Lucien Hervé

<sup>22</sup> Fotoğrafın ulaşıldığı kaynak: Ponti, G., *A Second Youth or the Splendid Age of Le Corbusier?* Domus, Sayı July 320, 1956.



Şekil 4-28. Trellick Tower görselleri Kaynak: <https://www.archdaily.com/151227/ad-classics-trellick-tower-erno-goldfinger>

Tablo 4-3. Black Mirror “Bandersnatch” Film Künyesi Tablosu

<b>Film Adı</b>	Blackmirror Bandersnatch	
<b>Yönetmen</b>	David Slade	
<b>Senaryo</b>	Charlie Brooker	
<b>Oyuncular</b>	Fionn Whitehead, Will Poulter, Craig Parkinson, Alice Lowe	
<b>Tür</b>	Drama, Gizem, Sci-Fi	
<b>Yapımcı</b>	Charlie Brooker, Annabel Jones	
<b>Yapım Yeri ve yılı</b>	İngiltere Amerika 2018	
<b>Mekan sorumlusu</b>	Jonah Coombes	

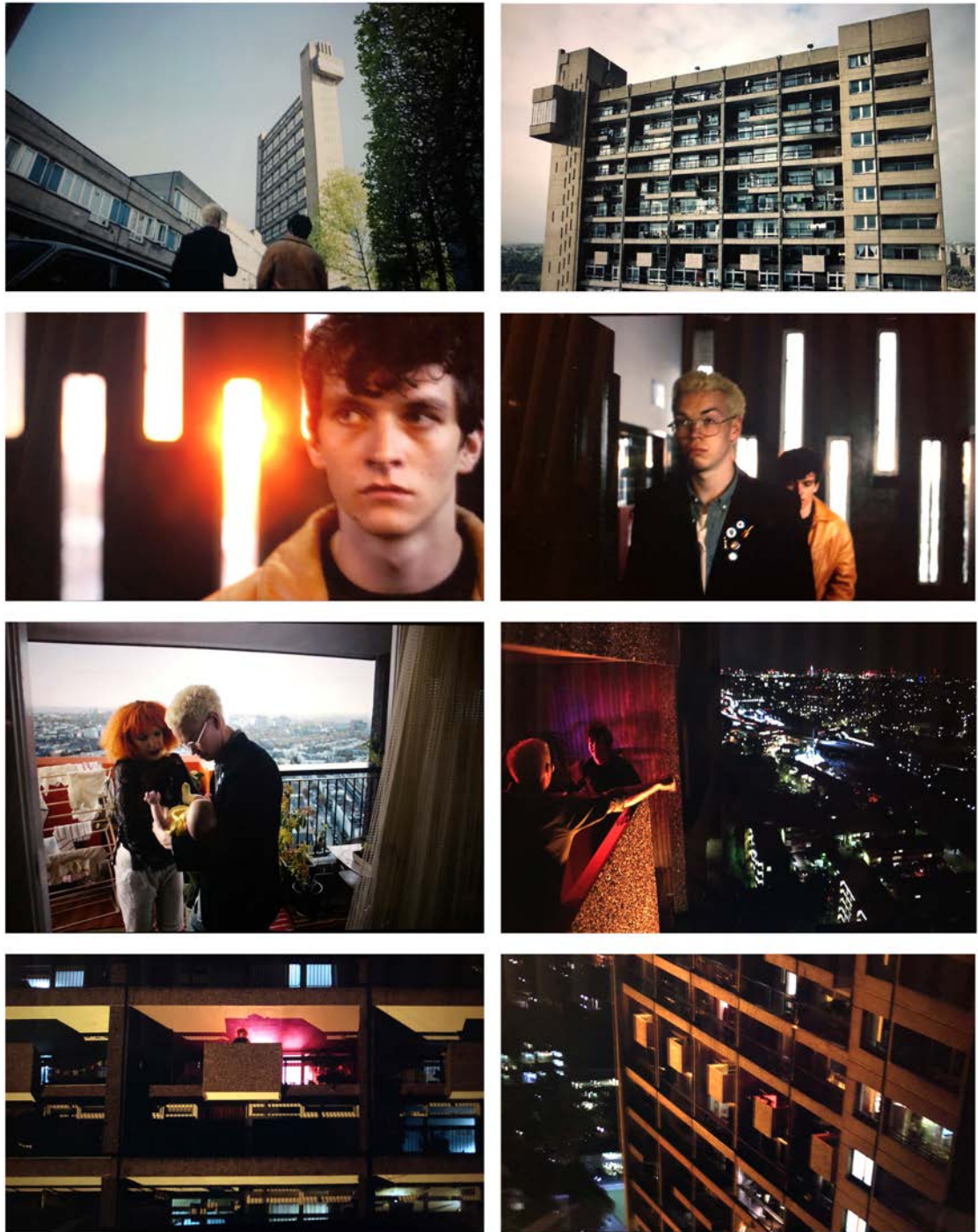
“Trellick Tower” geçmişte sıkıntılı ve tekinsiz bir yapı olarak bilinirdi. Trellick Tower vandalistler, ölüm oranları, suç işleme oranlarının yüksek oluşu sebebi ile Terör Kulesi adı ile anılıyordu (Carroll, 1999).

“Trellick Tower” binası günümüzde üzerinde araştırmalar yapılan, fotoğrafçılara ve sinemacılara da ilham veren, film mekânı olarak kullanılan ikonik Brütalist yapılardan biridir. Sinemacılar için bina diğeri brütalist yapılara göre daha popülerdir. Örneğın, Danny Boyle’un yönettiğı 2002 yapımı distopik bilim kurgu filmi “28 Gün Sonra”ya konu olmuş ve The Guardian film haberini Goldfinger’in ütopyası ile Danny Boyle’un distopiyasını birleştiren film olarak yazmıştır. James Graham Ballard’ın daha sonra filmi de çekilen kitabı High Rise da bu yapıdan ilham almıştır.

“Black Mirror” insanlığın en büyük yeniliklerinin ve en karanlık içgüdülerinin çarpıştığı, ileri teknolojiye bir dünyayı keşfeden bir antoloji dizisi olarak tanımlanmıştır (Imdb, 2019). 2018 yılının aralık ayında Netflix’te yayınlanan İngiliz dizisi Black Mirror’ın “Bandersnatch” bölümü yönetmen David Slade ve senarist Charlie Brooker’ın drama / bilimkurgu türünde yaklaşık 90 dakika süren bölümüdür. Bu bölümde ilk kez izleyenlere sunulan seçeneklerle izleyicileri farklı sonuçlara ulaştıran interaktif bir yöntem izlenmiştir. Yoğun bir hayran kitlesi olan bu dizi en iyi bağımsız drama türünde bu yıl BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) ödülü almıştır. Dizi farklı varyasyonlarda ilerleyebilecek şekilde interaktif olarak hazırlanmıştır. İnteraktif olması izleyicinin tercihinine göre devam edeceğini ima eder. Ancak bu tercih yine de bize sunulan seçenekler arasından yapacağımız bir tercihtir.

Dizinin bu bölümü son yıllarda oldukça popüler olarak kullanılan Brütalist ve Modernist mimari imgeleri içermektedir. Bölümde Modernist yapıları mekân olarak kullanan yönetmen, Brütalist bir yapı olan Trellick Tower’a da yer vermiştir (Şeki 4-19.). Trellick Tower’ın görüntüsü deforme edilmiş hâldedir. Binadan ayrı duran servis kulesi binaya birleştirilmiştir bir şekilde görünmektedir. Prodüksiyon ekibinin mekân seçiminde Brütalist yapıları tercihin etme sebebinin “Black Mirror”ın genel olarak verdiğı kasvet hissi olduğundan bahsetmektedir (Taşkın, 2019). Bu interaktif dizide Trellick Tower yapısı karakterlerden birinin yaşadığı konut olarak görünmektedir. Mekân olarak kullanıldığı sekanslar da oldukça kasvetli, karamsar ve tatsız sahnelerdir. Mekân deneyimi izleyicinin seçimine göre iki farklı şekilde deneyimlenebilmektedir.





Şekil 4-29. Kaynak: Ekran Görüntüsü Netflix Black Mirror- “Bandersnatch” (2018)

Yönetmen: David Slad

#### 4.4. SİNEMADA YENİ-BRÜTALİST İMGELERİN KULLANIMI İLE İLGİLİ

##### DEĞERLENDİRME

“Tüm önemli mimarlık türleri ‘kavramsal’ olmuştur ve görüntü üretmektedir” (Banham, 1955).

Görsel sanat dallarının çağdaşı olan sinema sanatında kullanılan mekânlar; zaman, bellek algısının yanı sıra izleyicinin filme daha nesnel bakmasını sağlar. Mekânların temsil ettikleri değerler, senaryoyu daha etkili hâle getirerek gerçekçilik hissini artırma anlayışı benimsetir.

Bu bölümde Brütalist dünyanın, sinema alanında film seti olarak kullanıldığı üç seçki ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Bu seçkilerden biri olan “Bandersnatch” dizisinde Modernist yapılar merkeze alınmıştır. Özellikle Trellick Tower’ın yer aldığı sahnelerde orta sınıf konut ihtiyacını karşılamak üzere yapılan bu yapının günümüzde hangi sosyal sınıf tarafından kullanıldığı hakkında da fikir vermektedir. Savaş sonrası konut üretimi ile ilişkili sosyo-politik ve ekonomik koşulların bir yansımasıdır. Hem mekâna hem de karakterlere bağlı olarak savaş sonrası dönem ile günümüzün mimari yaklaşımı arasında bir köprü oluşturmuştur. Karamsar ve karanlık bir durumu içeren sahnelerde yer alan yapının inşa edildiği günden bugüne distopik bir kimliğe sahip oluşundan kaynaklandığını düşündürmektedir. Trellick Tower’ın yapıldığı tarihten sonra binada meydana gelen bakım eksikliği gibi sorunlarla karşı karşıya kalması ve binanın tekinsiz bir hâl alması sebebi ile yapıya yüklenen durum ile karamsar sahneler arasında da bir bağ vardır. Bu mimari mekânlardan oluşan görüntülerin anlam yüklü olduğu apaçıktır. Tüm bu elde edilen bulgular doğrultusunda Yeni-Brütalist imgeler olarak modernist yapılar kullanılmıştır. Bu yapıların inşasında temelde Modernizm’in de etkili olduğu görülmüştür. Binadaki eksikliklerin yönetmenin görsel sanat algısı ile bütünleştiği görülmüştür. Aynı durum “Breaking and Entering” filmi için de geçerlidir. Yeni-Brütalist imgeler olarak bu yapıların kullanılmasının yaygınlaştığını söylemek mümkündür.

Filmlerden diğeri Michelangelo Antonioni’nin 1966 yapımı drama-gerilim türündeki filmidir. Filmlerinde mimari mekânları geometrik ve perspektif olarak büyük bir ustalıkla kullanan Antonioni, mimari mekânlara sembolik anlamlar da yükler. Seçilen filmde 1964 yılında henüz tamamlanan “The Economist” yapısını mekân olarak kullanmıştır. Yapının

sade ve kusursuz çizgileri ile gürültücü pantomimciler arasında süregelen etkileşim sahnesi filmin giriş sahnesinde kullanılmıştır. Film eleştirmeni Tomosula'ya göre açılış sahnesindeki görüntüde yer alan yapı geç kapitalizmin metalaşmış alanını temsil etmektedir. Frederic Jameson'a göre ise sermaye alanı Benjamin'in 'aura'sı<sup>23</sup> ile Marcuse'un 'estetik çekiciliği'<sup>24</sup> kullanılarak artırılmış ve maskelenmiştir (Tomasulo, 1993). Çalışma kapsamında yapılan inceleme hakkında yapılacak değerlendirmeye göre ise binaların yapısal olarak eskiliğinin, bakımsızlığının yanında Yeni-Brütalist imgeler olarak mimari mekânların kendisinin de kullanılabilceği görülmüştür. Binanın çizgileri ile pantomimcilerin etkileşimi imgeleştirilmiştir. Yapılan inceleme neticesinde filmin açılış sahnesinin geç kapitalizmin metalaşmış alanını temsil ettiği görüşüne katılmak mümkündür.

Diğer filmde yer alan "Alexandra and Ainsworth Road Estate" adlı mekân ise aynı dönemde mimar Neave Brown tarafından üretilmiş bir sosyal konuttur. İngiltere'de sosyal konut krizinin, savaş sonrası yıllardan günümüze hâlen devam etmesi, yenilenme ve kentsel dönüşüm gibi konular Brütalist konutları popüler hâle getirmektedir. Kentsel dönüşüm bölgesi olan King's Cross iki ayrı sınıfı bir noktada buluşturmaktadır. Filmde "Alexandra and Ainsworth Road Estate" sosyal konut yapısı düşük gelirli insanların yaşadığı bakımsız bir yapı olarak görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1970'li yıllara kadar ortaya konan sosyal konut vizyonu, değişen siyasi, ekonomik ve demografik manzara nedeniyle artık geçerli değildir. Bu süreçte konut ihtiyacı olan insanlar için yenilikçi tasarımları oluşturmasının günümüzün mimarların ve planlamacılarının görevidir. Filmdeki mimar karakter tarafından vurgulanan, King's Cross bölgesinin kentsel dönüşümü sırasında bölgede yaşanan problemlerdir. Tüm bu bulgular neticesinde değerlendirme yapıldığında bu filmde Yeni-Brütalist imgeler olarak sosyal konutların farklı çeşitleri kullanılmıştır. Bu mekânın yeni bir perspektifle tasarlandığını söylemek mümkündür. Bu yeni imge ile sinema alanında Yeni-Brütalist imgelere farklı bir bakış açısı kazandırıldığı görülmektedir.

---

<sup>23</sup> Benjamin, W., *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*

<sup>24</sup> Marcuse, H., *The Aesthetic Dimension*

## 5. SONUÇ

Yeni-Brütalizm kimine göre bir üslup, bir akım ya da reformist yenilikçi bir hareket olarak tanımlansa da “estetik” kavramına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Smithsonian görsel sanat dallarının birçok alanında yarattıkları bu farklı geleneği sunmuşlardır. 1950’lerde sanat galerilerinde başlayarak mimari ile evrilen, günümüzde sinema ile hâlâ üzerinde tartışabildiğimiz bir akımdır. Modernizm’den Postmodernizm’e geçiş döneminde var olan Yeni-Brütalizm ve onunla ilişkili olan Bağımsız Grup çalışmalarından doğan İngiliz Pop-Art’ı, sinemada yeniliklerin, görsel sanatlarda çağdaşlaşmanın araçları olmuşlardı. Yeni-Brütalizm ve Bağımsız Grup sergileri çağdaş sanatın estetik problemi olarak gösterilmişlerdi. Bağımsız Grup Modernizm’i yeniden işlemiş tüketimin ve kültürel bağlamın yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır.

1950’lerde Londra’daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (ICA) sanatçıları; fotoğraflar, filmler, sergiler, bilim kurgu, pop-müzik gibi alanlarda popüler kültürün savunucuları olsalar da Roland Barthes tarafından savaş sonrası yaşanan dönemin bu popüler kültürü sanat olarak değil, sanata karşı çıkan devrimci bir güç olarak tanımlamıştır. Barthes estetiğe ait olmayan bu dışavurumların kitle kültürünün ürünleri olduğunu ve hiçbir biçimde sanatın parçası olmadığını, bununla ilgilenenlerin yalnızca sanatçılar, mimarlar, yazarlar olduğunu belirtmiştir (Barthes, 2017). Karşıt görüş olarak Banham’ın, Thomas Aquinas’ın güzelin tanımı ifadeleri gösterilebilir. Yapılan çalışmada hiç şüphesiz estetik olmayan bu imgelerin insanda birtakım güçlü duyguları uyandırması sebebi ile sanat olduğu görülmüş ve çalışmadan elde edilen sonuç olarak belirtmek gerekmektedir.

