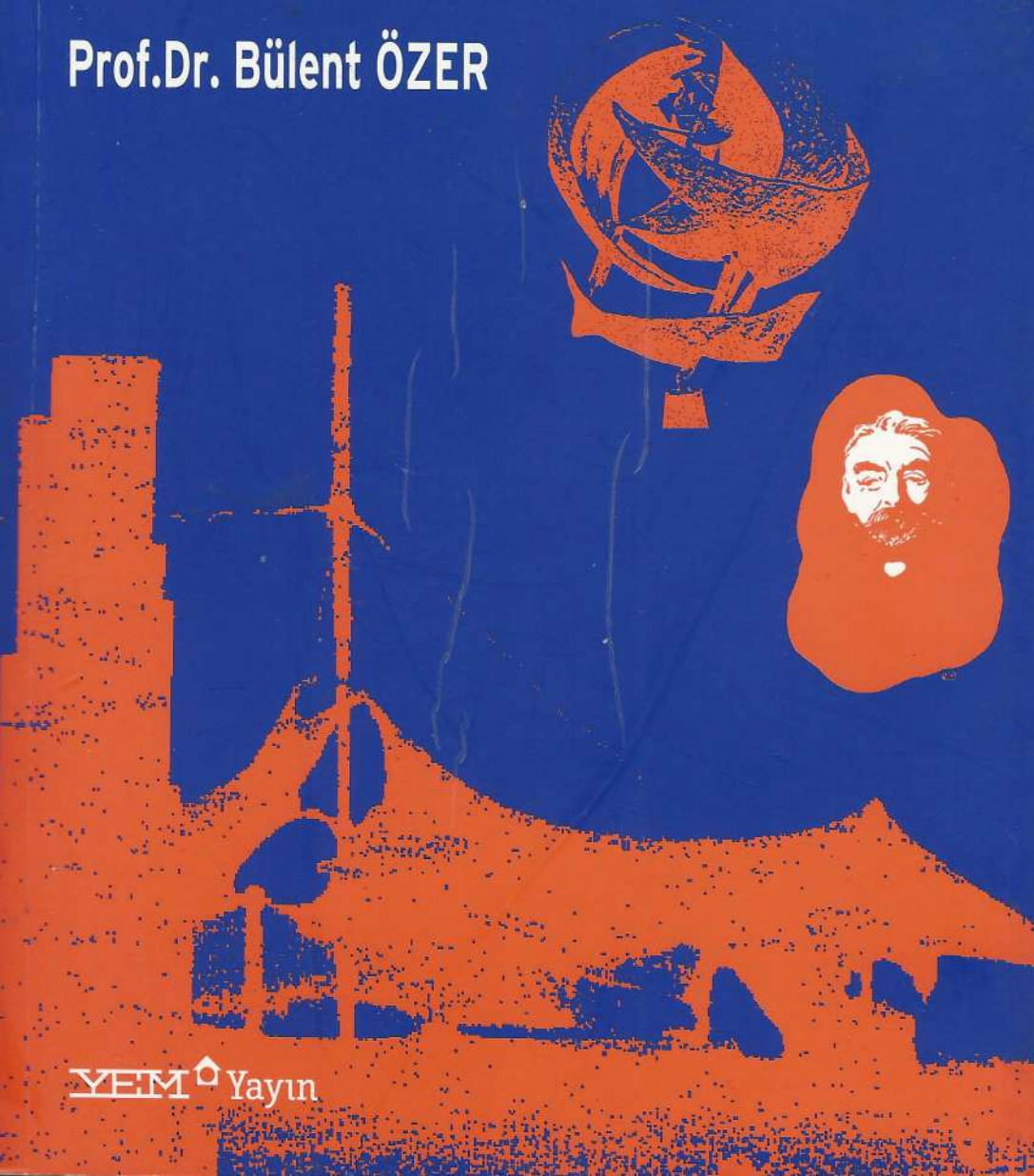
kültür sanat mimarlık

Prof.Dr. Bülent ÖZER



YEM Yayın

Annem Âtıfet ÖZER, Babam Salih ÖZER,
Kardeşim Argun ÖZER'in
kutsal hatıralarına

YEM Yayın

KÜLTÜR SANAT MİMARLIK
Bülent Özer

Yayın Yönetmeni: Burçin Yılmaz
Yayın Sorumlusu: Mesut Kaya
Baskı Sorumlusu: Kemal Kara

Baskı: Ultra Grafik Matbaa
100. Yıl Mah. Matbaacılar Sitesi 5. Cad. No: 69 Bağcılar / İstanbul
Tel: 0212 629 34 34
Sertifika No: 29195

1. Baskı: MSÜ Yayınları, İstanbul, 1986
2.-5. Baskı: Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul, 1993, 2000, 2004, 2009
6. Baskı: YEM Yayın, İstanbul, Aralık 2018

ISBN: 978-605-81366-7-0

© Yapımevi Yayıncılık İletişim Ltd. Şti.
Bu kitabın her hakkı saklı olup, tümünün ya da bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir, elektronik ya da başka yollarla çoğaltılması ancak yazarının ve Yapımevi Yayıncılık İletişim Ltd. Şti.'nin yazılı onayı ile olabilir.

YEM Yayın - 12:12
Yapımevi Yayıncılık İletişim Ltd. Şti.
Fulya Mah. Yeşilçimen Sok. No: 12/430 Şişli / İstanbul
Tel: 0212 266 72 55 Faks: 0212 266 70 59
E-posta: bilgi@yemkitabevi.com
Web: www.yemkitabevi.com
Sertifika No: 40384

Prof. Dr. Bülent ÖZER

kültür sanat mimarlık

YEM Yayın

İstanbul, Salacak'ta Asya kıyısından eski şehrin eşsiz siluetini seyreden bir ahşap ev grubu (Bülent Özer, 1967). Gerek iç mekân düzenleri, gerek hacimsel değerleri, gerekse de çevreyle birlikte oluşturdukları dış (ürbanistik) mekân estetiği bakımından otantik birer "sanat başyapıtı" niteliğine sahip bu evlerden hiçbiri, ne yazık ki, artık mevcut değil.