Bağımsız Grup sanatçıları yaptıkları sergilerde geleneksel ve modernist sanatın ilkelerini sorguladılar. Bu sergi ile daha geniş bir kitlenin ilgisini çekmeyi başardılar. 1955’te resmî olarak görüşmeyi bitiren grup üyeleri 1962-63 yıllarına kadar gayriresmî olarak görüşmelere devam ettiler. Tüm bu elde edilen bilgiler ışığında yapılan çalışma kapsamında Bağımsız Grup tüm yönleriyle ele alınmış ve köşe taşları belirtilmiştir. Tüm sergilerdeki çalışmaların sanatın bir parçası olduğu görüşüne varılmıştır. Yapılan çalışma ile elde edilen bir diğer sonuç ise geleneksel ve modernist sanatın ilkelerinin belirlenmesinin günümüz görsel sanatları için çok faydalı olduğu görülmüştür.

Yapılan çalışma neticesinde görüldüğü üzere tüketici rolünü, yüksek ve düşük kültür üzerinden yorumlayan Bağımsız Grup'un sergi çalışmaları görsel olmaktan çok edebîdir. Bağımsız Grup sanatçıları, görüntüler arası değeri, etkili görüntü üzerinde düşünmeyi, grafik tasarımcılar ve reklamcıların çalışmaları üzerinden analiz etmişler ve değerlendirmişlerdir. Tüketici görüşünü, medya tarafından değil, kişisel arzu ve hayaller tarafından belirlenen tüketici ihtiyaçları tarafından okumuşlardır. Medyadaki tüketiciye yönelik desenlerdeki kitle imgelerinin sunuluşunu inceleyen Bağımsız Grup, yaptıkları incelemeleri kendi yaratıcılıkları ile geniş bir kitleye aktarmışlardır. Yapılan çalışmada Britanya'nın Pop-Art'ı ve genel anlamda Pop-Art'ın da çıkışı olduğu görülmüştür.

Sinemada Yeni-Brütalist yapıların yer alması konusuna gelindiğinde seçilen filmlerdeki mekânların tasarımcılarının yolu Bağımsız Grup ya da savaş sonrası dönemin yapı ihtiyacı konusu ile kesişmiştir. Filmlerdeki mimari imgeler izleyiciye yalnızca bu mimari deneyimi yaşatmak ve merak uyandırmak için değil, Yeni-Brütalizm stiline dikkat çekmekten çok reformistliğini de anımsatır.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerden elde edilen sonuçlara göre "Bandersnatch" dizisinde Modernist yapıların inşa edilmesi sebebiyle distopik bir kimliğe sahip dizide anlatılan dönemde orta sınıfın konut ihtiyacını giderdiği görülmektedir. Fakat bu yapının günümüzde nasıl bir sosyal sınıfın ihtiyacına cevap verdiği konusunda fikirler elde etmemizi sağlamıştır. İncelenen bir diğer filmde elde edilen sonuç ise "Breaking and Entering" filminde de aynı durumu görmektir. Bu iki filmde de aynı sanatsal bakış açısını görmek çalışmada elde edilen bir diğer önemli sonuçtur. Bu iki filmde kentsel dönüşüm ile ilişkili sosyo-politik ve ekonomik koşulların yansımaları görülmektedir. Çalışmada yapılan incelemeler sonucunda mekân ve karakterler açısından günümüz ve savaş sonrası dönemin mimari yaklaşımı arasında bir köprü oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu mimari mekânlardan oluşan görüntülerin anlam yüklü olduğu apaçıktır. İncelenen filmlerdeki the Economist yapısının kullanılış sebebi birbirinden farklıdır. Blow-up filminde gerçeği sorgulatan bir tavır içinde olduğu görülmektedir. Yapılan inceleme neticesinde yönetmenlerin mimari mekânları filmlerin merkezinde tutmak ve özellikle bu yapıları göstermek istemesi çağdaş sanatın bu önemli dönemine dikkat çekmek için kullanılmış olduğu görülmüştür.



Çalışmada elde edilen bir diğer sonuç ise Yeni-Brütalizm dönemindeki bu reformist görüşün Postmodern tartışmalara daha yakın olduğudur. Heykel, fotoğraf, resim alanındaki görsel sanat dallarında yansımaları ve sergiler aracılığı ile sunulduğu görülmüştür. Yeni-Brütalizm akımı ile mimari yapılar da filmler aracılığı sayesinde izleyici ile buluşmuştur ve hâlen buluşmaya devam etmekte olduğu söylenebilir.



## KAYNAKÇA

### KAYNAK KİTAPLAR

Banham, R., *The New Brutalism*, The Architectural Press Ltd, 1966.

Banham, R., Alloway, L., *This is Tomorrow Catalogue*, Farnham: Ashgate Publishing, 1956.

Barthes, R., *Görüntünün Retoriği Sanat ve Müzik* (çeviri: Koç, Ayşenaz; Albayrak, Ömer B.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sf. 24, 2017.

Bullock, N., *Building the Post-war World: Modern Architecture and Reconstruction in Britain*, London: Routledge Taylor&Francis Group, 2002.

Clement, A., *Brutalism Post-War British Architecture*, London: The Crowood Press, 2018.

Crinson, M., Zimmerman, C., *Neo-avant-garde and Postmodern Postwar Architecture in Britain and Beyond (Studies in British Art)*, Yale Center for British Art, 2010.

Eşli, M. Ö., *Sinema Kuramları-2 Beyazperdeyi aydınlatan Kuramlar*, Özarslan, Z., İstanbul: Su Yayınevi, 2013.

Heuvel, D., v.d., Risselada, M., Colomina, B., Smithson, A., Smithson, P., *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

Lynton, N., *Günümüzde Resim ve Heykel - Modern Sanatın Öyküsü*, (çeviri: C. Çapan & S. Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, p. 295, 1991.

Mackay, A. S., *The Story of Pop Art*. London: An Hacetate UK Octopus Publishing Group Ltd., 2020.

Massey, A., *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester: Manchester University Press; distributed by St. Martin's Press, New York, N.Y., 1995.

Navarro, D., *Brutal London Construction Your Own Concrete*, Zupagrafika, London: Prestel Publishing, 2016.

Ragon, M., *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* (çeviri:Erginöz, Murat Aykaç), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, sf. 588, 2010.

Smithson, A., Smithson P., *The Charged Void: Architecture*, The Monacelli Press, 2001.

Schregenberger, T., Lichtenstein, C., *As Found: The Discovery of the Ordinary ; [British Architecture and Art of the 1950s ; Parallel of Life and Art, New Brutalism, Independent Group, Free Cinema, Angry Young Men, Kitchen Sink]*, Londra: Springer Science & Business Media, 2011.

## **KAYNAK MAKALELER**

Adanır, O., "Göstergebilimsel film kuramı", *Sinema Kuramları-2 Beyazperdeyi aydınlatan Kuramlar*, İstanbul, Su Yayınları, p. 13, 2013.

Akın, G., "İki Brütalizm", *Betonart*, pp. 49-56, Sonbahar 2005.

Alloway, L., Holroyd, G. & Renzio, T. d., *This is Tomorrow Exhibition Book*. London: s.n., 1956.

Antonioni, M., 1963. Michelangelo Antonioni. *The Orion Press*, Volume 9, p. 36.

Aras, L., "Sosyal Konutun İtibarı", *XXI*, Temmuz-Ağustos, 2018.

Banham, R., "CIAM" in *Encyclopedie of Modern Architecture*, 73, New York: Harry N. Abrams, 1964.

Banham, R., "The New Brutalism", *The Architectural Review*, no. 118, pp. 354-361, 1955.

Barthes, R., "O Eski Şey, Sanat...", *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik (çeviri:; Koş, Ayşenaz; Albayrak, Ömer)*, K. Erdur ve F. Özkan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, sf. 183, 2017.

Colomina, B., "Brutalism and War", *Brutalism: Contributions to the international symposium in Berlin 2012*, Berlin, 2012.

Cooke, L., "The Independent Group: British and American Pop-Art, a 'Palimpsestuous' Legacy", *Modern Art and Popular Culture Readings in High and Low*, Harry N. Abrams inc. Publisher, New York, sf.192, 1990.

Frampton, K., "Notes on British Architectural Culture 1945-1965", *Brutalism Contributions to the International Symposium in Berlin 2012*, W. Foundation, Berlin, Park Books, p. 14, 2012.

Gökgür, P., "1933'den 2003'e Atina Kartasındaki Değişimler, CIAM'dan CEU'ya", *Planlama*, cilt 1, sf. 35, 2005.

Heath, A. & Weeks, J., *This is Tomorrow Exhibition Book*. London: s.n., 1956.

Heuvel, D. v. d., "Raw Brutalism The Smithson vs. Banham", *Brutalism Contributions to the International Symposium in Berlin 2012*, W. Foundation, Berlin, Park Books, sf. 31, 2012.

Heuvel, D. v. d., Picking up Turning over and putting with . In: *Alison and Peter Smithson : from the house of the future to a house of today*. Rotterdam : 010 Publishers, pp. 13-28. 2004.

Heuvel, D., v.d., "Urban Structuring Models for Mass Housing", *Alison and Peter Smithson- from the house of the future to a house of today*, Rotterdam: 010 Publishers, 2004.

Highmore, B., "Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited", *Oxford Art Journal*, cilt 29, no. 2, sf. 1-22, 2006.

Korkmaz, T., "Yeni-Brütalizm'in Yumuşak Karnı", *Betonart*, sf. 72, Sonbahar 2005.

Massey, A., *The Knowing Consumer: The Independent Group and Post-Modernism*. In: *The Independent Group: modernism and mass culture in Britain, 1945-1959*. Manchester: Manchester University Press, p. 130, 1995.

Polatkan, A. H., "Bir anksiyete ortamı olarak Modern Mimarlık'ta Brütalizm ve Brütalist çevre üzerine sorular", *Betonart*, sf. 57, Kış, 2006.

Pezolet, N., "Signs of inhabitation: The Critical Legacies of Patio and Pavilion", *Thresholds*, no. 35, Spring p.44-49, 2009.

Scalbert, I., "Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956", *Daidalos, The Everyday | Gordon+Breach Publishing Group, London*, no. 75, Mayıs, 2000.

Smithson, A. & Smithson, P., *The New Brutalism*. *October*, 136(Spring), p. 37, 2011.

Smithson, P. & Smithson, A., *But Today We Collect Ads*. *Ark No. 18*, November, pp. 48-50. 1957.

Stillman, J. & Eastwick-Field, J., *This is Tomorrow* retrospective review. *Architecture and Building*, September., 1956.

Stirling, J., *This is Tomorrow*. [Art], 1956.

Swenarton, M., "London Borough of Camden Architect's Department (Neave Brown) Alexandra and Ainsworth Road Estate", *Sos Brutalism A Global Survey*, Elser, O., Kurz, P., Schmal, P. C., Berlin, Park Books, sf. 439, 2017.



Tomasulo, F. P., The Architectonics of Alienation: Antonioni's Edifice Complex. *Wide Angle*, 15(3 July), pp. 3-20, 1993.

Withmore, B., "Streets in the Air: Alison and Peter Smithson's Doorstep Philosophy", *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond (Studies in British Art)*, M. Crinson ve C. Zimmerman, New Haven and London, Yale University Press, 2010, sf. 79-100.

Yücel, A., Mimarlıkta Brütalizm ve Brütalizmler: Bir Retrospektif Panorama. *Arredamento Mimarlık*, Issue 3, p. 65., 2018.

Zeinstra, J., "Houses of the Future" *OASE*, 2008, no:75, p.205

Zimmerman, C., The Photographic Architecture of The Hunstanton School. In: *Photographic Architecture in the Twentieth century*. s.l.:University Of Minnesota Press, 2014.

## ELEKTRONİK KAYNAK

Architectuul, "Team 10 France est. 1953, Bagnols-sur-Cèze", 2019. [Çevrimiçi]. Available: <http://architectuul.com/architect/team-10>. [Erişildi: 01 Ocak 2020].

BritishCouncil, "British Council Visual Arts," 2014. [Çevrimiçi]. Available: <http://visualarts.britishcouncil.org/exhibitions/exhibition/the-wonder-and-horror-of-the-human-head-2007/object/head-paolozzi-1958-p645>. [Erişildi: 30 Ekim 2019].

*Brutal vision: the story of Economist Plaza | The Economist*. [Film] Directed by Daily Watch. UK: The Economist. 2016.

Cambridge Dictionary, "Cambridge Dictionary," 2019. [Çevrimiçi]. Available: <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/brutalism>. [Erişildi: 14 Ekim 2019]  
Carroll, R., "How did this become the height of fashion?," 1999.

[Çevrimiçi]. Available:

<https://www.theguardian.com/theguardian/1999/mar/11/features11.g28>. [Erişildi: 2 Aralık 2019].

City of Westminster, “Listed buildings and conservation areas,” 2014. [Çevrimiçi].

Available: <https://www.westminster.gov.uk/listed-buildings>. [Erişildi: 5 Aralık 2019].

Cook, S., “Housing’s Golden Age,” 2017. [Çevrimiçi]. Available:

<https://www.ribaj.com/culture/book-review-mark-swenarton-cook-s-camden-the-making-of-modern-housing>. [Erişildi: 27 Kasım 2019].

Dsdha, “Smithson Plaza,” 2019. [Çevrimiçi]. Available:

<http://www.dsdha.co.uk/projects/58f8b7d9420d2d0004000001/Smithson-Plaza>. [Erişildi: 25 Ekim 2019].

Massey, A., “Independent Group,” 13, 2007

[Çevrimiçi]. Available: <https://independentgroup.org.uk/>. [Erişildi: 28 Kasım 2019].

Merriam-Webster Dictionary, 2019. [Çevrimiçi]. Available: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/brutalism>.

[Erişildi: 14 Ekim 2019].

Mull, O., “Brutalist buildings: National Theatre, London by Denys Lasdun,” 2014.

[Çevrimiçi]. Available: <https://www.dezeen.com/2014/10/06/brutalist-buildings-national-theatre-london-denys-lasdun/>. [Erişildi: 24 Ekim 2019].

Olcay, S., “Blow Up (1966),” 2016.

[Çevrimiçi]. Available: <https://www.otekisinema.com/blow-up-1966/>. [Erişildi: 25 Ekim 2019].

Osten, M. v., “Patio and Pavillon,” 2012. [Çevrimiçi]. Available:

<http://transculturalmodernism.org/article/211>. [Erişildi: 20 Ekim 2019].

Payne, T. O., “This Is Why Brutalist Architecture Is More Important Now Than Ever Before,” 2017. [Çevrimiçi]. Available: <https://www.architecturaldigest.com/story/london-brutalist-architecture>. [Erişildi: 24 Ekim 2019].

Romeyn, E., “Breaking and Entering: neoliberal urbanism, serial sociality, and the stranger, *Studies in European Cinema*,” 2018. DOI: 10.1080/17411548.2018.1498610 [Çevrimiçi]. Available: [https://www.researchgate.net/publication/326904011\\_Breaking\\_and\\_Entering\\_neoliberal\\_urbanism\\_serial\\_sociality\\_and\\_the\\_stranger](https://www.researchgate.net/publication/326904011_Breaking_and_Entering_neoliberal_urbanism_serial_sociality_and_the_stranger) [Erişildi: 14 Aralık 2019].

Serim, S., “Tekrar Edenden Sapmak-Büyük Britanya’da Savaş Sonrası Mimarlığı,” 2017. [Çevrimiçi]. Available: <https://manifold.press/tekrar-edenden-sapmak>. [Erişildi: 19 Ekim 2019].