KİTABIN DİLİ HAKKINDA

Bu kitap, Bülent Özer'in 1962'den bu yana yayımladığı yazılarla yaptığı söyleşilerden bâzılarını belirli bir mantık silsilesi içerisinde biraraya getirmektedir. Yazar, bilinçli olarak, bunların dilini güncelleştirmeyi ya da bir ortak paydaya bağlamayı denememiştir. Çünkü, özellikle de bu gibi alanlarda, dilimizin uzun yıllardır çalkantılar içinde bulunduğuna, tereddütler geçirdiğine, ve, kısacası, henüz bir "yerine oturmuşluk"tan, kararlılıktan, standartlaşmadan söz edilemeyeceğine inanmaktadır. Kendisi, kökleri herkesçe anlaşılıp sağlıklı olarak türetilebilecek bir "Çağdaş Türkçe"den yana olmakla beraber, okuyucuda yanlış düşünceler, imajlar yaratabilecek yadırgatıcı kelimeleri kullanmaya; henüz eşdeğerleri bulunmadığı gerekçesiyle bâzı kelimelerden vazgeçip birtakım kavramları yetersizce açıklamaya ya da saptırmaya; özetle, derdini-meramını gerektiği gibi anlatamamaya karşıdır. Bu anlayışın oluşumunda, hoca ve konuşmacı olarak şimdiye kadarki gözlem ve deneyimlerinin payı çok büyüktür. Ayrıca, pratikteki izlenimlerine de dayanarak, neredeyse genelgeçerleşmiş diye nitelendirilebilecek, ve o halleriyle Lâtinler, Germenler, Anglosaksonlar, Slâvlar, Araplar, Uzakdoğulular tarafından da hafif telâffuz farklarıyla kullanılan birtakım uluslararası terimlere sırt çevirmeyi de onaylamamakta; bunların Türkçe karşılıkları veya tanımlarıyla okuyucunun, dinleyicinin hâfızasına yerleşmesini son derece yararlı bulmaktadır. Nitekim, bu yapılmadığı takdirde, diğer uygar ülkelerdeki duruma kıyasla dış dünyayla ilişkileri eşi bulunmazcasına kopuk Türk aydınının giderek büsbütün yalnızlaşacağı, izole olup yabancılaşacağı kanısındadır.

Tıbbın şakaya gelmez niteliği, dünyanın dört bucağındaki hekimlerin kendilerine özgü, gerçekten evrenselleşmiş bir birleştirici vokabülerin, terminolojinin, terimler dağarcığının yöresinde toplanmalarını kaçınılmaz kılmaktadır. Bu nedenlerden ötürü, yazar, KÜLTÜR-SANAT-MİMARLIK'taki dil karışımının resim, heykel ve mimarlık alanlarında iletilmesi arzulanan mesajları -dildeki sürekli gelgite rağmen- yeterince açıklayabilecek çeşitliliğe sahip olduğunu ummaktadır. Bileşik kelimelerin yazımında, dünya dillerinin izleyegeldikleri, bu arada Türkçe'nin de çok yakın zamanlara kadar mükemmel surette riayet ettiği normal imlâ mantığından uzaklaşılmamıştır.

ÖNSÖZ YERİNE:

FALİH RIFKI ATAY'IN ANISINA DERİN SAYGI

Yıl 1956. Esat Suher'le birlikte Batı Berlin'deyiz. O Akademi'den, ben de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden IAESTE kanalıyla iki ayrı büroda staj yapmak üzere üç aylığına gönderilmişiz. Wilmersdorf'ta, 1930 yıllarına ait tipik bir apartman dairesinde kalıyoruz. Aynı dairenin üçüncü odasında da Lyon'lu bir Fransız genci oturuyor: Jean-Claude Reverchon. O da stajyer. Fakat kendisi Ticarî Bilimler Yüksek Okulu öğrencisi. Nitekim AEG'nin muhasebe kısmında çalışıyor. Daha o yıllardan bugünün modasına ışık tutan sakalıyla Fransız arkadaş bir hayli "avangardist", ve o derecede de uyanık, aydınlık bir kimse. Esat, Jean-Claude ve ben Berlin'in bizce görülmeye değer yerlerini âdeta arşınlamıştık. Bu gezintilerde üçümüz de, ayrı ayrı, pek çok şey öğrenmek fırsatını elde ettik. Fakat, işin asıl önemli tarafı, biz iki Türk, ibret ve hayranlık karışımı bir duyguyla, Fransız'dan kendi mesleğimiz açısından yararlandık. Hem de şöyle böyle değil; utanacak, kızaracak kadar. Jean-Claude bize ne öğretti, ne öğretebilirdi? Zira her ikimiz de mimarlık öğreniminin yüzüp yüzüp kuyruğuna gelmiştik; ama sanatın, mimarinin sahtesiyle gerçeği arasındaki ayırımdan habersizdik. Daha doğrusu, birisi çıkıp da "Haydi!" diyiverse gözü kapalı herhangibir akıma kendimizi derhal kaptırabilecek derecede kültürsüz, yönsüz bir heyecanla dopdoluyduk. Jean-Claude'un sanat ya da mimariyle yakın bir alışverişi yoktu. Yoktu ama, sağlam kültürünün çerçevesinde sahteyi gerçekten, geriye sürükleyeni ileriye götürenden ayırdedebiliyordu. Hem de sağlam, oturaklı bir değerlendirme sistemiyle. O yüzden, Berlin'deki 19'uncu Yüzyıl binalarını görürken, gezerken, incelerken neyin niçin ve neden sahte, gerici, ilerici ya da gerçek olduğunu bize Jean-Claude öğretti. Diğer bir söyleyişle, ilericiliğin heyecanla değil de, ancak ve ancak sıhhatli, bilimsel bir yargılama metoduyla beslenebileceğini, ayakta tutunabileceğini farkettik. Jean-Claude'un da benimsediği temel kavramlara karşı gelemedikleri içindir ki, meselâ Gropius'la Mies van der Rohe Hitler Almanyası'ndan, Kandinsky ile Pevsner de Stalin Rusyası'ndan kaçacaklardır. Bizdeki umursamazlık, bir uçtan diğerine kolayca, zahmetsizce atlayabilme yeteneği ise olsa olsa mesleğin sınırlarını bilmemekle açıklanabilirdi. 1956'ya kıyasla bugünkü Türkiye'nin mimarları, mimarlık öğrencileri, ressamları, heykeltraşları, kısaca çeşitli alanlardaki sanatçıları hizmet ettikleri dalın tanımını daha iyi yapabilecek, limitlerini

daha sağlam bir şekilde belirleyebilecek durumdadırlar. Fakat gelelim diğer aydınlara... Gericiliğe karşı koyabilecek takatte kültürel güce sahip olduğumuzu iddia edebilecek durumda değiliz herhalde. Duygusal sembolleriyle ileriye köprüler atamamış bir "aydın"dan, doğrudan doğruya mantığın hâkim olduğu alanlarda da şaşmaz bir ilericilik beklemek yersizdir. Sözgelişi, mimarlara, mimarlık öğrencilerine hitap eden ünlü bir sosyoloğun Şişli Camisi'nden sitayişle bahsetmesi garip bir düzenin işareti olmaktan ileri gidemez. İlericilik insanoğlunun davranışlarının tümüne yaygın olduğu sürece ilericiden bahsedebilmek mümkündür. Aksi halde, ortaya güvenilmesi imkânsız birtakım "karakterler" çıkacaktır. Türkiye'nin ötedenberi karşılaştığı en büyük problem, bu gibi "karakter"lerin sayı ve etkisinin ne şekilde azaltılabileceği olmuştur. Yukarıda da işaret ettiğimiz üzere, bu alanda ümit verici bir başarıya ulaştığımız maalesef ileri sürülemez. Bizdeki lise eğitimi, genel kültür araçları (kitap, tiyatro, sinema, müzik, radyo, televizyon gibi), ve, çok yazık ki, yüksek okul veya üniversitedeki eğitim de paradoksal bir şekilde "eğitici" olmaktan bir hayli uzaktırlar. Bugün meslekî hayata atılan bir genç sağlam bir dünya görüşüne, bir yargılama sistemine sahip olamamaktadır. Hem de son yıllardaki olumlu değişikliklere rağmen. Bu durumda basına, özellikle de gazetelere, başyazarlara, fıkra yazarlarına son derece kritik bir görev düşmektedir: ilericiliği yalnız politik formüllerle aktarmayı bırakıp, vatandaşı, aydın vatandaşı biraz da kültürel yönden güçlendirmeye çalışmak! Merhum Falih Rıfkı Atay'ın 31 Aralık 1967 tarihli Dünya gazetesindeki Pazar Konuşması, böylesine bir temayı çağdaş mimarimizin örneklerinden birine değinerek işlediği için derhal ilgimizi çekmişti. Bakınız Atay ne diyordu:

"... Bizim gericiye göre dünya durmuş, şeriat da dönmekten kalan dünyanın bir gününde donmuştur. Kımıldanamaz. Hiçbir şey değişmez. Yedinci asırda banka yoktu, herkesin gelirine göre vergi yoktu, cemiyet yoktu, dernek yoktu. Para veren tefeciydi. Tefeci profesyonel dilenciyi zenginleştirmek yerine hayır cemiyetlerine yardım etmeyi kitabına uyduramaz. Günahtır bu. Mimariyi bile, Sinan der, bir devirde durdurur, dondurur. Her türlü değişmeyi, yenileşmeyi önlemek ister. Süleymaniye'yi Ayasofya'ya benzetmez de, yeni sistem minareyi füzeye benzetiverir. Ortodoks kubbesi artık ihtida etmiştir ama, Amerikan füzesi masondur. Şişli Camii yapılırken mimarına sormuştum: "... Bizim güzel camilerimizin bir çirkinliği dış kemerleri karşı duvara bağlayan gergi demirleridir. Tekniğin bunca ileri çağında o çirkin demirleri neden yapıştırdınız?". "Klâsiktir!" demesin mi? Kopyeciliğe bakın siz. Sanatın ölümü demektir kopyecilik! Üstelik, Şişli Camii betonarme olduğu için gergi demirleri püsküllü uydurmaydı.

"Camicilik de bir ticaret olmuştur. 1950'den beri yapılan 17.000 camiin ancak bir ikisi sanatçı elinden çıkmıştır. Bizim camilerimiz de, mescitlerimiz de güzel anıtlardı. Anıt sanat eseri, kültür eseri demektir. Taklit ve kopye, asla! Pek çok yenileri arasında bir tek gönül çekeni göremez, gösteremezsiniz. Birkaç kişi bir heyet kurar, para çeker, bankaya yatırıp türlü oyunlar çevirir. Camiler sanatçılar arasında yarışma disiplin ve şartlarına göre yapılmaz, yaptırılmaz. Saf halk, Tanrı buyruğu bir vergi diye gücünün yettiğini, yetmediğini verir. Masraf cemaatin üstünde değildir. Eskisi gibi vakıfları da yoktur. Kimse, hiçbir makam işe sahip çıkmaz."

"Kilise mimarlık üslûbunu da yeni zaman şartlarına göre yenilemiştir. Duranın, donanın öleceğini bilir. İslâm bilginlerinin, değişen zamana göre hükümleri de değiştirmek fetvasını, arasıra concile'ler toplayarak, hristiyanlık uygulamaktadır."

"Her ne ise, eğer müslüman düşmanları dinimizi çürütmek için bir suikast düşünselerdi, bizim demokrasi devrinde cehalet ve taassubu oy yatırımı yolunda kullanmak için yaptıklarımızdan daha kötüsünü bulamazlardı. Günahtır yapılanlar! Cehennemliktir yapılanlar! Bir koca millet böylesine şuursuzlandırılamaz."

İşte, yukarıdaki değerli satırlarından ötürü, hem mimarlık camiası adına, hem de gerçek ilericiliği arzulayan bir vatandaş, bir öğretim üyesi olarak merhum Falih Rıfkı Atay'a karşı derin bir saygı duyuyoruz. Bu yazı kısır politika tartışmaları arasında ne gibi ve hangi çapta bir yankı uyandırabilmiştir? Bilinemez. Zaten bilmenin de bizler için pek cesaret verici olmadığını tahmin ediyoruz.

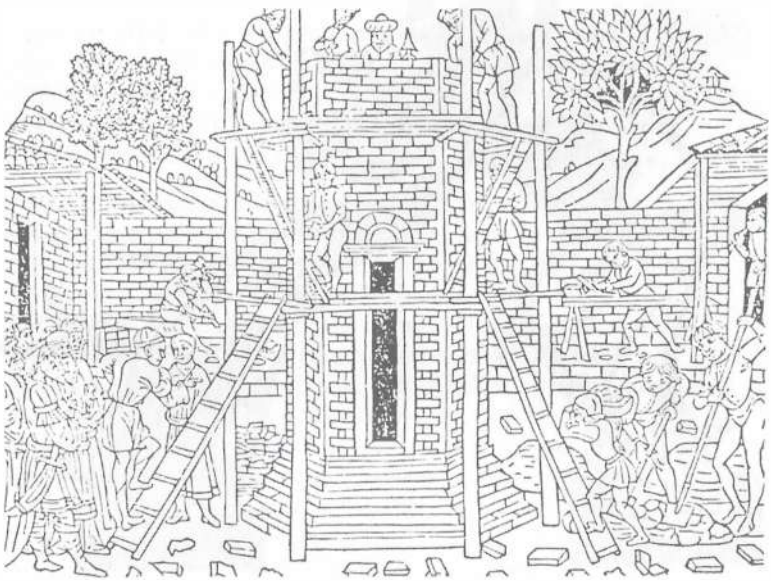
Mimariyi, resmi, heykeli, şiiri, tiyatroyu, müziği, sinemayı gerçek değerleriyle, nitelikleriyle Türk aydınına malettiğimiz andan itibaren ilericiliği sağlamak ve korumak bâbında da şüphesiz en önemli adımı atmış olacağız. Bugünün mimarisini, bugünün şiirini, bugünün resmini, bugünün tiyatrosunu niçin ve nedenleriyle bilen, izleyen bir kimsenin toplumsal hayatın -politika dahil- her dalında gerçek ilericiliğin savunucusu olduğunu öteden beri işitmiş, okumuş ve görmüşüzdür. Yine bir eğitici olarak tecrübelerimize dayanarak hiç çekinmeden söyleyebiliriz ki, Kültür'ü oluşturan çeşitli dallarla ilişkileri sağlam temellere oturtulabilmiş bir aydından tâviz beklemek de âdeta imkânsız hale gelmektedir. Yetişmiş aydın çoğunluğunun yönlendirilmesinde olduğu kadar, yetişmekte olanların bilinçlendirilmesinde de kültürel gerçeklerden yararlanmak kanımızca en doğru yoldur. Örnek davranışlarından ötürü Falih Rıfkı Atay'ın anısına derin saygı!

KÜLTÜR VE UYGARLIK

Kültür Lâtince'deki cultum, giderek de cultura'dan Batı dillerine geçmiş, oradan da Fransızca'daki okunuş tarzıyla dilimize aktarılmış bir kelime. Her ne kadar Arapça'dan gelen "hars" ile Öztürkçe'ye Lâtince'deki anlamından yararlanılarak kazandırılmak istenen "ekin" bu kavramı anlatmak üzere çeşitli konuşma ve yazılarda kullanılıyorlarsa da, "kültür" gerek aydın çevrelerde, gerekse de büyük kütlenin dilinde şüphesiz en yaygın ve geçerli olanı.