Sudaş, İ., *Patolojik Bir Rahatsızlık: Brütalizm*, 2014. [Çevrimiçi]. Available: <http://www.arkitera.com/haber/patolojik-bir-rahatsizlik-brutalizm/>. [Erişildi: 20 Ekim 2019].

Tate, *Kenneth Martin Biography*, 2020. [Online] Available at: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kenneth-martin-1585> [Accessed 16 Mart 2020].

Tate Modern, “The Legacy of the Independent Group conference audio recordings,” 2007. [Çevrimiçi]. Available: <https://www.tate.org.uk/context-comment/audio/legacy-independent-group-conference-audio-recordings>. [Erişildi: 30 Ekim 2019].

TheEconomist, “The Economist Group,” 2019. [Çevrimiçi]. Available: <https://www.economistgroup.com>. [Erişildi: 27 Kasım 2019].

Wikipedia, 2019. *Pandomim Wikipedia*. [Online] Available at: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Pandomim>

## EK 1 “THE NEW BRUTALISM” MANIFESTO

Smithson, A., P., *The New Brutalism*. October No. 136, Spring, p.37, 2011.

### The New Brutalism

ALISON AND PETER SMITHSON

*This short text was the Smithsons' contribution to "Thoughts in Progress," a monthly discussion forum in Architectural Design, the April 1957 issue of which was dedicated to New Brutalism. It contains one of the Smithsons' most famous comments about the movement—that it "tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work." Resisting the easy reduction of New Brutalism to techniques such as poured concrete, the Smithsons insist that their project is fundamentally ethical in nature.—A.K.*

If Academicism can be defined as yesterday's answers to today's problems, then obviously the objectives and aesthetic techniques of a real architecture (or a real art) must be in constant change. In the immediate postwar period it seemed important to show that architecture was still possible, and we determined to set against loose planning and form—abdication, a compact disciplined, architecture.

Simple objectives once achieved change the situation, and the techniques used to achieve them become useless.

So new objectives are established.

From individual buildings, disciplined on the whole by classical aesthetic techniques, we moved on to an examination of the *whole* problem of human associations and the relationship that building and community has to them. From this study has grown a completely new attitude and non-classical aesthetic.

Any discussion of Brutalism will miss the point if it does not take into account Brutalism's attempt to be objective about "reality"—the cultural objectives of society, its urges, and so on. Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work.

Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.

—*Architectural Design* 27 (April 1957), p. 113.

OCTOBER 136, Spring 2011, p. 37. © Alison and Peter Smithson from *Architectural Design*, April 1957, p. 113.

## EK 2 “BUT TODAY WE COLLECT ADS” MAKALE

Smithson, A., P., 'But Today We Collect Ads in Ark. No. 18. November 1957. 48-50

AUJOURD'HUI, C'EST LES PUBS QUE L'ON COLLECTIONNE

### “BUT TODAY WE COLLECT ADS”

The writings of Alison and Peter Smithson affirm their exacting theoretical stance and their openness. “But today we collect ads” was published in the Finnish magazine *Ark* in 1956. It was an important year for the Smithsons, coinciding with the construction of the prototype for the House of the future, in which their attempt at a social critique was neutralised by the presence of household gadgetry imposed by the market.

Traditionally the fine art depend on the popular arts for their vitality, and the popular arts depend on the fine arts for their respectability. It has been said that things hardly ‘exist’ before the fine artist has made use of them, they are simply part of the unclassified background material against which we pass our lives. The transformation from everyday object to fine art manifestation happens in many ways: the object can be discovered – *objet trouvé* or *Fort brut* – the object itself remaining the same; a literary or folk myth can arise, and again the object itself remains unchanged; or, the object can be used as a jumping-off point and is transformed.

Le Corbusier in Volume I of his *Œuvre Complète* describes how the ‘architectural mechanism’ of the *Maison Citrohan* (1920) evolved. Two popular art devices – the arrangement of a small zinc bar at the rear, with a large window to the street of the café, and the close vertical patent glazing of the suburban factory – were combined and transformed into a fine art aesthetic. The same architectural mechanism produced ultimately the *Unité d’Habitation*.

The *Unité d’Habitation* demonstrates the complexity of an art manifestation, for its genesis involves popular art stimuli, historic art seen as a pattern of social organization, not as a stylistic source (observed at the *Chartreuse d’Ema*, 1907), and ideas of social reform and technical revolution patiently worked out over forty years, during which time the social and technological set-up, partly as a result of his own activities, met Le Corbusier half-way.

Why certain folk art objects, historical styles or industrial artifacts and methods become important at a particular moment cannot easily be explained.

*Gropius wrote a book on grain silos.  
Le Corbusier one on aeroplanes,  
And Charlotte Perriand brought a new  
object to the office every morning  
But today we collect ads.*

Advertising has caused a revolution in the popular art field. Advertising has become respectable in its own right and is beating the fine arts at their old game. We cannot ignore the fact that one of the traditional functions of fine art, the definition of what is fine and desirable for the ruling class and therefore ultimately that which is desired by all society, has now been taken over by the ad-man.

To understand the advertisements which appear in the *New Yorker* or *Gentry* one must have taken a course in Dublin literature, read a *Time* popularizing article on Cybernetics and have majored in Higher Chinese Philosophy and Cosmetics. Such ads are packed with information – data of a way of life and a standard of living which they are simultaneously inventing and documenting. Ads which do not try to sell you the product except as a natural accessory of a way of life. They are good ‘images’ and their technical virtuosity is almost magical. Many have involved as much effort for one page as goes into the building of a coffee-bar. And this transient thing is making a bigger contribution to our visual climate than any of the traditional fine arts.

The fine artist is often unaware that this patron, or more often his patron’s wife who leafs through the magazines, is living in a different visual world from his own. The pop-art of today, the equivalent of the Dutch fruit and flower arrangement, the pictures of second rank of all Renaissance schools, and the plates that first presented to the public the Wonder of the Machine Age and the New Territories, is to be found in today’s glossies – bound up with the throw-away object.

As far as architecture is concerned the influence on mass standards and mass aspirations of advertising is now infinitely stronger than the pace setting of avant-garde architects, and it is taking over the functions of social reformers and politicians. Already the mass production industries have revolutionized half the house – kitchen, bathroom, utility room, and garage – without the intervention of the architect, and the curtain wall and the modular prefabricated building are causing us to revise our attitude to the relationship between architect and industrial production.

By fine art standards the modular prefabricated building, which of its nature can only approximate to the ideal shape for which it is intended, must be a bad building. Yet generally speaking the schools and garages which have been built with systems or prefabrication lick the pants off the fine art architects operating in the same field. They are especially successful in their modesty. The ease with which they fit into the built hierarchy of a community.

By the same standards the curtain wall too cannot be successful. With this system the building is wrapped round with a screen whose dimensions are unrelated to its form and organization. But the best post-war office block in London is one which is virtually all curtain wall. As this building has no other quality apart from its curtain wall, how is it that it puts to shame other office buildings which have been elaborately worked over by respected architects and by the Royal Fine Arts Commission.

*To the architects of the twenties “Japan” was the Japanese house of prints and paintings, the house with its roof off, the plane bound together by thin black lines. (To quote Gropius “the whole country looks like one gigantic basic design course.”) In the thirties Japan meant gardens, the garden entering the house, the tokonoma.*

*For us it would be the objects on the beaches, the piece of paper blowing about the street, the throw-away object and the package.*

*For today we collect Ads.*

Ordinary life is receiving powerful impulses from a new source. Where thirty years ago architects found in the field of popular arts techniques and formal stimuli, today we are being edged out of our traditional role by the new phenomenon of the popular arts – advertising. Mass production advertising is establishing our whole pattern of life – principles, morals, aims, and aspirations, and standard of living. We must somehow get the measure of this intervention if we are to match its powerful and exciting impulses with our own.

(A lot of Key Ads: number and sources; *New Yorker* n° 9, *Ladies Home Journal* n° 31; *Sunday Evening Post* n° 2, *Nakky* n° 2, *Pari Match* n° 1, *American Vogue* n° 1)



AUJOURD'HUI, C'EST LES PUBS QUE L'ON COLLECTIONNE



Collage d'Eduardo Paolozzi, Scrapbook n°2, 1947

# EK 3 "THIS IS TOMORROW" (1956) SERGİ KATALOĞU

Kaynak: (SaltArşiv)

Yöntem: Katalogdan tarama



## GROWING LAD

on the scale of man is big  
 enough to get inside  
 matrix of planes grid of lines  
 is environment when entered by you  
 and not you but catalogue alone can say  
 who put  
 coloured plane on coloured post  
 painter? architect?  
 coloured post on coloured plane architect? sculptor?  
 coloured plane on coloured plane sculptor? painter?

this is where you come in when  
 the barriers are down and only  
 undifferentiated environment remains  
 even within the space frame opens out  
 ways beyond the arts  
 doorkeeper  
 alexander dornier

## MAN NOW

beyond art is a long way get off  
 wherever you like  
 beyond  
 horizontal  
 vertical  
 measure  
 harmony  
 abstract  
 figurative  
 aesthetic  
 even

the further on the nearer  
 to the supremacy of you  
 entered observer without  
 whom  
 the most complex structure  
 is no environment with  
 whom  
 even a hole in the ground is  
 for you

imprinted with symbols of human interests  
 contraceptive packs spent  
 cartridge cases roman pots  
 golf balls coal kilroy  
 was here

symbols that work in some  
 social contexts channels of information  
 but not all  
 men are equal  
 as to  
 nose eyes ears mouth hands feet  
 less so as to  
 language marrying brunettes  
 saying dont know 9 per cent  
 having heard of cybernetics  
 much less so as to  
 having heard of jackson pollock anette klooger  
 coppi oberth abarth dirty dick godot nkruma tex  
 RTP TNP IBM IBV PMI PLM PSI ESP EEG ARB IOI NPL ZDA  
 providence rhode island or divine  
 never mind  
 how you rate the fact is you do rate  
 contexts are made of you  
 your likes  
 and dislikes  
 semblables  
 and freres  
 no need to stick to squares

master your context and the rest  
 symbols and channels shall be added unto  
 you  
 cult object  
 you  
 culture hero  
 you  
 end product  
 you

REYNER BANHAM

## INTRODUCTION 3

An important feature of the history of art and architecture in the last forty years has been the simultaneous development of this underlying idea in many different countries. Looking back from 1956 we can see how close in their spirit are Mondrian, Malevich, Moholy-Nagy, Max Bill, each of a different nationality.

Between 1914 and 1922 Suprematism and Constructivism in Russia, and 'de Stijl' in Holland, made their most vital and fundamental developments physically separated by the devastation and hopelessness of the First World War. Today developments continue to be made simultaneously in many countries pointing to a fundamental creative need in man.

During the nineteen-twenties in Germany Walter Gropius's outstanding art and architecture university, the Bauhaus, attempted an integration of art, architecture and industrial design through education: through stimulating from the beginning of the pupil's career in the school an atmosphere and practice of sensitive integration and co-operation between these professional spheres of modern life.

Although in its concept the Bauhaus was not unique but belonged to this broad and hopeful historical development in our time - in its actuality it was a great thing to have happened. It aimed at the construction of an integrated and harmonious environment for modern man to live in - not as something finite but as a creative orientation.

It sought to break down the separations of modern life and to promote integration and living wholeness.

Mondrian, from his painter's point of view, was clear about this. He saw his own art as being but a step in the direction of the integration which is the substance of his paintings. He wrote, 'What is certain is that no escape is possible for the non-figurative artist: he must stay within his field and march towards the consequence of his art. This consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separated from our surrounding environment which is the actual plastic reality. But this end is at the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more.'

'By the unification of architecture, sculpture and painting, a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as "mural art", nor as "applied art", but being purely constructive will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational but also pure and complete in its beauty.'

In our time besides the formal non-representational art of Mondrian and Malevich we have had Expressionism, both figurative and abstract: uttering the separation of the sensitiveness and inwardness of individuals - often uttering deeply sincere cries of anguish and despair - mutilation of life and solitude of the spirit. These utterances have reflected what is also inherently part of our time.

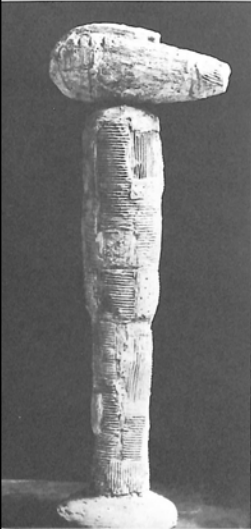
Manifestos, and a love of slogans, have held in opposition these means of man's expression during the first part of our epoch. But it is as well to remember that anguish and solitude, registered as deeply individual experiences, impell no less the constructive 'formal' orientation towards unity.

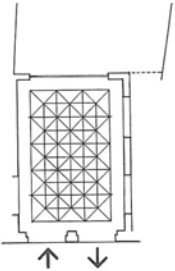
The period has seen the work of various 'universal' figures - such as Le Corbusier (painter and sculptor, as well as architect) who in recent buildings has attempted a unification of 'formal' and 'expressive' means. These buildings remain the finite creation of one man.


Some of us, in our generation, recognise the need to move towards a wider and fundamentally different kind of inclusiveness - an integration of men closer in spirit to the aim of Mondrian and of the Bauhaus, but bearing the character of the present.

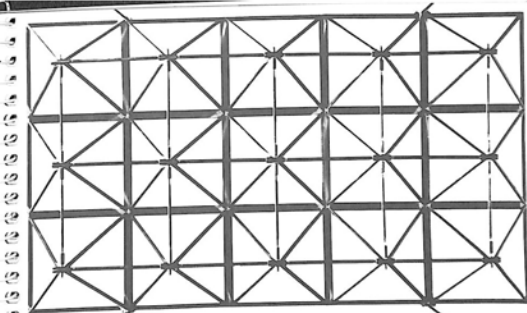
We feel the need, as they did, for an inclusiveness that implies growth. The artist-architect relationship must imply creative participation between different individuals. The role of architecture is important not merely to be up-to-date, and technically efficient. It is important as the environment in which the community itself may be encouraged to enact the participation of all its different specialisations, in co-operative unity and in the social interest.


DAVID LEWIS












The elements of this exhibition are not only the concern of the artist; they are yours. We share the same visual environment; we are all in the same boat.


In this section we are attempting to define our aims by using simply and directly certain materials which we consider constituent elements in current production. The space-deck roof is a prefabricated system, every strut is interdependent, and loads are resolved and distributed over the whole area. The space is modulated by plastic sheets, block-board and plywood, all mass produced materials, and decoration is achieved by photographic techniques or by a collage of printed elements. Within this mass produced environment the sculpture represents the impressive yet recognisable image of the irrational and of chance; non-utilitarian yet necessary, they focus the environment and are the poetic equivalent of man.

Architecture is not something just to keep the rain out; painting is not for covering the cracks in the walls, or sculpture a traffic obstacle of a general on a horse. They are forces acting on our lives. Each new excavation is another step into the future. Sculpture used to look 'modern' now we make objects that might have been dug up at any time during the past forty thousand years. Sculpture = totemic object. It can exist inside or outside architectural space. Sculpture is not architectural stage property. Art objects are the result of activity necessary to people called artists. Modern architecture is frequently the sum total of a number of possible permutations; so too is a great deal of modern sculpture and painting. The observer or user is one of the units. We can also look up at the fish and down at the birds. Things are the sum total of their qualities. A bird no longer permitted to fly is no longer a bird. Ultimate motion is ultimate rest.


This area introduces the visitor to the exhibition and here the group acknowledges its gratitude to many individuals who co-operated generously with funds and material.




THEO CROSBY



WILLIAM TURNBULL

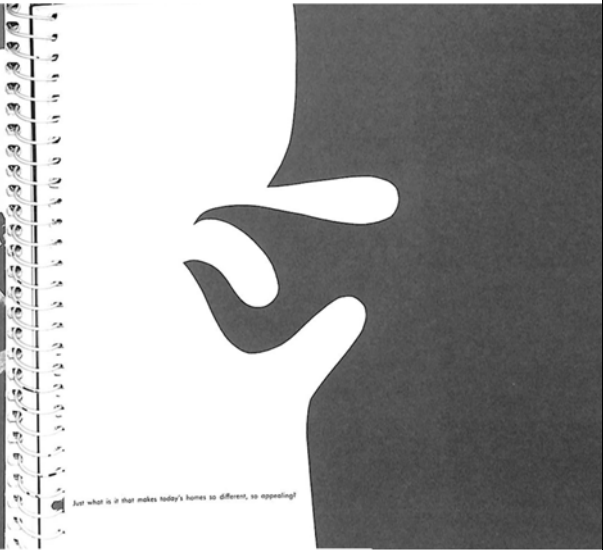
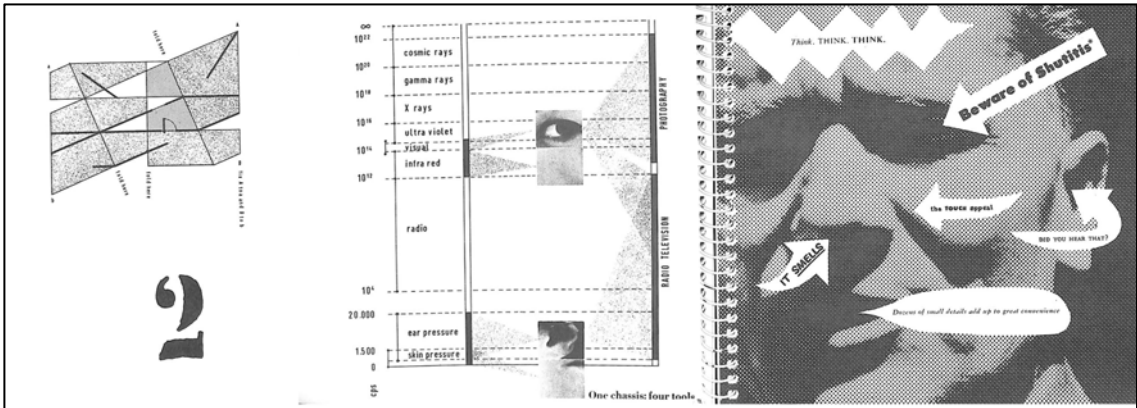


EDWARD WRIGHT



GERMANO FACETTI





Are they Cultured?



Sharp and redemptive

Studio work

We resist the kind of activity which is primarily concerned with the creation of style. We reject the notion that "tomorrow" can be expressed through the presentation of rigid formal concepts. Tomorrow can only extend the range of the present body of visual experience. What is needed is not a definition of meaningful imagery but the development of our perceptive potentialities to accept and utilize the continual enrichment of visual material.

Tomorrow may only be extrapolated on the basis of certain assumptions about the practical accepted reality of today and yesterday. At a point in human affairs where the actual nature of such reality as traditionally evidenced by the senses is under question, to depict tomorrow in the guise of today's artifacts, perceived and embroidered according to our present assumptions about their relevance to man, becomes pointless. Any change in man's environment is indicative of a change in man's relation to it, in his actual mode of perceiving and symbolising his interaction with it.

Therefore we are concerned simply with underlining the discrepancy between physical fact and perception of that fact, and the ways in which this discrepancy may be so magnified by traditional attitudes and assumptions as to obscure the significance of the factual reality.

This by presenting a complex of sense experience which is so organised, or disorganised, as to provoke acute awareness of our sensory function in an environmental situation.

Tomorrow is shut up in today and yesterday. This instant is the starting point. To know this instant is a proof of life. Surroundings contact senses, Tomorrow is released when experiences of instants past contact this instant, here, now. Tomorrow and the day after that, and that, and that, are anticipations of further contact.

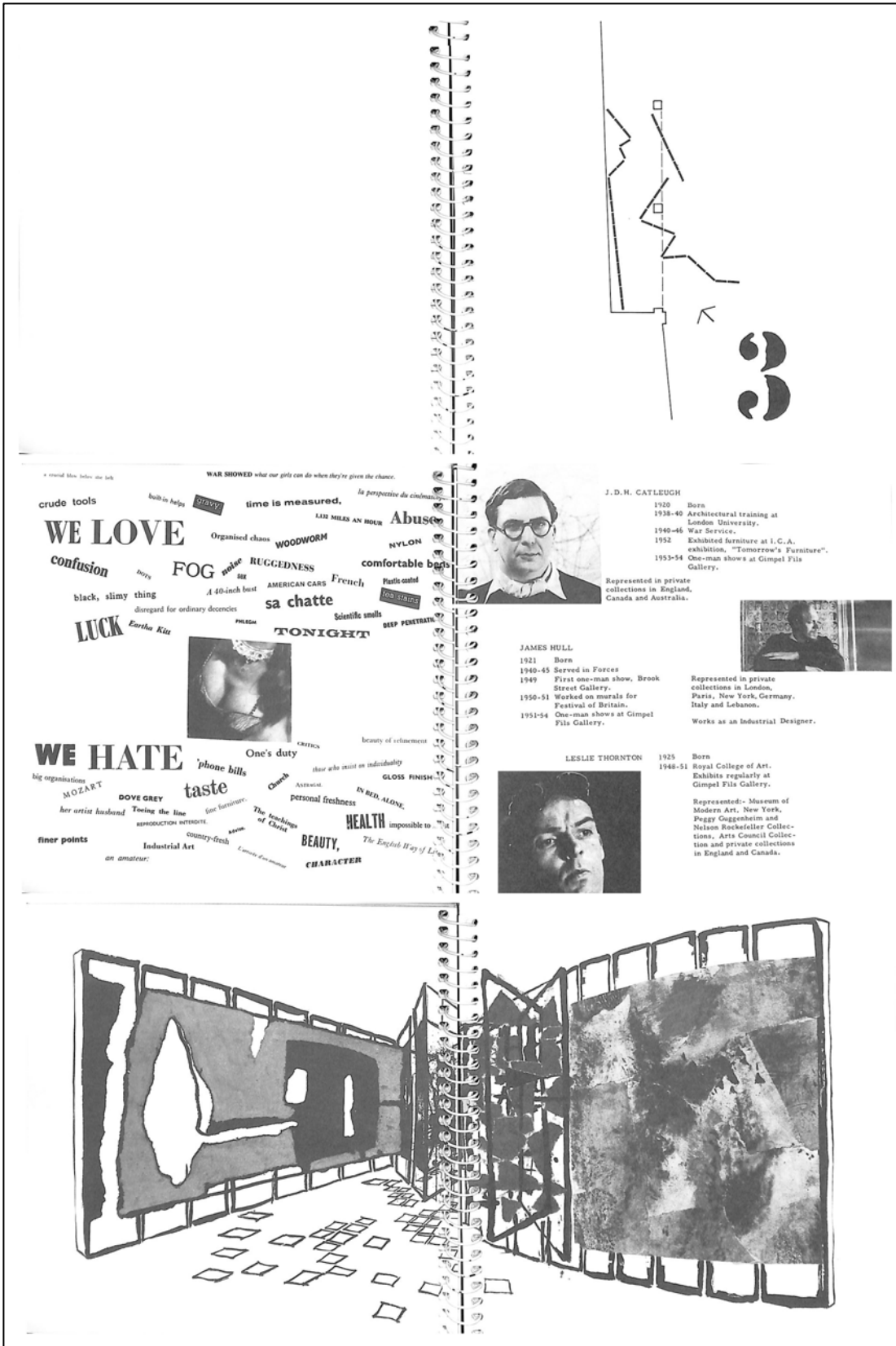
Gavin Harvard man

**RICHARD HAMILTON**  
Born London 1922  
Studied Royal Academy Schools, Slade School  
Taught at Central School of Arts and Crafts 1952-53  
Lecturer in Design at Durham University since 1953  
Exhibition of engravings Gimpel Fils 1950  
Devised and designed Growth and Form exhibition ICA 1951  
Exhibition of paintings Hanover Gallery 1955  
Devised and designed Man Machine and Motion exhibition 1955

**JOHN McHALE**  
Born Glasgow, Scotland 1922  
Pre-war education - Scotland  
Worked as technician in analytical metallurgical and medical labs.  
Post-war education - Nelson Hall College  
Morancy Art School (briefly)  
Teaching various types schools 1947-51  
Recently special student at Yale University, Dept. of Design  
Own work as constructivist-collagist shown in various group exhibitions in England  
Designed 'Collages and Objects' exhibition ICA, London 1954

**JOHN VOELCKER**  
Born Preston, Lancs. 1927  
Trained at the Architectural Association London  
Practices in Kent  
Member of the M.A.R.S. Group  
His wife is an Architect and they have two children





crude tools built in help **PROXY** time is measured. *la perspective du cinémascope* **Abuse** *LES MILLS AN HOUR*

**WE LOVE** Organised chaos **WOODWORM** **NYLON** **comfortable bags**

confusion **FOG** *noise* **RUGGEDNESS** **French** **sa chatte** *A 40-inch bust* **AMERICAN CARS** *disregard for ordinary decencies* **LUCK** *Eartha Kitt* **TONIGHT** *Scientific smells* **DEEP PENETRATIONS**

**WE HATE** *big organisations* **MOZART** *her artist husband* **DOVE GREY** *finer points* **taste** *One's duty* **phone bills** *critics* **CHARACTER** *those who insist on individuality* **GLOSS FINISH** *personal freshness* **HEALTH** *impossible to* **BEAUTY** *The English Way of Life* **CHARACTER** *country-fresh* **Industrial Art** *an amateur*

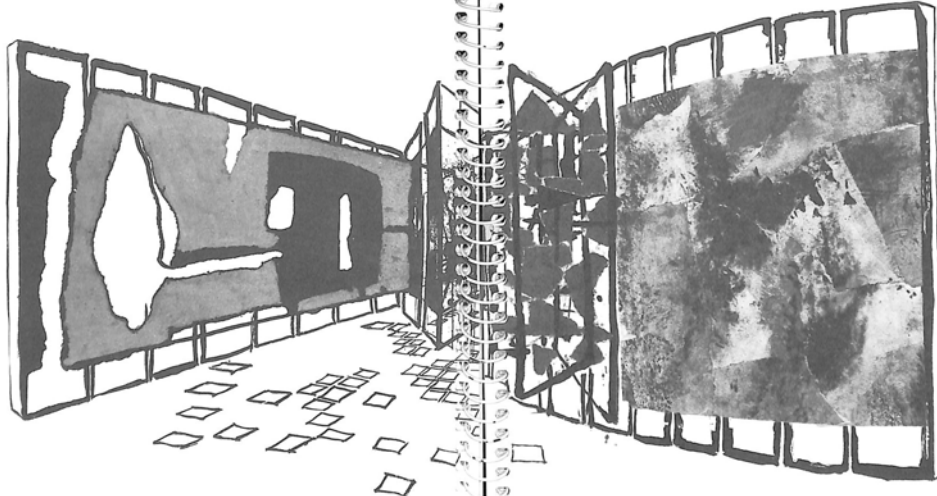


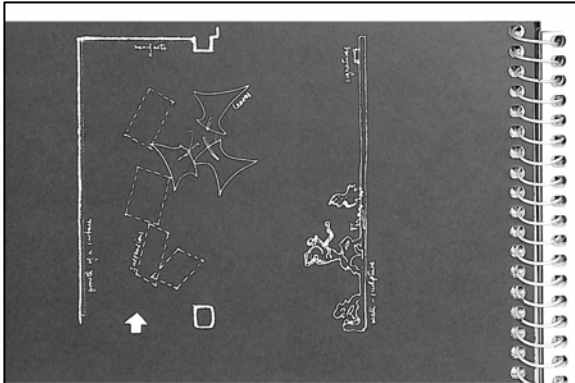
**J. D. H. CATLEUGH**  
 1920 Born  
 1938-40 Architectural training at London University.  
 1940-46 War Service.  
 1952 Exhibited furniture at I.C.A. exhibition, "Tomorrow's Furniture".  
 1953-54 One-man shows at Gimpel Fils Gallery.  
 Represented in private collections in England, Canada and Australia.

**JAMES HULL**  
 1921 Born  
 1940-45 Served in Forces  
 1949 First one-man show, Brook Street Gallery.  
 1950-51 Worked on murals for Festival of Britain.  
 1951-54 One-man shows at Gimpel Fils Gallery.  
 Represented in private collections in London, Paris, New York, Germany, Italy and Lebanon.  
 Works as an Industrial Designer.



**LESLIE THORNTON**  
 1925 Born  
 1948-51 Royal College of Art. Exhibits regularly at Gimpel Fils Gallery.  
 Represented:- Museum of Modern Art, New York, Peggy Guggenheim and Nelson Rockefeller Collections, Arts Council Collection and private collections in England and Canada.





TO THOSE WHO FEEL

The artist works from compulsion. Society rewards him with neglect and poverty. Yet the artist continues to record his experience of life. His measure is TRUTH: to himself, to the eternal and to the present. Each artist sees differently. Each records a fragment of the substance of reality. For those who feel, the soul vibrates to art's experience.

REMEMBER this is the language of vision. When the foreigner speaks, you do not say "I do not understand, therefore it is nonsense". You learn the language. To learn the language of art you must open your eyes and see. "Why?", said the Englishman, "do the French call an apple 'pomme' when everyone knows it is an apple". Prejudices must be forgotten for art is of the present. The man whose taste stops at the 20th. century hides in the shelter of convention.

The artist works with sincerity. Do not expect to comprehend all art for each is limited by his own experience. To that which echoes in your heart - give praise: To that which raises no response - be silent. The emotion of art is relational. Object and viewer merge into a oneness of experience. The object is constant, the viewer changes. Leave useless judgments to historians.

architect  
ANTHONY JACKSON  
born in England, 1926



sculptor  
SARAH JACKSON  
born in USA, 1924



painter  
EMILIO SCANAVINO  
born in Italy, 1922

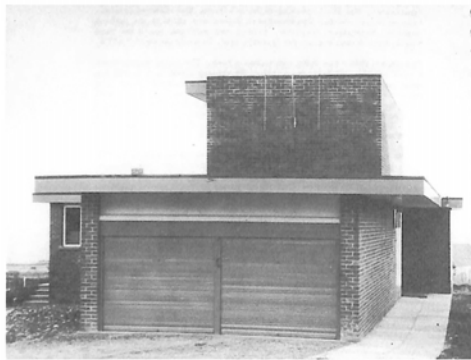


TO THE CRITIC

The historian is objective, but art is relational. Thus the critic - as interpreter. The blind speaking to the new-born. The cultured aristocracy no longer exists. The uncultured democracy attracts the fashion experts. Newspaper, magazine, gallery and institute, board the band wagon, each struggling for the driver's seat. To vindicate their TASTE.

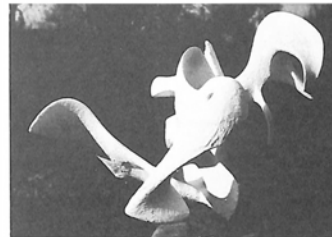
The tourist discovers India and writes a book. The young writer feels a work of art - and becomes a critic. He creates a theory to justify his taste and forms his egocentric scale of values. The sightless critic - the majority - erratically pursues the market. The few who see linger with their first love damning the rest as they grow older. Their creative urge narrows into destruction, destroying all who do not conform. To their TASTE. Be thankful for your mediocrity. A greater sensibility would weep for those slain by your predecessors.

We do not care for middle-men. Democracy becomes cultured. The critic grows obsolete. We must welcome the public into our studios; get out of the habit of Bond Street thinking; break through the closed shop of the critic gallery. Its only advantage is in its 'contacts'. Contact the public and the aesthete will vanish.