Uygarlığın direkt etkisi altında kalan kültür dallarının belki de en önde geleni mimarlıktır. İnşaat yöntemleri, araçları, malzemeleri gibi faktörler mimarinin aynı çağda bile ülkeden ülkeye, bölgeden bölgeye, şehirden şehire ve mahalleden mahalleye büyük farklılaşmalar gösterebilmesini mümkün kılmıştır. Yine bu nedenle, mimarî tasarlama tarih boyunca önemli değişikliklere uğramış, teknoloji zaman zaman üslûp-yapıcı etken niteliğinde son sözü söyleyerek estetiğin, semantiğin belirleyicisi olmuştur.

Jacopo Filippo Foresti de Bergamo. Supplementum·Chronicarum'dan bir gravür. Venedik, 1490. Ortaçağ sonlarında bir şantiyenin görünümü.



İtalya'da gelişen Gelecekçilik (Fütürizm) akımının en önde gelen temsilcilerinden Boccioni'nin bu yapıtı, uygarlığın kültürel simgelerin biçimlenişindeki rolünü açıkça belirleyen bir niteliğe sahiptir. Fütürizm modern çağın hız, enerji, dinamizm gibi özelliklerini dile getirmeyi amaçlayan bir akımdı. Böylece, aşağıdaki örnekte özgün, otantik bir sanat ürünüyle karşılaştığımız söylenebilir.

Umberto BOCCİONİ. Mekân Sürekliliği İçerisinde Tek Defaya Özgü Formlar, 1913.

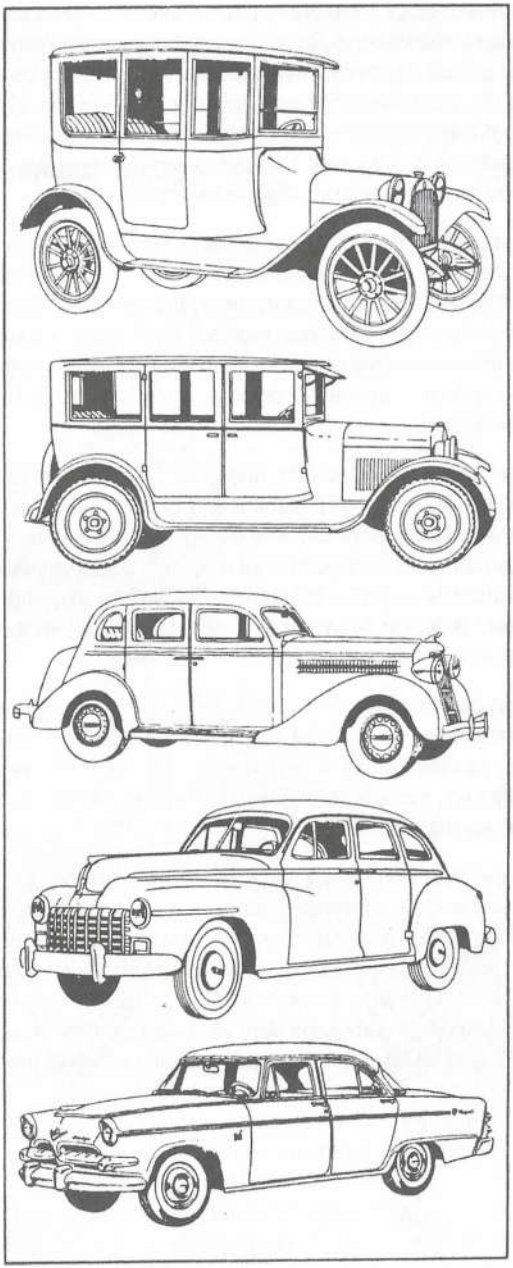
Ayrıntılı açıklamalara geçmeden önce, bu kavramı ülkemizde en fazla saptıran, yıpratan faktörün onun "bilgi" ile karıştırılması olduğuna önemle değinmek gerekecektir. Hattâ okumuş-yazmışların da büyük bir çoğunluğu için kültür=bilgi'dir. Ötedenberi radyoda, televizyonda, okulda düzenlenen çeşitli nitelik ve düzeylerdeki bilgi yarışmalarının "kültür yarışması" adı altında sunulagelmesi bu konudaki katılaşmış yanılgıyla ondan kaynaklanan kavram kargaşasının başlıca sebebi olmuştur.

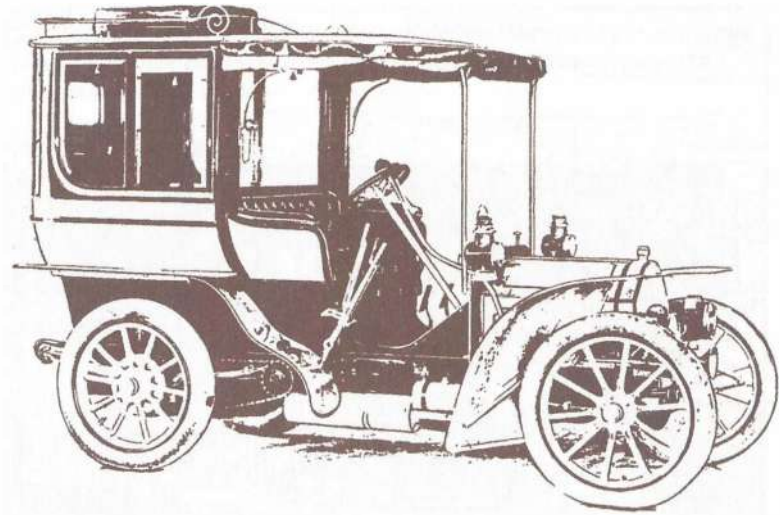
Daha bilimsel sayılabilecek bir düzeyde, kültür'ün kâh bilinçsizce karıştırıldığı, kâh bilinçli olarak özdeşleştirildiği diğer bir kavram da 'uygarlık', yani Osmanlıca'sıyla "medeniyet"tir. Bunun, yine Lâtince'deki civis, civilis kelimelerinden Fransızca, İngilizce ve Almanca'ya sıçramış karşılıkları da sırasıyla civilisation, civilization ve Zivilisation. Fransızca'daki okunuşuyla "sivilizasyon", çok ender de olsa, arada sırada bâzı ağızlardan işitebildiğimiz bir kelime.

Yüz yılı aşkın bir süredir felsefecilerin, düşünürlerin, insanbilimle uğraşan antropologların, sosyal antropoloji uzmanı etnologların kültür ve uygarlık kavramlarını açıklama çabalarında, elde edilen yeni gözlem ve deneyimlerle zaman içerisinde gelişen şu üç tanımlama sistemiyle karşılaşılır: 1) Kültür ile uygarlığı birleştiren; 2) Kültür ile uygarlığı birbirinden ayıran; 3) Kültür ile uygarlığı birbirinden ayıran, ve ayrıca kültür'ün varolabilmesi için de belirli bir koşul ileri süren.