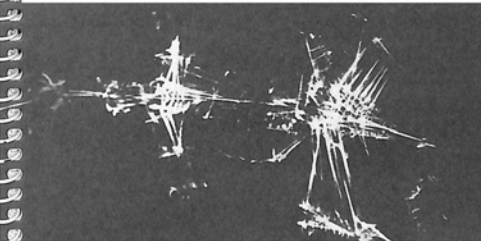


HOUSE AT BRIGHTON  
ANTHONY JACKSON

WOMAN  
SARAH JACKSON

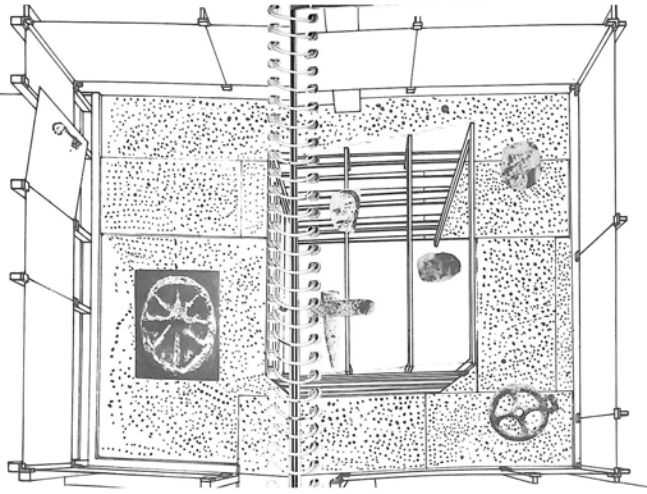


RITUAL  
EMILIO SCANAVINO





Patio & Pavilion

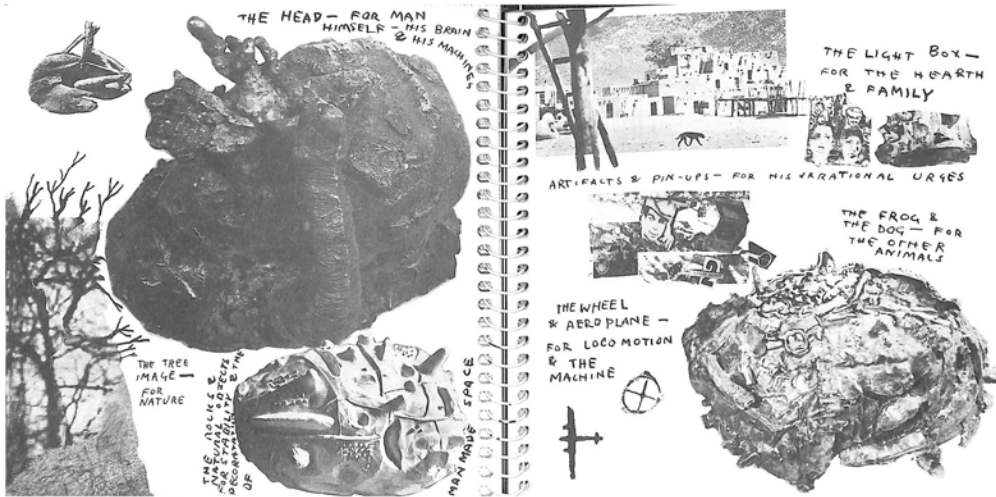


PATIO & PAVILION REPRESENTS THE FUNDAMENTAL NECESSITIES OF THE HUMAN HABITAT IN A SERIES OF SYMBOLS THE FIRST NECESSITY IS FOR A PIECE OF THE WORLD THE PATIO THE SECOND NECESSITY IS FOR AN ENCLOSED SPACE THE PAVILION THESE TWO SPACES ARE FURNISHED WITH SYMBOLS FOR ALL HUMAN NEEDS

E PAOLOZZI  
P SMITHSON



A SMITHSON  
N HENDERSON



shape

form

Scale

TIT 1956

HELEN PHILLIPS

VICTOR PASMORE  
ERNÖ GOLDFINGER

A particle is snatched from space, rhythmically modulated by membranes dividing it from surrounding chaos: that is Architecture.

There is other enclosed space, not modulated, not rhythmic, but that is not Architecture.

The 'sensation of space' is to Architecture what looking at a picture is to painting. The 'sensation of space' can be a subconscious phenomenon, to undergo its effect it is not necessary to be aware of space.

To undergo the effects of Architecture you have to be in it, you need not contemplate it, or be conscious of it. If you shut your eyes the painting disappears. If you stop your ears the music no longer exists. But as long as you are inside 'the rhythmically enclosed space' of Architecture you undergo its effect.

You cannot see Architecture, you can only be in it, as in music.

You can move through Architecture, and when doing so the spatial sensation becomes four dimensional.

The means of modulating space are the enclosing membranes, these membranes are modulated by the painter. The sculptor provides pivotal points in space. The enclosure provides the foil to sculpture.

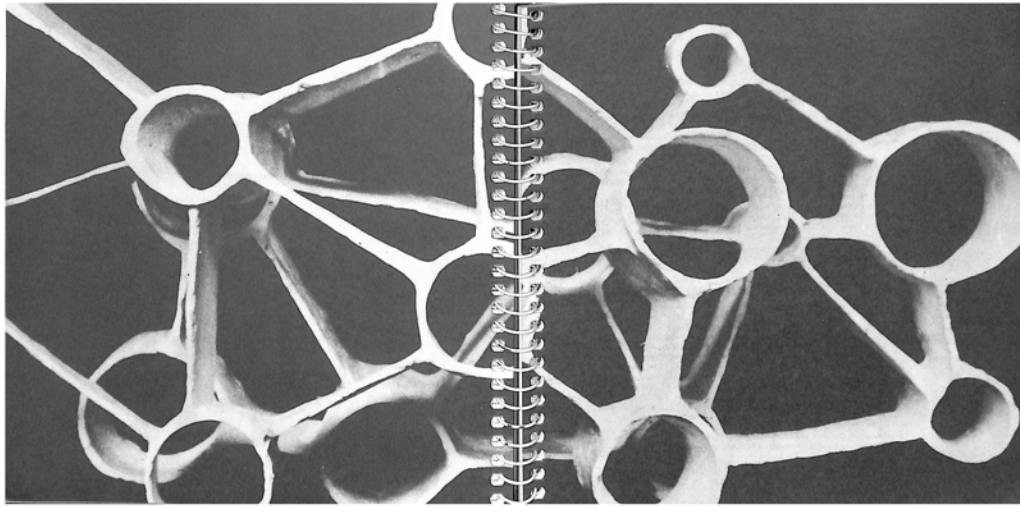
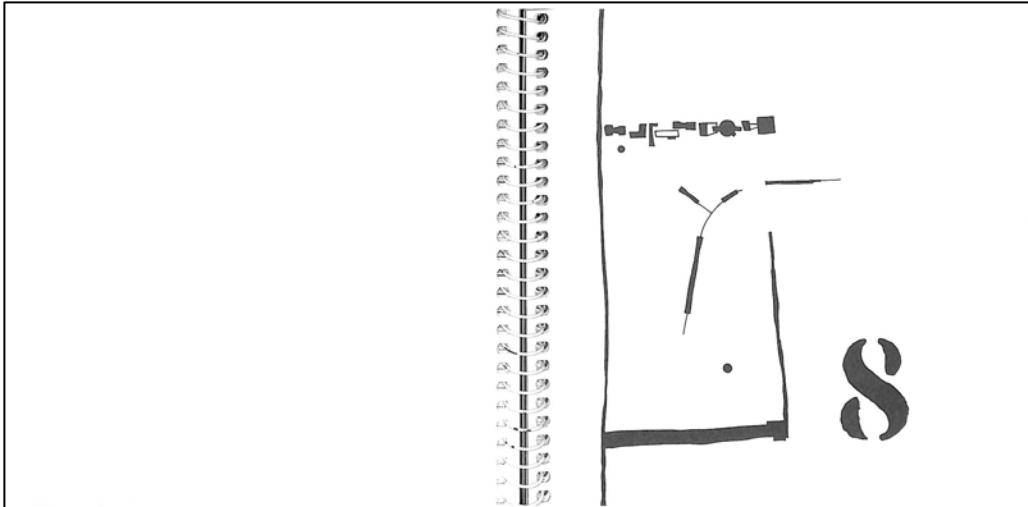
You can move in Architecture: sculpture can move in space. When contemplating a facade you look at the 'rhythmically modulated' membrane of the enclosure - it is when you are in the building that you are in Architecture.

The sculptor's function is to activate a space determined by the architect. The primary requisite is to attain a complete whole. The harmony depends upon an affinity between the elements: the capacity of the individuals working together to comprehend the common objective.

There is a point after the immediate material function of the architect, painter and sculptor has been realized at which the poetic function appears. It is as yet undefined, but upon it rests the success of the collaboration.

Architecture, springing from the requirements of modern material function, mass production and machine techniques, wishes to extend more consciously to the requirements of the spirit. Modern painting and sculpture, however, have developed as individual forms of expression. Collaboration, therefore, can annihilate the spirit through the conflict of individual interests. Exact painting conceived as mural painting, and pedestal sculpture considered as decoration, can destroy architecture. Only if architecture, painting and sculpture are concerned with the same function, is proper collaboration possible, by functioning as a microcosm of the ensemble, painting and sculpture extend and crystallize the architectural idea.





JAMES STIRLING

Why clutter up your building with 'pieces' of sculpture when the architect can make his medium so exciting that the need for sculpture will be done away with and its very presence nullified.  
 The painting is as obsolete as the picture rail. Architecture, one of the practical arts, has, along with the popular arts deflated the position of painters, sculptors, - the fine arts.  
 The egg musician in the attic has at last starved himself to death.  
 If the fine arts cannot recover the vitality of the research artists of the 20's (who through the magazines generated a vocabulary for the practical arts), then the artist must become a consultant, just as the engineer or quantity surveyor is to the architect, though their relationship to the specialist, e.g. industrial designer or furniture maker, would be more intimate for they would be directly concerned with conception.



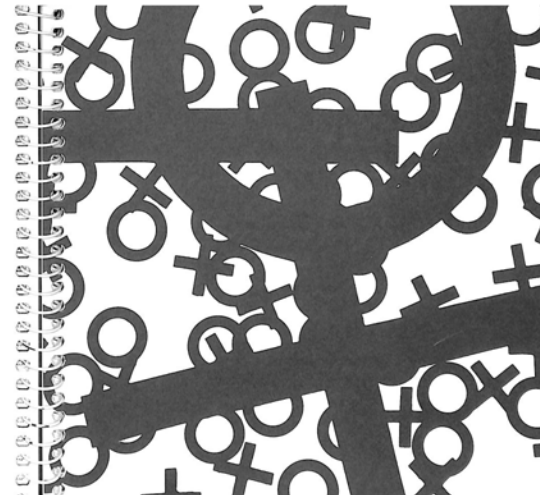
MICHAEL PINE

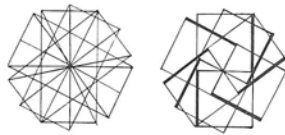
The artist feels the loss of vitality in the formal expressions of Art, and realises that his work is more than the satisfaction of a personal and emotional requirement.  
 The elements of painting and sculpture have already lost a sense of descriptive function or intentional indication of scale.  
 They can be extended in size, shape or role and in the process of interpretation these are only determined by the superimposition of a finger, a human figure or a crowd.  
 The single element extends by implication from the smallest constructed part, to Architecture and to the whole environment without clear individual demarcation.



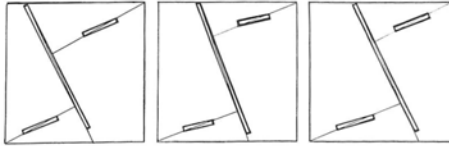
RICHARD MATTHEWS

A total sense of environment will only be brought about by people themselves wanting it. Architects, painters and sculptors can only help by developing together their means of expression to act as a stimulus to this end, and not by working in a formalist vacuum. This means of expression has already been increased in painting and sculpture through the breaking down of conventional form (elsewhere modern musicians are doing the same). This type of disruption is only about to take place in architecture - the wall at least is beginning to go. The next step will be with the volume of the building, which at present is based on structural geometry. Schwitters' ideal was a cathedral of wood filled with wheels - the static volume disrupted into a dynamic one by implication, for wheels are always revolving even when they are not being propelled. Finally the total plastic expression (architecture, painting, sculpture) will be in the landscape with no fixed composition but made up of people, volumes, components - in the way that trees, all different, all growing, all disrupted into each other, are brought together in an integrated clump.





DEVELOPMENT OF PLAN



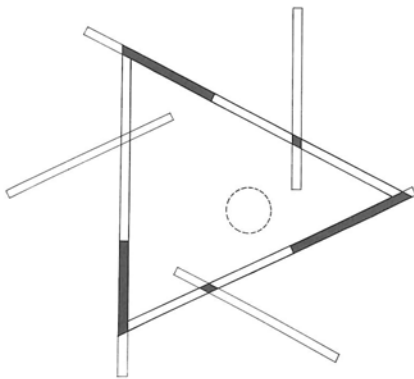
DEVELOPMENT OF WALLS

The mobile is an object representing no other object. It is created by the rotation of identical rods about a vertical core. It exists in its own right neither penetrating or being absorbed into the architecture. Nevertheless it is an inherent part of the concept.

The constructive artist is concerned with the physical nature of this work and not the representation of the physical. His interest in materials and structure relates him to the architect and the engineer from whom he can learn. Form and function go together. Material can inspire - concept dictate material - material quality concept.

In this work whose function is purely aesthetic, mobile, reliefs, and architecture have all been created through movement and are fused together by the co-ordinated development of the same basic principles. The whole form of the work is the result of the simplest actions, it is the building by simple events of an expressive whole.

KENNETH MARTIN Painter and Sculptor



PLAN

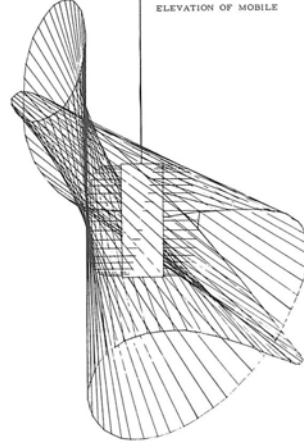
This work has been produced by two artists and one architect with a similar aesthetic approach, though each has a different background of technical knowledge. It could not have been made without any one of the three and all have been equal partners in furthering a basic idea of rotation and reflection. This does not mean that all three have been present at every stage.

The value of this experience lies in the opportunity which has been given of testing ideas which have been long in the air. Has the attraction which abstract artists and architects feel for one another's work any future? Does it lead to the destruction of the work of art and the artist, or of the architect? If there is sympathy and the circumstances are good, collaboration can produce not only a unity but an enhancement of the parts. It is the patron who makes such collaboration possible.

MARY MARTIN Painter and Sculptor



ELEVATION OF MOBILE



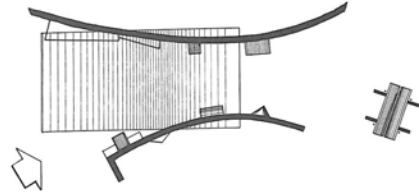
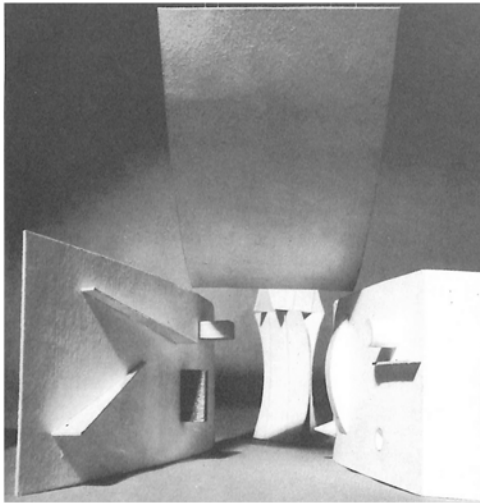
The stability of the walls depends on the locking together of their upper edges by the rigid triangle - without the use of floor fixing - so that each wall is stabilized by another at an angle to it.

The walls are 4" thick "Bellrock" panels, 6' 8" high and of varying widths. This material was chosen for its rigidity and uniformity of surface and because it could be obtained in any size without visible joints, and with all edges finished and true.

The work is not intended to demonstrate a particular architectural application, but the material could be used, and the design method could be adopted in an architectural context.

JOHN WEEKS Architect

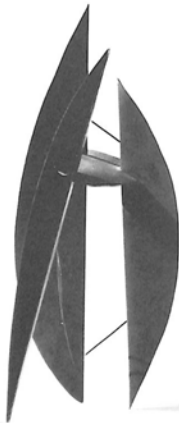




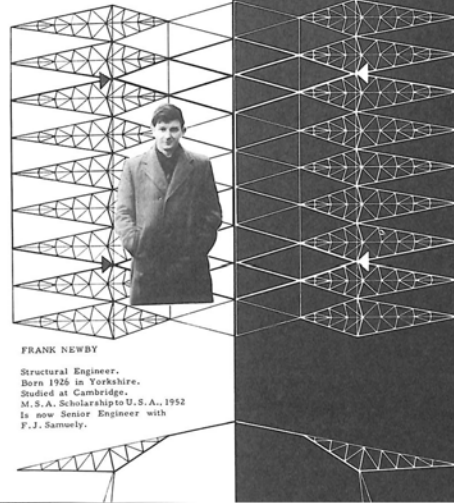
The aim of our collaboration has been to explore ground that is common to architecture and sculpture. We believe that the development of such collaborations may lead to a more integrated human environment. In the context of this particular exhibition we have confined ourselves to articulating a directional space through which the spectators pass.

**ROBERT ADAMS**

Sculptor and Designer. Born 1917 at Northampton. Studied at Northampton School of Art. Now teaches at the Central School of Arts and Crafts, London. One man exhibitions: Gimpel Fils, London, 1947-49-51-53-56; Galerie Jeanne Bucher, Paris, 1949; Passadott Gallery, New York, 1950; Victor Waddington Gallery, Dublin, 1955; Rutgers University, New Jersey, U.S.A., 1955. International Biennales: Sao Paulo, Brazil, 1951; Antwerp, 1951-53; Venice, 1952; Holland Park, London 1954. Various British Council and Arts Council travelling exhibitions. Works in permanent collections: Arts Council; British Council; Museum of Modern Art, New York; Museum of Modern Art, Ann Ar



10



**FRANK NEWBY**

Structural Engineer. Born 1926 in Yorkshire. Studied at Cambridge. M.S.A. Scholarship U.S.A., 1952. Is now Senior Engineer with F.J. Samuely.



**PETER CARTER**

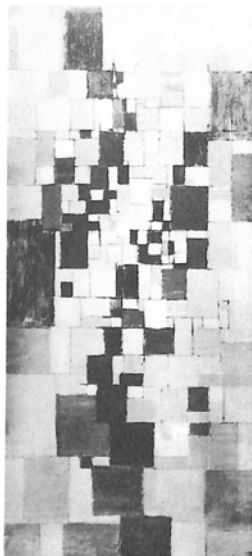
Architect. Born 1927 in London. Studied at the Northern Polytechnic. 1950-56 worked in the Housing Division of the Architects Department at the L.C.C., engaged principally upon multi-storey development design. Produced competition projects with Wilson for: Coventry Cathedral, Shell Garage, and Sheffield University. Also 'Habitat' project for C.I.A.M., X 1956 and research on Helicopter Landing Sites in City Centres. At present working in the office of Eric Saarinen in U.S.A. Member of M.A.R.S. group.



**ST. JOHN WILSON**

Architect. Born 1922 in Cheltenham. Studied at Cambridge and University College, London. 1950-55 worked in the Housing Division of the Architects Department at the L.C.C. At present principal architect to a Development Company. Member of M.A.R.S. group.





**PAINTING 1951**

A particular area has been broken down into a series of small rectangles. The successive changes made in the disposition of these neutral shapes in order to achieve a rhythm of area have resulted in their various tones and textures.

The wall of concrete blocks was designed for this exhibition and is not a model designed for erection elsewhere, nor is it a maquette for a construction in other materials. As a temporary exhibit it is relieved of utilitarian needs, but its form would not interfere with the normal functions of a wall if these were required. The use of a common building material - concrete block - is intended to demonstrate how an aesthetic intention can be expressed in the most humble materials.

It is a free standing wall and so does not enclose space, but works outwards from all sides into space. The blocks used in the wall are identical and neutral, but they have been laid so that there is a play of the differently proportioned sides and ends and varying textures and tones over the surfaces of the wall, the rhythms being related to the limits of the wall as well as to the proportions of the block. An effort was also made to preserve the identity of separate blocks within the whole form of the wall.

The limiting factors were in practice the size and texture of the blocks and the artists' wish to use them "as found", and the need for stability in a free standing wall laid without mortar. Neither the painter nor the architect normally works in this way with these materials. The painter has freedom to use rectangles which are infinitely variable in size, texture and colour - whereas the blocks here are identical. The architect is used to considering the wall as a space marker with a surface of a certain size and a relationship with other surfaces, but with no identity of its own - whereas he was here concerned with the identity of a single wall.

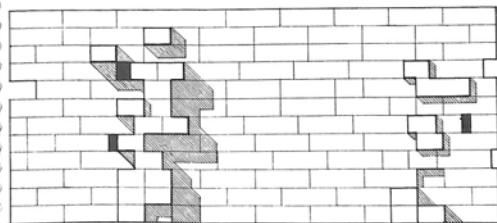
The acceptance of limiting factors seemed to us to be an essential ingredient to practical collaboration.



**ELEVATION OF WALL**

Concrete blocks of fixed dimensions have been used in the construction of this wall. The volume of the wall is thus built up from the volume of the block, whereas in the painting (opposite) the given area of the canvas was broken down into the small rectangles.

In the design of buildings constructed of prefabricated units, this control of the dimensions of the whole by the part has to be accepted, and an architectural expression must be created by processes similar to those employed in the design of the work exhibited.



**ADRIAN HEATH born 1920**

Studied at the Slade 1939 and 1945-7. Has exhibited abstract works at the London Group since 1944. First one man show at the Redfern in 1953. Took part in all the Group Shows at 22 Fitzroy Street 1951-53, and at the Abstract Art Show AIA 1951; showed transparent reliefs in 'Artist versus Machine' at the Building Centre 1954. One man show at Symon Quinn Gallery, Huddersfield 1956. Included in 'Nine Abstract Artists' Lawrence Alloway 1954.



**JOHN WEEKS born 1921**

Studied at the Architectural Association 1938-42 and 1945-46. Designed exhibition 'Artist versus Machine' at the Building Centre 1954. Now working on hospital research and design with the Nuffield Foundation Division for Architectural Studies.







## EK 4 ŞEKİL KAYNAK LİSTESİ

### Şekil 1.1.

**Açıklama Metni:** Londra'daki Brütalist yapıların bugünkü durumu

**Kaynak:** Sos-Brutalism Web Sitesinden ekran görüntüsü

**Hazırlayan:** Ekran görüntüsü üzerine lejand tez yazarı Işıl Yaman tarafından işlenmiş

**Ekran Görüntüsü Alım Tarihi:** 30/10/2019 01:06

### Şekil 2.1.

**Açıklama Metni:** Blitz Bombardımanı haritası

**Ekran Görüntülerini Alan:** İnteraktif haritadan ekran görüntüsü tez yazarı Işıl Yaman tarafından alınmıştır.

**Ekran Görüntüsü Alım Tarihi:** 19/10/2019 12:31

**Orijinal Açıklama Metni:** The Bomb Sight project is mapping the London WW2 bomb census between 7/10/1940 and 06/06/1941. Previously available only by viewing in the Reading Room at The National Archives, Bomb Sight is making the maps available to citizen researchers, academics and students. They will be able to explore where the bombs fell and to discover memories and photographs from the period.

**Kaynak Website:** Explore the London Blitz during 7th October 1940 to 6th June 1941

**Kaynak Link:** <http://bombsight.org/>

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** The National Archives give no warranty to the accuracy, completeness or fitness for purpose of the information provided. Images should be used only for purposes of research, private study or education. Applications for any other use should be made to [The National Archives Image Library](#), Kew, Richmond, Surrey, TW9 4DU. This project is in maintenance mode, [tweet @bombsightuk](#) for questions

### Şekil 2.2.

**Açıklama Metni:** Blitz Bombardımanı haritası (yakınlaştırılmış)

**Ekran Görüntülerini Alan:** İnteraktif haritadan ekran görüntüsü tez yazarı Işıl Yaman tarafından alınmıştır.

**Ekran Görüntüsü Alım Tarihi:** 19/10/2019 12:33

**Orijinal Açıklama Metni:** The Bomb Sight project is mapping the London WW2 bomb census between 7/10/1940 and 06/06/1941. Previously available only by viewing in the Reading Room at The National Archives, Bomb Sight is making the maps available to citizen researchers, academics and students. They will be able to explore where the bombs fell and to discover memories and photographs from the period.

**Kaynak Website:** Explore the London Blitz during 7th October 1940 to 6th June 1941

**Kaynak Linki:** <http://bombsight.org/>

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** The National Archives give no warranty to the accuracy, completeness or fitness for purpose of the information provided. Images should be used only for purposes of research, private study or education. Applications for any other use should be made to [The National Archives Image Library](#), Kew, Richmond, Surrey, TW9 4DU. This project is in maintenance mode, [tweet @bombsightuk](#) for questions

### Şekil 2.3.

**Açıklama Metni:** Londra semalarında savaş uçağı

**Orijinal Açıklama Metni:** German Heinkel He-111 bomber of the Luftwaffe flying over the India Docks of London, during the Blitz, September 7, 1940. (Photo by: Photo12/Universal Images Group via Getty Images)

**Kaynak Website:** Getty Images

**Kaynak Link:** <https://www.gettyimages.com>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/german-heinkel-he-111-bomber-of-the-luftwaffe-flying-over-news-photo/1162586503?adppopup=true>

**Kısıtlamalar (Orijinal açıklaması):** Contact your [local office](#) for all commercial or promotional uses.

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** [Photo 12](#) / Contributor

**Editorial #:**1162586503

**Koleksiyon:** Universal Images Group

**Oluşturulma tarihi:** September 06, 1940

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):**[Rights-managed](#)

**Info:** Not released.

**Kaynak:** Universal Images Group Editorial

**Obje adı:** 960\_05\_cro01159\_053.jpg

**Max. Dosya Boyutu:** 3071 x 3071 px (10.24 x 10.24 in)- 300 dpi- 1.76 MB

**Şekil 2.4.**

**Açıklama Metni:** Coventry Londra 14 Kasım 1940 Alman bombardımanın tahribatı

**Orijinal Açıklama Metni:** Air Raid Damage In The United Kingdom 1939-1945- Air Raid Damage In The United Kingdom 1939-1945, Bomb damage in Broadgate, central Coventry, 15 November 1940 the morning after the German air raid on the night of 14 November 1940. (Photo by Lt. Taylor/ Imperial War Museums via Getty Images)

**Kaynak Website:** Getty Images

**Kaynak Link:** <https://www.gettyimages.com>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/air-raid-damage-in-the-united-kingdom-1939-1945-bomb-damage-news-photo/154448198>

**Kısıtlamalar (Orijinal açıklaması):** Contact your local office for all commercial or promotional uses.

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** IWM/Getty Images / Contributor

**Editorial #:**154448198

**Koleksiyon:** Imperial War Museums

**Oluşturulma tarihi:** November 15, 1940

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** Rights-managed

**Info:** Not released. More information

**Kaynak:** Imperial War Museums

**Objе adı:**H 5600

**Şekil 2.5.**

**Açıklama Metni:** Bombardıman sonrası Big Ben yakınlarındaki St Thomas Hastanesi enkazı

**Orijinal Açıklama Metni:** The debris of St Thomas's Hospital, London, the morning after receiving a direct hit during the Blitz, in front of the Houses of Parliament and Big Ben. (Photo by Fox Photos/Getty Images)

**Kaynak Website:** Getty Images

**Kaynak Link:** <https://www.gettyimages.com>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-debris-of-st-thomass-hospital-london-the-morning-after-news-photo/2669167?adppopup=true>

**Kısıtlamalar (Orijinal açıklaması):** Contact your local office for all commercial or promotional uses.

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Fox Photos / Stringer

**Editorial #:** 2669167

**Koleksiyon:** Hulton Archive

**Oluşturulma tarihi:** September 09, 1940

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** Rights-managed

**Info:** Not released. More information

**Kaynak:** Hulton Archive

**Barkod:** HR1320

**Obje adı:** 971/36/decs/8111/09x41

**Max. Dosya Boyutu:** 3474 x 2741 px (11.58 x 9.14 in) - 300 dpi - 1.75 MB

## Şekil 2.6.

**Açıklama Metni:** Bombardıman sonrası enkazların arasında insanlar

**Orijinal Açıklama Metni:** Out of the ashes: the ruins of Earl Street in Coventry following the Blitz in November 1940

**Kaynak Website:** The Independent

**Kaynak Link:** [www.independent.co.uk](http://www.independent.co.uk)

**Dosya (.jpg) URL:** [www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/how-the-blitz-shaped-britains-future-a-new-country-arose-from-destruction-caused-by-the-aerial-10495638.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/how-the-blitz-shaped-britains-future-a-new-country-arose-from-destruction-caused-by-the-aerial-10495638.html)

**Kısıtlamalar (Orijinal açıklaması):** Contact your local office for all commercial or promotional uses.

**Fotoğrafın Kaynağı (Fotoğrafın Kaynağı (Credit)):** Fox Photos / Stringer

**Editorial #:** 88790952

**Koleksiyon:** Hulton Archive

**Oluşturulma tarihi:** November 01, 1940

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** Rights-managed

**Info:** Not released. More information

**Kaynak:** Hulton Archive

**Obje adı:** J156409101

**Şekil 2.7.**

**Açıklama Metni:** Alison ve Peter Smithson: Aix-en Provence,1953 CIAM 9 için hazırlanan CIAM Grille

**Kaynak:** As Found The Discovery of The Ordinary kitabından tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 2.8.**

**Açıklama Metni:** Alison ve Peter Smithson, 1950'ler Bloomsbury, Londra, 32 Doughty Caddesi'nde

**Kaynak:** *From the House of Future to a House of Today* kitabından tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Fotoğrafçı:** Anne Fischer

**Şekil 2.9.**

**Açıklama Metni:** Alison ve Peter Smithson Hunstanton Okul Projesi'nin görselinin önünde

**Orijinal Açıklama Metni:** Alison and Peter Smithson

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/alison-and-peter-smithson/posterid/RIBA2808-21.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA2808-21

**Mimar/Tasarımcı:** Smithson, Alison (1928-1993) Smithson, Peter (1923-2003)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Lambert, Sam (1927-1981)

**Çekildiği Tarih:** 1950

**Görüntü:** Portrait

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** Portraits

**Oryantasyon:** Portrait

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** RIBA Collections

**NOTLAR (ORIJINAL AÇIKLAMA):** The Smithsons are pictured in front of a photograph of their Hunstanton school (1954)



**Şekil 2 10.**

**Açıklama Metni:** Hunstanton Okulu Fotoğrafi

**Orijinal Açıklama Metni:** Secondary modern school, Hunstanton: the kitchen court with the water tower and chimney stack