Başlangıçtaki en önemli araştırmacılardan Sir Edward Burnett Tylor, 1871 yılında, zamanın anlayışına uygun olarak kültür ile uygarlığı aynı çatı altında toplayan şu tanımlamayı yapar: "Kültür, toplumun bir üyesi olarak kişinin elde ettiği bilgi, inanç, sanat, gelenek-görenek, alışkanlık ve becerileri içeren karmaşık bir bütündür".

Ancak, zaman geçtikçe ilgili bilim adamları, antropologlar, kültür ve sanat tarihçileri son derece etkili maskeler üreten, ya da başarılı kilimler, halılar dokuyan, resimler, heykeller yapan, mimarî yapıtlar inşa eden, besteler yaratan toplumlarda, sözgelimi kaldırım, helâ, kanalizasyon yapım ve bakımı, top-tüfek, tank, uçak, otomobil saat imalâtı gibi hususların çoğunlukla belirli bir başarı düzeyine dahi vardırılamadığını farkedeceklerdir. Ve böylece, "para, maddî üstünlük ve refah neredeyse, her şey de oradadır" anlayışı ister istemez ortadan kalkacak, kültür ile uygarlığı birbirinden ayırma zorunluluğu da kendiliğinden gündeme gelmiş olacaktır. Mclver bu durumu tanımlamalarında en iyi yansıtabilen isimlerden biri olarak karşımıza çıkmakta. Kendisine göre "kültür", "yaşayış ve düşünüş tarzımızda, günlük ilişkilerimizde, sanatta, edebiyatta, sevinç ve eğlencelerimizde tabiatımızın, mizacımızın ifadesi"dir. "Uygarlık" ise,



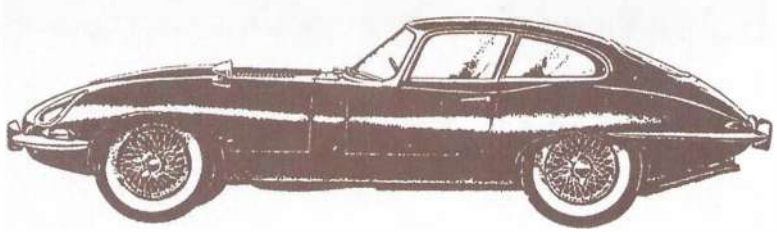


Yukarda: 1903 modeli Mercedes

Karşı sahifede: Dodge marka otomobilin 1915-55 yılları arasında geçirmiş olduğu bellibaşlı biçimsel aşamalar.

Aşağıda: 1961 yılına ait Jaguar E Type.

Dodge marka otomobilin 40 yıl içerisindeki basamaklı görünüm değişimiyle, 1903'ün Mercedes'inden 1961'in Jaguar'ını ayıran muazzam sıçrayış, her şeyden önce teknolojik koşulların farklılaşmasıyla açıklanabilecek olgulardır. Bütün bu örneklerde, uygarlıksal faktörlerin sanatsal değerleri oluşturmadaki rolleri açıkça belli olmakta; şu veya bu yönde bir estetik önyargıdan söz etmek âdeta imkânsızlaşmaktadır.

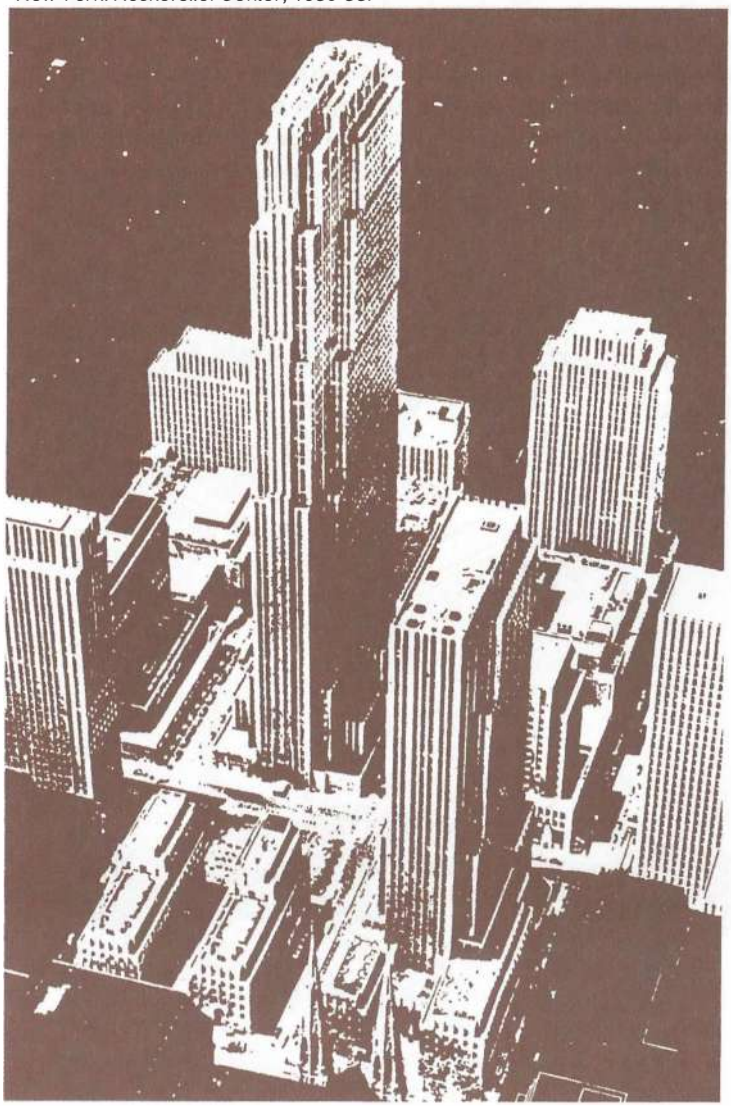


Werdenhagen. 1641 yılında Kiel'in görünüşü.

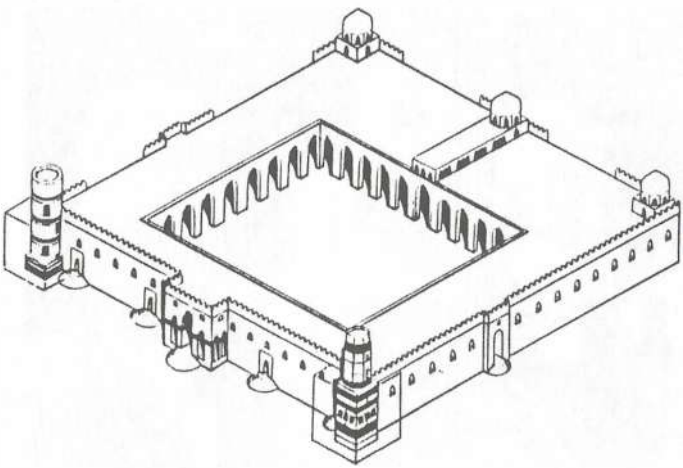
Mimarlık ve şehircilikte uygarlıksal gelişimin biçimlere etkisi kaçınılmaz bir zorunluluk taşır. Almanya'daki Kiel şehrinin yukardaki gravürde görünen Ortaçağ'a özgü yerleşim tarzıyla, bütünü oluşturan münferit mimarî birimler, o çağın uygarlıksal özelliklerinin gerçek, otantik göstergeleriydi. 19'uncu Yüzyıl sonuna intikal etmiş haliyle bir tarihsel belge niteliğinde yaşatılmak istenen İtalya'nın Venedik şehri de, bugünkü görünümüyle, geçmişin uygarlık değerlerini yansıtarak, dünün dünyasına