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/secondary-modern-school-hunstanton-the-kitchen-court-with-the-water-tower-and-chimney-stack/posterid/RIBA2788-21.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA2788-21

**Mimar/Tasarımcı:** Smithson, Alison (1928-1993) Smithson, Peter (1923-2003)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Hunstanton

**Konu Tarihi:** 1954

**Çekildiği Tarih:** 1954

**Görüntü:** Exterior

**Stil:** Brutalist

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL22760

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** John Maltby / RIBA Collections

**NOTLAR (ORIJINAL AÇIKLAMA):** The Smithsons are pictured in front of a photograph of their Hunstanton school (1954)

**Şekil 2 11**

**Açıklama Metni:** The Architectural Review Dergisinde yayınlanan reklam görseli (1955)

**Kaynak:** The Architectural Review

**Şekil 2.12.**

**Açıklama Metni:** Alison & Peter Smithson ve Ronald Jenkins Hunstanton Okulu inşaatını incelerken

**Fotoğraf:** Nigel Henderson

**Fotoğrafın çekildiği yıl:** 1952

**Kaynak:** *From the House of Future to a House of Today* kitabı sf.8

**Yöntem:** Tarama yöntemi ile alınmıştır.

### Şekil 2.13.

**Açıklama Metni:** Hunstanton Okulu inşaatı sırasında boyacılar

**Orijinal Açıklama Metni:** Photograph showing two workmen working on the construction of Hunstanton Secondary Modern School, Norfolk

**Kaynak:** Tate Modern web sitesi

**Kaynak Link:** [tate.org.uk](http://tate.org.uk)

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-9-6-401/henderson-photograph-showing-two-workmen-working-on-the-construction-of-hunstanton>

**Fotoğrafi Çeken:** Nigel Henderson (1917–1985)

**Orijinal Başlık:** Photograph showing two workmen working on the construction of Hunstanton Secondary Modern School, Norfolk

**Tarih:** [c.1953]

**Medium:** Black and white negative

**Dimensions:** 55 × 55 mm

**Description:** Hunstanton Secondary Modern School was designed by Alison and Peter Smithson.

**Format:** Photograph-negative

**Koleksiyon:** Tate Archive

**Acquisition:** The papers were acquired by the Tate Archive from Janet Henderson and the Henderson family in 1992.

**Reference Tga:** 9211/9/6/401

### Şekil 2.14.

**Açıklama Metni:** Hunstanton Okulu

**Orijinal Açıklama Metni:** Hunstanton School, Hunstanton, Norfolk: detail of the washbasins

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/hunstanton-school-hunstanton-norfolk-detail-of-the-washbasins/posterid/RIBA111727.html>

**Ribapix Ref No:** IBA111727

**Mimar/Tasarımcı:** Alison & Peter Smithson

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Hunstanton

**Konu Tarihi:** 1954

**Çekildiği Tarih:** 1954

**Görüntü:** Exterior

**Stil:** Brutalist

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL22765

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** John Maltby / RIBA Collections

### Şekil 2.15.

**Açıklama Metni:** Hunstanton Okulu inşaatı devam ederken Peter Smithson ve arabası Norfolk

**Fotoğraf:** Nigel Henderson, 1953

**Kaynak:** Smithson aile arşivi

### Şekil 3.1.

**Açıklama Metni:** Limerson Sokağında Bağımsız Grup üyeleri soldan sağa Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson ve Nigel Henderson

**Üstteki fotoğraf kaynağı:** *From the House of Future to a House of Today* kitabı sf.18 tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Alltaki fotoğraf kaynağı:** *SOS Brutalism: A Global Survey* kitabından tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.2.**

**Açıklama Metni:** “*As Found The Discovery of the Ordinary*” kitabından

**Kaynak:** “*As Found The Discovery of the Ordinary*” kitabından tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Fotoğraf:** Nigel Henderson

**Şekil 3.3.**

**Açıklama Metni:** Nigel Henderson Fotogramları (1949-51)

**Orijinal Açıklama Metni:** Photograph of a photogram 1949–51,

**Kaynak:** Tate Modern web sitesi

**Kaynak Link:** [tate.org.uk](http://tate.org.uk)

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-tate-britain-archives-access/nigel-henderson>

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** ©Nigel Henderson Estate

**Fotoğrafı Çeken:** Nigel Henderson 1917-1985

**Orijinal Başlık:** Photograph of a photogram

**Tarih:** 1949–51

**Medium:** Siyah beyaz cam negatif

**Dimensions:** 163 x 120 mm

**Format:** Photograph – negative

**Koleksiyon:** Tate Archive

**Acquisition:** The papers were acquired by the Tate Archive from Janet Henderson and the Henderson family in 1992.

**Reference:** TGA 9211/10/3

**Şekil 3.4.**

**Açıklama Metni:** Eduardo Paolozzi'nin 1947 tarihli kolaj çalışması

**Kaynak:** L'Architecture d'aujourd'hui

**Şekil 3 5.**

**Açıklama Metni:** “The Wonder and Horror of The Human Head” Sergisi

**Kaynak:** British Council (1953-1956)

**Şekil 3.6.****Soldaki Fotoğrafın Açıklama Metni:** Parallel of Life and Art Sergi Afişi**Orijinal Açıklama Metni:** Poster study, Parallel of Life and Art, 1953**Kaynak:** Digital image courtesy of Smithson Family Collection**Kaynak Link:** <https://www.britishartstudies.ac.uk>**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-4/new-brutalist-image>**Sağdaki Fotoğrafın Orijinal Açıklama Metni:** The cover of the exhibition catalogue of Parallel of Life and Art, 1953**Kaynak Link:** <http://independentgroup.org.uk>**Dosya (.jpg) URL:** <http://independentgroup.org.uk/contributors/smithson/>**Şekil 3.7.****Açıklama Metni:** Sergi kurulum şekli perspektif çizimi Peter Smithson,1952**Kaynak:** The Charged Void: Architecture Hardcover – May 21, 2001 by Alison Smithson (Author), Peter Smithson (Author)**Şekil 3.8.****Açıklama Metni:** Nigel Henderson “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” Sergisinden görüntü**Kaynak:** Henderson Koleksiyonu, Tate Arşiv**Şekil 3 9.****Açıklama Metni:** Nigel Henderson “Sanat ve Yaşamın Paralelliği” Sergisinden görüntü**Kaynak:** Henderson Koleksiyonu, Tate Arşiv**Şekil 3.10.****Açıklama Metni:** Daily Mail’in İdeal Ev Sergisi İçin Hazırlanan Geleceğin Evi Planı**Kaynak:** The Charged Void: Architecture Hardcover – May 21, 2001 by Alison Smithson (Author), Peter Smithson (Author)**Şekil 3.11.****Açıklama Metni:** Geleceğin Evi'nden Görüntü

**Kaynak:** The Charged Void: Architecture Hardcover – May 21, 2001 by Alison Smithson (Author), Peter Smithson (Author)

**Şekil 3.12.**

**Açıklama Metni:** Geleceğin Evi kullanıcıları ziyaretçileri karşılarken

**Orijinal Açıklama Metni:** The 'Inhabitants' of the House of Future welcoming visitors

**Kaynak:** *From the House of Future to a House of Today* kitabı sf.80

**Yöntem:** Kitap üzerinden fotoğraf çekme yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3 13.**

**Açıklama Metni:** Tasarımcı Teddy Tinling'in "Geleceğin Evi" kullanıcıları için tasarladığı giysiler, 1956

**Orijinal Açıklama Metni:** Designs for dresses fort he inhabitants by Teddy Tinling, 1956

**Kaynak:** *From the House of Future to a House of Today* kitabı sf.95

**Yöntem:** Kitap üzerinden fotoğraf çekme yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.14.**

**Açıklama Metni:** Alison Smithson tasarımı "Egg Chair"

**Fotoğraf:** Council of Industrial Design 1956

**Şekil 3.15.**

**Açıklama Metni:** Yağmur suyu haznesi ve lavabo tasarımı

**Orijinal Açıklama Metni:** View over wash basin onto patio with rainwater holder

**Fotoğraf:** John McCann,1956

**Kaynak:** *From the House of Future to a House of Today* kitabı sf.89

**Yöntem:** Kitap üzerinden fotoğraf çekme yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.16.**

**Açıklama Metni:** 'Geleceğin Evi' sergisinde geleceğin insanlarını temsil eden 'Bay ve Bayan 1980'i izleyen ziyaretçiler, 1956

**Orijinal Açıklama Metni:** UK, NOVEMBER 28: 'People Of The Future In The Home Of The Future', 1956 A photograph of a curious crowd of people looking at 'Mr and Mrs 1980' in the House of the Future, an exhibit at the Ideal Home Exhibition. Designed by architects



Alison (1928-1993) and Peter Smithson (1928-), the House of the Future imagined how homes would be in the hi-tech 1980s. The furniture and fittings were made from new materials which had become available since the war, such as moulded plastics, stainless steel and fibreglass. The Ideal Home Exhibition first opened at Olympia, London, in 1908. It showcased the latest houses and products to transform people's lifestyles. It was immensely popular and became an annual event which still takes place today. (Photo by Daily Herald Archive/SSPL/Getty Images)

**Kaynak:** Getty Images

**Kaynak Link:** <https://www.gettyimages.com>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/people-of-the-future-in-the-home-of-the-future-1956-a-news-photo/102730647?adppopup=true>

**Kısıtlamalar (Orijinal açıklaması):** Contact your local office for all commercial or promotional uses.

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Daily Herald Archive / Contributor

**Editorial #:** 102730647

**Koleksiyon:** SSPL

**Oluşturulma tarihi:** November 28, 2005

**Lisans Türü (Orijinal açıklaması):** Rights-managed

**Info:** Not released. More information

**Kaynak:** SSPL

**Objе adı:** 10432129

**Max. Dosya Boyutu:** 3508 x 2127 px (11.69 x 7.09 in) - 300 dpi - 704 KB

### Şekil 3.17.

**Açıklama Metni:** Sergiye katılan 3 farklı grup için hazırlanan sergi posterleri

**Kaynak:** Victoria and Albert Museum Arşivi, Londra

### Şekil 3.18.

**Açıklama Metni:** Sergi Yerleşim Planı mimar: Ernö Goldfinger

**Orijinal Açıklama Metni:** Final layout plan for the 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London

**Kaynak:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/final-layout-plan-for-the-this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london/posterid/RIBA30287.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA30287

**Architecture/Designer:** Goldfinger, Erno (1902-1987)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Goldfinger, Erno (1902-1987)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Plan

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Drawing

**Kütüphane Ref:** GolEr/401/1

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Colour

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** RIBA Collections

**Notlar (Orijinal açıklama):** Goldfinger and Pasmore collaborated with the sculptor Helen Phillips on an installation for the 'This is tomorrow' exhibition, held at the Whitechapel Art Gallery, London in 1956. Their Group 7 exhibit intended to demonstrate how architects and artists could work collaboratively.

### Şekil 3.19.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 1 Standı

### Şekil 3.20.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 2 Stand Yerleşim Planı Çizimi

### Şekil 3.21.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 2 Richard Hamilton Kolajı

**Şekil 3.22.**

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 2 (fotoğraf grubu ortadaki fotoğraf)

**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London: Group 2 exhibit, showing the poster from 'Lost in Space' and an image of Maryln Monroe from 'Seven Year Itch'

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-2-exhibit/posterid/RIBA53801.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA53801

**Mimar/Tasarımcı:** Voelcker, John (1927-1972)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Lambert, Sam (1927-1981)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** AP136/23

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Architectural Press Archive / RIBA Collections

**Şekil 3.23.**

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 3

**Şekil 3.24.**

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 4 Yerleşim Planı

**Şekil 3.25.**

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 4 Çalışma Sırasında

**Orijinal Açıklama Metni:** Orijinal Açıklama Metni: 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London: Group 6 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-4-exhibit/posterid/RIBA53804.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA53804

**Mimar/Tasarımcı:** Jackson, Anthony (1926-); Jackson, Sarah (1924-); Scanavino, Emilio (1922-)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Lambert, Sam (1927-1981)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** AP Box 643

**Oryantasyon:** Portrait

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Architectural Press Archive / RIBA Collections

### Şekil 3.26.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Kataloğu Grup 4

### Şekil 3.27.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 5

### Şekil 3.28.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 5 Denis Williams Çalışması

**Şekil 3.29.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergi Kataloğundan “Patio & Pavillon” (Veranda ve Pavyon)

**Şekil 3.30.**

**Açıklama Metni:** Üzerine kolajın yerleşeceği ana çizim

**Şekil 3.31.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) sergi kataloğundan Grup 6’nın sayfası

**Şekil 3.32.**

**Açıklama Metni:** Veranda ve Kulübe (Patio and Pavillon) Zeminin incelenmesi

**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London: Group 6 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-6-exhibit/posterid/RIBA28307.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA28307

**Mimar/Tasarımcı:** Henderson, Nigel (1917-1985), Paolozzi, Sir Eduardo (1924-2005), Smithson, Alison (1928-1993), Smithson, Peter (1923-2003)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL29407

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** John Maltby / RIBA Collections

**Şekil 3.33.**

**Açıklama Metni:** Kulübenin ön görünüşü Fotoğraf: John Maltby,1956.

**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London:  
Group 6 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-6-exhibit/posterid/RIBA28306.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA28306

**Mimar/Tasarımcı:** Henderson, Nigel (1917-1985), Paolozzi, Sir Eduardo (1924-2005),  
Smithson, Alison (1928-1993), Smithson, Peter (1923-2003)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL29406

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** John Maltby / RIBA Collections

**Şekil 3.34.**

**Açıklama Metni:** Kulübenin (Pavillon) arka tarafı Fotoğraf: Nigel Henderson 1956

**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery,  
London: Group 6 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA



**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-6-exhibit/posterid/RIBA53802.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA53802

**Mimar/Tasarımcı:** Henderson, Nigel (1917-1985), Paolozzi, Sir Eduardo (1924-2005), Smithson, Alison (1928-1993), Smithson, Peter (1923-2003)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Lambert, Sam (1927-1981)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** AP136/24

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Architectural Press Archive / RIBA Collections

### Şekil 3.35.

**Açıklama Metni:** Kulübenin etrafındaki çit Fotoğraf: Nigel Henderson 1956

### Şekil 3.36.

**Açıklama Metni:** Metal çit üzerinden iç görüntünün yansıması Fotoğraf: Nigel Henderson 1956

### Şekil 3.37.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Kataloğu Grup 7 Ernö Goldfinger Çalışmaları

### Şekil 38.

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergisi Grup 8

**Kaynak:** Sergi Kataloğu

**Şekil 3.39.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergisinde Grup 8 Çalışması

**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London: Group 8 exhibit- close-up of the papier-mache "bubble" sculpture

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-8-exhibit-closeup-of-the-papiermach/posterid/RIBA28309.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA28309

**Mimar/Tasarımcı:** Matthews, Richard; Pine, Michael; Stirling, Sir James (1926-1992)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL29404

**Oryantasyon:** Landscape

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** John Maltby / RIBA Collections

**Şekil 3.40.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergisinde Grup 8 Çalışması

**Kaynak:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.41.**

**Açıklama Metni:** Grup 9 Sergileme Planı geliştirme

**Kaynak:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.42.****Açıklama Metni:** John Weeks'in çalışması**Kaynak:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.**Şekil 3.43.****Açıklama Metni:** Kenneth Marti'in çalışması**Kaynak:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.**Şekil 3.44.****Açıklama Metni:** Grup 9 Stand Çalışması**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery,

London: Group 9 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-9-exhibit/posterid/RIBA53803.html>**Ribapix Ref No:** RIBA53803**Mimar/Tasarımcı:** Martin, Kenneth (1905-1984), Martin, Mary (1907-1969), Weeks, John (1921-2005)**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Lambert, Sam (1927-1981)**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere**Şehir:** Londra**Konu Tarihi:** 1956**Çekildiği Tarih:** 1956**Görüntü:** Interior**Medium:** Fotoğraf baskısı**Kütüphane Ref:** AP Box 643**Oryantasyon:** Portrait**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Architectural Press Archive / RIBA Collections

**Şekil 3.45.**

**Açıklama Metni:** Grup 10 Stand çalışması

**Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery,

London: Group 10 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-10-exhibit/posterid/RIBA28315.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA28315

**Mimar/Tasarımcı:** Adams, Robert; Carter, Peter; Newby, Frank (1926-2001); Wilson, Sir Colin St John (1922-2007)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL29402A

**Oryantasyon:** Portrait

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Şekil 3.46.**

**Açıklama Metni:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Grup 10 Çalışması

**Kaynak:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.47.**

**Açıklama Metni:** Grup 10 Stand çalışması örneği

**Kaynak:** 'This is Tomorrow' (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.48.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) sergi kataloğundan Grup 10 Mimar Frank Newby

**Kaynak:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.49.**

**Açıklama Metni:** Beton Blok Uygulanmış Hâli Grup 11 Fotoğraf: John Maltby / RIBA Collection **Orijinal Açıklama Metni:** 'This is tomorrow' exhibition, Whitechapel Art Gallery, London: Group 11 exhibit

**Kaynak Website:** RIBA

**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-11-exhibit/posterid/RIBA28310.html>

**Ribapix Ref No:** RIBA28310

**Mimar/Tasarımcı:** Heath, Adrian (1920-1992)

Weeks, John (1921-2005)

**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Maltby, John (1910-1980)

**Ülke:** Birleşik Krallık, İngiltere

**Şehir:** Londra

**Konu Tarihi:** 1956

**Çekildiği Tarih:** 1956

**Görüntü:** Interior

**Stil:** Modern Movement

**Medium:** Fotoğraf baskısı

**Kütüphane Ref:** MAL29403

**Oryantasyon:** Portrait

**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz

**Şekil 3.50.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Grup 12 Diyagramı

**Kaynak:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 3.51.**

**Açıklama Metni:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Grup 12 Diyagramı

**Kaynak:** ‘This is Tomorrow’ (Bu Yarındır) Sergi Kataloğu tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 4.1.**

**Açıklama Metni:** Alison Smithson (ortada) Peter Smithson (en önde) ve A+ PS ve proje ekibi ‘The Economist’ binası, 1964 fotoğraf: Sandra Lousada

**Kaynak:** The Charged Void architecture Alison and Peter Smithson adlı kitaptan tarama yöntemi ile alınmıştır.

**Şekil 4.2.**

**Açıklama Metni:** “Smithson Tower”ın şehir dokusu içindeki konumu

**Kaynak:** DSDHA Limited Web Sitesi

**Şekil 4.3.**

**Açıklama Metni:** “The Economist” binası orijinal çizimleri

**Kaynak:** DSDHA Limited Web Sitesi

**Şekil 4.4.**

**Açıklama Metni:** “The Economist” binası iç mekân çizimleri

**Şekil 4.5.**

**Açıklama Metni:** “The Economist” binası yapılmadan önceki mevcut görüntüsü 1962

**Fotoğraf:** John Maltby

**Şekil 4.6.**

**Açıklama Metni:** “The Economist” binası inşaatı öncesi Ryder Caddesi ve Bury Caddesi görüntüsü

**Fotoğraf:** John Maltby, 1962

**Şekil 4.7.**

**Açıklama Metni:** “The Economist” binası inşaatı (1964)

**Fotoğraf:** John Maltby



**Şekil 4.8.****Açıklama Metni:** “The Economist”**Fotoğraf:** London County Council, 1964**Şekil 4.9.****Açıklama Metni:** “The Economist” iç mekân**Orijinal Açıklama Metni:** Economist Building, 25 St James's Street, London: the double-height reception area**Kaynak:** RIBA**Kaynak Link:** <https://www.architecture.com/>**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/economist-building-25-st-jamess-street-london-the-doubleheight-reception-area/posterid/RIBA111513.html>**Ribapix Ref No:** RIBA111513**Mimar/Tasarımcı:** Alison & Peter Smithson**Sanatçı/Fotoğrafçı:** Toomey, Bill (1922-)**Ülke:** UK: England**Şehir:** Londra**Konu Tarihi:** 1964**Çekildiği Tarih:** 1964**Görüntü:** Interior**Stil:** Modern Movement**Medium:** Fotoğraf baskısı**Kütüphane Ref.:** AP350/235**Oryantasyon:** Portrait**Renkli/ S&B:** Siyah Beyaz**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Architectural Press Archive / RIBA Collections**Şekil 4.10.****Açıklama Metni:** Brutal Visions "The story of Economist Plaza" filminden ekran görüntüsü

**Şekil 4.11.**

**Açıklama Metni:** Brutal Visions (The story of Economist Plaza) filminden Ekran Görüntüsü. ‘The Economist’ çalışanlarını göstermektedir.

**Şekil 4.12.**

**Açıklama Metni:** Savaşın sona ermesini kutlayan siviller

**Orijinal Açıklama Metni:** Ve Day Celebrations in London, 8 May 1945

**Object description:** A truck of revellers passing through the Strand, London, 8 May 1945.

**Kaynak:** Imperial War Museum

**Kaynak Link:** <https://www.iwm.org.uk/>

**Dosya (.jpg) URL:** <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205021981>

**İlgili dönem:** Second World War (production), Second World War (content)

**Kreatör:** London News Agency

**Fotoğrafçı:** Press Agency Fotoğrafçı

**Fotoğrafın çekildiği tarih:** 1945-05-08

**Katalog numarası:** HU 41808

**Fotoğrafın Kaynağı (Credit):** Part of MINISTRY OF INFORMATION SECOND WORLD WAR PRESS AGENCY PRINT COLLECTION

**Şekil 4.13.**

**Açıklama Metni:** Blow-Up' Filmi ekran görüntüsü (1966) Yönetmen: M.Antonioni

**Kaynak:** BFI Web Sitesi

**Şekil 4.15.**

**Açıklama Metni:** “The Economist” yeni adı ile “Smithson Plaza” günümüzdeki durumu

**Fotoğraf:** Işıl Yaman, 2019

**Şekil 4.16.**

**Açıklama Metni:** Smithsonlar'ın sokakları üzerine ortaya koydukları problem. Paftada kullanılan fotoğraflar Nigel Henderson'a aittir.

**Kaynak:** Alison and Peter Smithson- The Charged Void: Urbanism. New York: Monacelli Press, p.76, 2005.

**Yöntem:** Tarama

**Şekil 4.17.**

**Açıklama Metni:** Crescent House projesin kesit ve görünüşleri

**Kaynak:** Alison and Peter Smithson- The Charged Void: Urbanism. New York: Monacelli Press, p.76, 2005.

**Yöntem:** Tarama

**Şekil 4.18.**

**Açıklama Metni:** Crescent House için hazırlanan diagramlar

**Kaynak:** Alison and Peter Smithson- The Charged Void: Urbanism. New York: Monacelli Press, p.77, 2005.

**Yöntem:** Tarama

**Şekil 4.19.**

**Açıklama Metni:** “Alexandra and Ainsworth Road Estate” sokakla ilişkisini gösteren kesiti

**Kaynak:** Wiki Arquitectura

**Şekil 4.20.**

**Açıklama Metni:** “Alexandra and Ainsworth Road Estate” planı

**Kaynak:** Wiki Arquitectura

**Şekil 4.21.**

**Açıklama Metni:** “Alexandra and Ainsworth Road Estate” Google Maps Ekran Görüntüsü

**Şekil 4.22.**

**Açıklama Metni:** Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüsü

**Şekil 4.23.**

**Açıklama Metni:** Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüsü (Parkur koşusu)

**Şekil 4.24.**

**Açıklama Metni:** Hırsız-Breaking and Entering Filminden Ekran Görüntüleri

**Şekil 4.25.****Açıklama Metni:** Trellick Tower (2020)**Fotoğraf:** Işıl Yaman**Şekil 4.26.****Açıklama Metni:** Trellick Tower giriş bölümünde cephede yer alan cam bölmelerin içeriden görüntüsü (2020)**Fotoğraf:** Işıl Yaman**Şekil 4.27.****Açıklama Metni:** Le Corbusier'in Ahmedabad Hindistan'daki Shodan Evi cam bölmeleri**Kaynak:** Domus Dergisi Sayı 320 Temmuz,1956**Yöntem:** Tarama**Fotoğraf:** Lucien Hervé**Şekil 4.28.****Açıklama Metni:** Trellick Tower görselleri**Kaynak Link:** <https://www.archdaily.com>**Dosya (.jpg) URL: Kaynak:** <https://www.archdaily.com/151227/ad-classics-trellick-tower-erno-goldfinger>**Şekil 4.29.****Kaynak:** Ekran Görüntüsü Netflix Black Mirror- "Bandersnatch" (2018) Yönetmen:

David Slad

Re: Işıl Yaman tez savunma sonucu bildirim - İleti (HTML)

Dosya İleti Yardım Ne yapmak istediğinizi söyleyin

Yoksay Önemersiz Sil Arşivle Yanıtla Tümünü Yanıtla İlet Toplantı Anlık İleti Diğer

Hızlı Adımlar Taşı Yöneticiye Bitti Yeni Oluştur

Taşı Kurallar OneNote Eylemler

İlke Okunmadı Kategorilere İzle

Çevir İlişkili Seç

Sesli Oku Yakınlaştır İletiyi Bildir

28.05.2020 Per 20:47

Burcu Kutukcuoglu

Re: Işıl Yaman tez savunma sonucu bildirim

Kime Mine Genc

Bilgi Deniz Calis Kural

Bu iletinin görüntülenme şekliyle ilgili bir sorun varsa, iletiyi web tarayıcıda görüntülemek için buraya tıklayın.

PDF 1.pdf  
73 KB

Lisansüstü Programlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

16 Nisan 2020 tarihinde 116823017 numaralı Işıl Yaman adlı Mimarlıkta Tarih, Teori, Eleştiri Yüksek Lisans Programı öğrencisinin tez savunmasında bulundum. Olumlu görüşümü içeren karar formu bu emailin ekinde yer almaktadır. Öğrencinin tezinin başarılı bulunduğunu beyan ederim.

Saygılarımla,  
Burcu Kütükçüoğlu.

16 Nisan 2020

Lisansüstü Programlar Enstitüsü'ne,

16 Nisan 2020 tarihinde 116823017 numaralı **Işıl Yaman** adlı Mimarlık Tarihi Teorisi ve Eleştirisi Yüksek Lisans Programı öğrencisinin **YENİ-BRÜTALİZM'İN GÖRSEL SANAT ALANLARINA YANSIMALARI** konulu tez savunmasında tez danışmanı olarak bulundum.

İlgili tezin kabulünü uygun buluyorum.

Jüri Üyesinin Unvanı, Adı Soyadı : Dr.Öğr.Üyesi Burcu Kütükçüoğlu

Bağlı Bulunduğu Üniversite: İstanbul Bilgi Üniversitesi



Ek Araçları Re: Işıl Yaman tez savunma sonucu bildirimini - İleti (HTML)

Dosya İleti Yardım Ekler Ne yapmak istediğinizi söyleyin

Aç Hızlı Eki Farklı Tüm Ekleri Karşıya Tüm Ekleri Tümünü Kopyala İletiyi Göster  
Eylemler Yazdır Kaldır Kaydet Kaydet Yükle Karşıya Yükle Seçim İleti

27.05.2020 Çar 12:54  
EA Emre Alturk <emre.alturk@arch.bilgi.edu.tr>  
Re: Işıl Yaman tez savunma sonucu bildirimini

Kime  Burcu Kutukcuoglu  
Bilgi  alev erkmen;  Mine Genc

İzle. Başlangıç tarihi: 27 Mayıs 2020 Çarşamba. Bitiş tarihi: 27 Mayıs 2020 Çarşamba.  
Bu iletinin görüntülenme şekliyle ilgili bir sorun varsa, iletiyi web tarayıcıda görüntülemek için buraya tıklayın.

Ek-1\_Isil Yaman\_EA.docx  
14 KB

Lisansüstü Programlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

16 Nisan 2020 tarihinde 116823017 numaralı Işıl Yaman adlı Mimarlıkta Tarih, Teori, Eleştiri Yüksek Lisans Programı öğrencisinin tez savunmasında bulundum. Olumlu görüşümü içeren karar formu bu emailin ekinde yer almaktadır. Öğrencinin tezinin başarılı bulunduğunu beyan ederim.

Saygılarımla,

Emre Altürk  
Dr. Öğr. Üyesi  
İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Mimarlık Bölümü

16 Nisan 2020

Lisansüstü Programlar Enstitüsü'ne,

16 Nisan 2020 tarihinde 116823017 numaralı **Işıl Yaman** adlı Mimarlık Tarihi Teorisi ve Eleştirisi Yüksek Lisans Programı öğrencisinin **YENİ-BRÜTALİZM'İN GÖRSEL SANAT ALANLARINA YANSIMALARI** konulu tez savunmasında jüri üyesi olarak bulundum.

İlgili tezin kabulünü uygun buluyorum.

Jüri Üyesinin Unvanı, Adı Soyadı : Dr.Öğr.Üyesi Emre Altürk

Bağlı Bulunduğu Üniversite: İstanbul Bilgi Üniversitesi

Re: tez savunma sonucu bildirim - İleti (HTML)

Dosya İleti Yardım Ne yapmak istediğinizi söyleyin

Yoksay Önemersiz Sil Arşivle Yanıtla Tümünü Yanıtla İlet Toplantı Anlık İleti Diğer

Hızlı Adımlar Taşı Yöneticiye Bitti Yeni Oluştur

Kurallar OneNote Eylemler

İlke Okunmadı Kategorilere İzle

Çevir İlişkili Seç

Sesli Oku Yakınlaştır İletiyi Bildir

28.05.2020 Per 11:03  
alev erkmen <aleverkmen@ttmail.com>  
Re: tez savunma sonucu bildirim

Kime Emre Alturk; Burcu Kutukcuoglu; Mine Genc

İzle. Tamamlanma Tarihi: 28 Mayıs 2020 Perşembe.  
Bu iletinin görüntülenme şekliyle ilgili bir sorun varsa, iletiyi web tarayıcıda görüntülemek için buraya tıklayın.

İşılYaman-AEimzalı.pdf  
61 KB

Lisansüstü Programlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

16 Nisan 2020 tarihinde 116823017 numaralı İşıl Yaman adlı Mimarlık Tarih, Teori, Eleştiri Yüksek Lisans Programı öğrencisinin tez savunmasında bulundum. Olumlu görüşümü içeren karar formu bu emailin ekinde yer almaktadır. Öğrencinin tezinin başarılı bulunduğunu beyan ederim.

Saygılarımla,

Doç.Dr. Alev Erkmen  
Yıldız Teknik Üniversitesi  
Mimarlık Bölümü

16 Nisan 2020

Lisansüstü Programlar Enstitüsü'ne,

16 Nisan 2020 tarihinde 116823017 numaralı **Işıl Yaman** adlı Mimarlık Tarihi Teorisi ve Eleştirisi Yüksek Lisans Programı öğrencisinin **YENİ-BRÜTALİZM'İN GÖRSEL SANAT ALANLARINA YANSIMALARI** konulu tez savunmasında jüri üyesi olarak bulundum.

İlgili tezin kabulünü uygun buluyorum.

Jüri Üyesinin Unvanı, Adı Soyadı : Doç. Dr. Alev Erkmen

Bağlı Bulunduğu Üniversite: Yıldız Teknik Üniversitesi