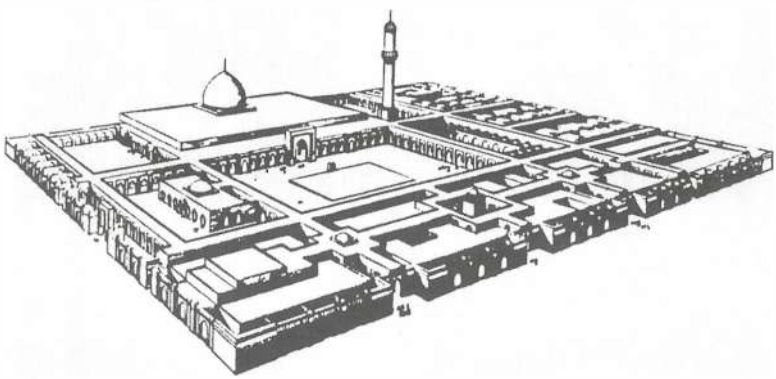
sığınmak isteyenleri sinesinde toplamaktadır. 20'nci Yüzyıl'ın belirgin özelliklerini taşıyan Rockefeller Merkezi ise, ona ait uygarlığın abartılmış, insanî değerlere sırtını çevirmiş katı, acımasız taraflarını da mimarî bir dille ifadelendirmeyi maalesef başarmış!

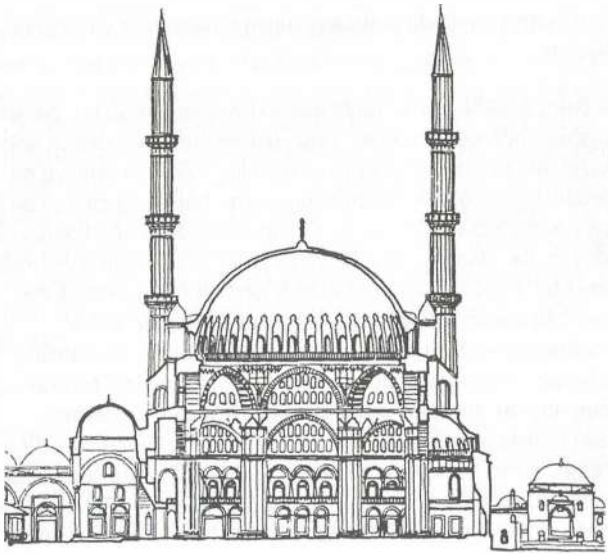
New York. Rockefeller Center, 1930-33.

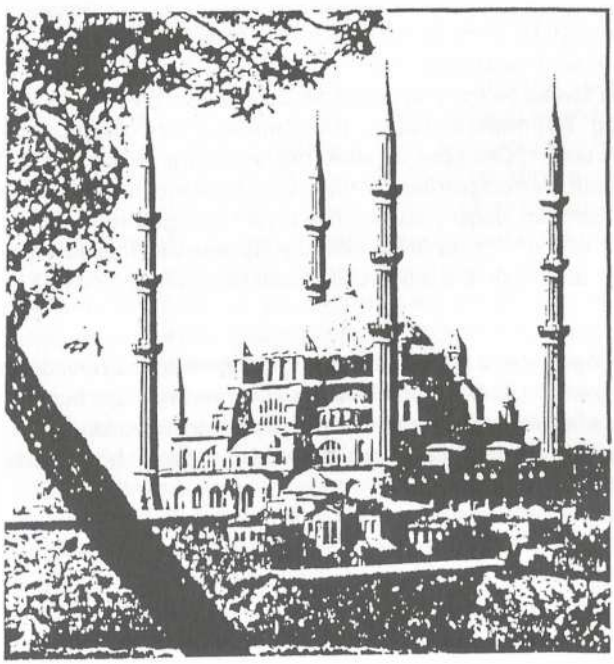


Kahire'deki El-Hâkim Camisi'nin (990-1013) dış görünüşüyle, onun altında, aynı anlayışın izlerini taşıyan, ve 1984 yılında Bağdat Devlet Camisi Yarışması Projesi olarak Test/Maath Alousi Bürosu tarafından sunulmuş önerinin perspektifi arasındaki biçimsel benzerlik, uygarlık koşullarıyla kültürel, sanatsal ürünler arasında gerekli bağlantı kurulmadığı, biçim seçiminin şu veya bu nedenlerle önsel kabullere dayanılarak yapıldığı haller için güzel bir örnek oluşturmaktadır. Çağının uygarlıksal düzeyini benimseyip onu aşmaya çalışan Mimar Sinan ise, aradaki evrimi de tümüyle göz önünde bulundurarak, herhangibir taklitçiliğe, geriye dönüşe başvurmaksızın, Şehzâde, Süleymaniye gibi tepe noktalarından sonra, meslekî faaliyetini 1574 yılında kubbe mimarisinin en başarılı eseri Selimiye Camisi (yanda) ile taclandırmasını bilmiştir.









"yaşayışını etkileyen koşulları kontrol altına almak amacıyla insanoğlunun sarfettiği çabaların sonunda meydana gelen mekanizma ve örgütlerin tümü" olacaktır.

Hal böyle iken, özellikle sanat tarihi alanındaki araştırmaların, çalışmaların ortaya koyduğu bilimsel gerçekler, hoşa giderek üretilen, üstelik kolayca müşteri bulabilen her halının, resmin, heykelin, evin, romanın ya da -günümüzdeki birçok örnekte görüldüğü üzere- halkın ağızından bir türlü düşmeyen her melodi veya şarkının özgün anlamda kültürel değere sahip olamayacağını kanıtlamıştır. Başka bir deyişle, kültür'ün oluşumunda vazgeçilmez bir otantiklik sorunu belirdiği gibi, kişilerin, giderek de toplumların "kültürsüzlük" (Kulturlosigkeit) ya da "sözde-kültür" (pseudo-culture) üretebilecekleri ispatlanmıştır. Değişik varyantları, çeşitlemeleriyle "eklektisizm" bunun en açık göstergesidir. Nitekim, türlü faktörlerden kaynaklanabilen yabancılaşmayla özgün verilerden, otantiklikten uzaklaşılabileceği, kültür'ün de böylece yozlaşarak bir kültürsüzlüğe, sahte, yapay ya da sözde-kültür'e dönüşebileceği gerçeği bilimsel kesinlik kazanacaktır. 1910 yılında yayımlanan 'Mimari' başlıklı makalesinde, ünlü Viyanalı mimar Adolf Loos'un kültür-kültürsüzlük karşıtlığını ele alıp tartıştığını, ve nihayet kültür'ü "iç insanla dış insan arasındaki denge" diye kısaca tanımladığını biliyoruz. Ziya Gökalp'in de, yine uzun yıllar önce, hars'ı "bir milletin dinî, ahlâkî, hukukî, bedîî, lisanî, iktisadî ve fennî hayatlarının âhenktar mecmuası" şeklinde tanımlamış olması da fevkalâde ilginç ve önemlidir. Bu anlayışın çerçevesinde, ünlü antropolog Thurnwald en başarılı tanımlamaları yapan bilim adamlarından biri olarak tanınır. Ona göre, uygarlık "bilgi ve tekniğin birikimi"dir. Kültür ise "tutumlardan, davranışlardan, gelenek ve göreneklerden, düşüncelerden, ifade tarzlarından, değer yargılarından, kurum ve örgütlerden oluşan ve bütün bu faktörlerin zamanla birbirine kaynaşmasından meydana gelen uyumlu bir bütün"dür. Daha doğrusu, "kültür bir tutum, uygarlık ise bilme ve yapmadır".

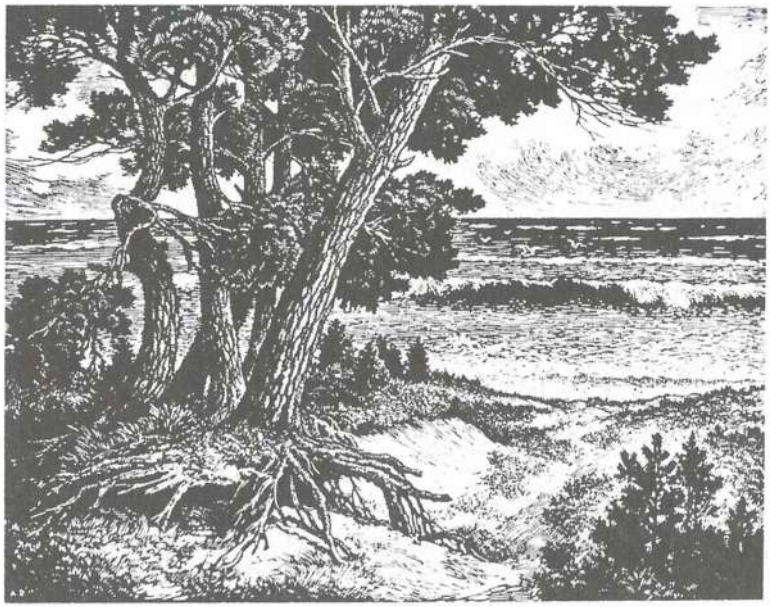
Yukarda söylenenlere rağmen, başlangıçta değindiğimiz üzere, dünyanın çeşitli ülkelerinde, özellikle de ülkemizde kültür ile uygarlığın bugün hâlâ birbirine karıştırıldığını, bu arada birlikte ve sâdece birinin adıyla tanımlandığını görmekteyiz. Bilinçsizce yapılan hatâların bir kısmı dil alışkanlıklarından kaynaklanır. Almanca konuşan ülkelerde "kültür"ün çoğunlukla "uygarlık"ı entegre edip içinde eritmesi, ön plâna çıkması bu yüzdendir. Anglo-sakson ve Lâtin kökenli ülkelerde ise genellikle karşıt durum geçerli olmaktadır. Öte yandan, bunun dışında kalan maksatsızca yapılmış birleştirici tanımlamaların hemen hemen hepsi durumun bilinmemesine dayanır. Bu iki kavramı bilinçli olarak birlikte ele alıp

tanımlamaya çalışanlara ise, genellikle onlardan birinin diğerine kıyasla çok daha zayıf olduğu ülkelerde rastlanır. Böylesine hareket etmekle, toplum muhtemel bir aşağılık duygusu tehlikesine karşı sözde korunmuş olur. Ve sanılır ki, kültürü ön plânda gelen uygarlığının, uygarlığı galebe çalan da kültürünün açığını bu yoldan kapatabilir. Ne var ki, bu sahte teselli derdin gerçek tedavisi olamayacağından, güçsüz olan bileşen gittikçe daha da zayıflayacak, hattâ diğerini de olumsuz yönde etkileyecektir. Hele geçmişteki kültürüyle övünüp kendini avutan ülke ve toplumlar için kültür-uygarlık entegrasyonu tam bir başarısızlık formülü haline dönüşecek, çağdaş uygarlığa varma çabaları ve atılımları kösteleneceği gibi, çağdaş kültürü elde etme, geliştirme bilinç ve istemi de büsbütün ortadan kalkabilecektir.

Böylece, kültür ile uygarlığı bir bütünün iki temel bileşenini meydana getiren ayrı kavramlar halinde ele alan, ayrıca kültür için de bir özgünlük, otantiklik koşulu ileri süren anlayışın tarihin gelişim ve gerçeklerine en uygun düşen görüş olduğunu vurgulamak gerekiyor.

Bu arada, kendi içlerinde apayrı alt-bileşenlerden oluşmakla beraber, uygarlık ile kültür'ün toplumsal yaşamın iki temel bileşeni olduğunu, uygarlıksız kültürün, kültürsüz de uygarlığın varolamayacağını önemle belirtmek zorundayız. İlk kavimlerden başlayarak, uygarlık araç ve imkânlarıyla, ortaya çıkarttığı ihtiyaçlarla kültürün biçimlendiricisi olmuştur; onunla elele yürümüştür; ondan esinlenmiştir. Kültür de, kendi açısından, yepyeni talepler yaratarak, bunların gerçekleştirilmesinde uygarlığın bambaşka çözüm tarzları, yöntemler, araçlar geliştirmesine yol açmıştır. Çok kısa ve basit bir benzetmeyle, uygarlık toplumların vücudunu, kültür ise tinini, ruhunu temsil etmiştir. Her uygarlığın kendine özgü bir kültüre sahip olması, üstelik tarihsel gelişme süreci içerisinde, bunların birbirini dengeleyecek şekilde daimî bir değişim ve başkalaşıma ayak uydurmaları fevkalâde normaldir ve de arzulanacak bir husustur. O halde her uygarlığın ve ona ait her gelişim aşamasının yine ona özgü bir kültürle ifade edilmesi, simgeselleştirilmesi kadar doğal bir şey olamaz. Mimar Sinan, organik eğrisinde gelişen bir kültür dalını, mimariyi ait olduğu uygarlığın imkân ve ihtiyaçlarına özgünce uyarlayabildiği, ayrıca ona kendi dehâsından gelen bir ivme aşılayabildiği için ebedî tahtına oturabildi. Unutulmamalıdır ki, aynı Sinan, bugünün uygarlığında muhakkak bambaşka davranacak bir kimseydi. Tıpkı o dönemde kendinden öncekileri taklide kalkışmadığı, ve hattâ bizzat yaptıklarını yinelemeyi düşünmediği gibi!

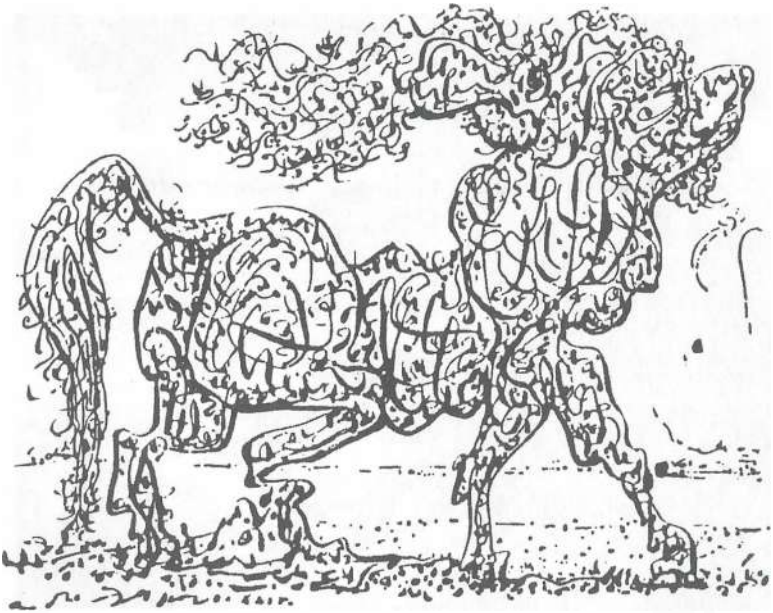
Sanat'ın en belirgin özelliklerinden, onu bilimden ayıran niteliklerinden biri de aynı amaç için değişik, zaman zaman apayrı çözümler verebilmesi, ve bu durumdan ötürü de çağları, toplumları, kişileri birbirinden ayıran değişik estetik tercihlerin ortaya çıkması. (A) harfi gibi fonksiyonu fevkalâde belirli ve sınırlı bir öğe için dahi, görsel açıdan farklı, hattâ bambaşka etkiler uyandırabilecek işaretlerin söz konusu olabilmesi, Sanat'ın niteliği ve gücü hakkında basit, fakat ilginç ve inandırıcı bir kanıttır.

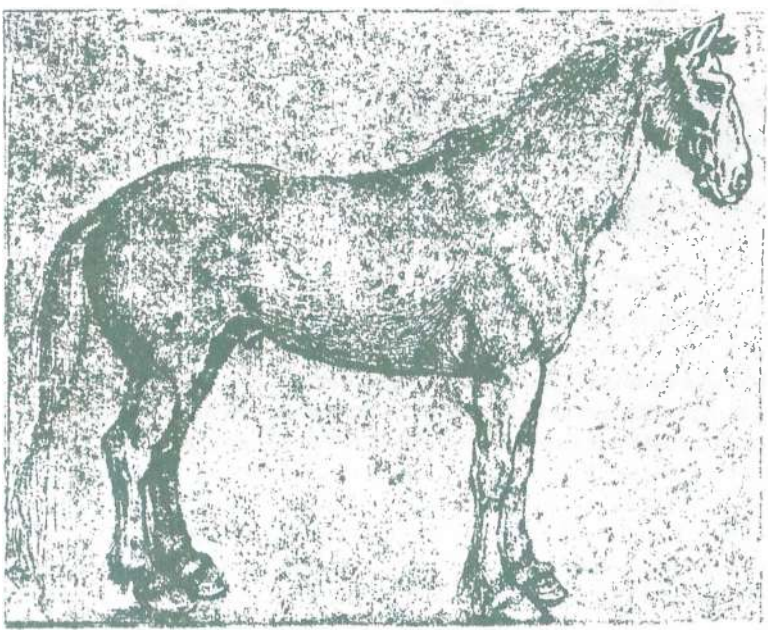


A. DUBURS. Deniz Kenarında Çam Ağaçları, 1967.

Bu başarılı doğacı-gerçekçi (natüralist-realist) örnekte gerçekleştirilmek istendiği üzere, sanat bâzen tabiatı, tabiatta olanı aynen ya da düzeltici, güzelleştirici birtakım rötuşlarla yeniden vermeyi, röprodüksiyona tâbi tutmayı dener.

Çağdaş düzene geçişte, pek çok kavram ve disiplin alışılagelenin ötesinde, hattâ dışında yepyeni yorumlara ve tanımlara kavuşturulmuşlardır. Özellikle de bilimsel kesinliğin ön plânda geldiği, veya kişinin, toplumun yaşayışını, hayatını doğrudan doğruya ilgilendiren, etkileyen alanlarda bu yenileme ödünsüzce gerçekleştirilmiştir. Sanat söz konusu olduğunda, 19'uncu Yüzyıl'ın kısıtlı anlayışından kaynaklanan görüş, bu kavramın -ileri ülkelerin sözlüklerinde dahi- büyük bir çoğunlukla hâlâ eksik ve yanıltıcı bir nitelikte tanıtılmasına sebep olmaktadır. Çağdaş sanat anlayışının gerek uygulanışında, gerekse de değerlendirilişinde ön safta gelen ülkelerden Fransa'nın en sık başvurulan sözlüklerinden Küçük Renkli Larousse'da





Dürer'in Rönesans anlayışındaki at etüdüyle gerçeküstücü, sürrealist Masson'un efsanevî yarı insan, yarı at 'santor' figürünü yorumlayış tarzlarında da, Sanat'ın ondan yararlanmasını bilenlere bahşettiği beceri açıkça ortaya çıkmaktadır. Masson'un kaleminde Arap kalligrafisinin öz bakımından rol oynaması da son derece ilginç.

André MASSON. Santor, 1944.

Albrecht DÜRER. At, 1500.

bile, Sanat'ın, "insanoğlunun ortaya koyduğu eserlerde güzellik ülküsünün ifadesi" gibi, geçen yüzyılın akademik tutumuna ait bir formülle tanımlandığını görürüz. A.B.D. başta gelmek üzere, İngilizce konuşanlardan pek çoğunun daima müracaat ettiği Winston Dictionary'nin "güzel nesnelerin üretiminde hüner ve zevkin uygulanışı" şeklindeki tarifi de hemen aynı anlayışı yansıtır.

Oysa, pratikten giderek, insanoğlunun başlangıçtan bu yana üretegeldiği, ve günümüzde "sanat yapıtı" halinde değerlendirilerek özel koleksiyonlarda saklanan, müzelerde sergilenen nesnelere bir göz atıldığında, 'güzellik' koşulunun daima geçerli, vazgeçilmez bir nitelik oluşturmadığı gerçeğiyle karşılaşılır. Nitekim, Herbert Read, ilk bakısı 1931 yılında yapılan 'Sanatın Anlamı' başlıklı kitabında, güzellik kavramının sanat tarihinde ancak sınırlı bir öneme sahip olduğunu vurgulayarak, bunun sanatı belirleyen diğer ülkülerin önüne geçemeyeceğini savunur. Read'e göre, "sanata ister tarihsel, yani sanatın geçmiş çağlarda ne olduğu açısından, isterse de sosyolojik, yani sanatın bugün dünya yüzündeki gerçek belirtileri yönünden bakılsın, her iki halde de varılan sonuç sanat eserinin çoğunlukla güzel olmayan bir şey olduğudur". Diğer çok ünlü bir isim, Lionello Venturi de, 1936'da yayımladığı 'Sanat Eleştirisi Tarihi' adlı eserinde, güzellik önyargısının sanatı değerlendirmede, anlamada hâlâ ön plânda gelmesinden yakınır. "Benedetto Croce'nin en büyük meziyetlerinden biri de, güzellik koşulunu tasfiye etmiş olmasıdır", der. Venturi'ye göre de, güzellik ülküsü sanat yapıtlarının ortaya çıkmasını etkileyen ülkülerden ancak bir tanesidir.

Albrecht DÜRER. Şövalye, Şeytan ve Ölüm, 1513 (karşıda).

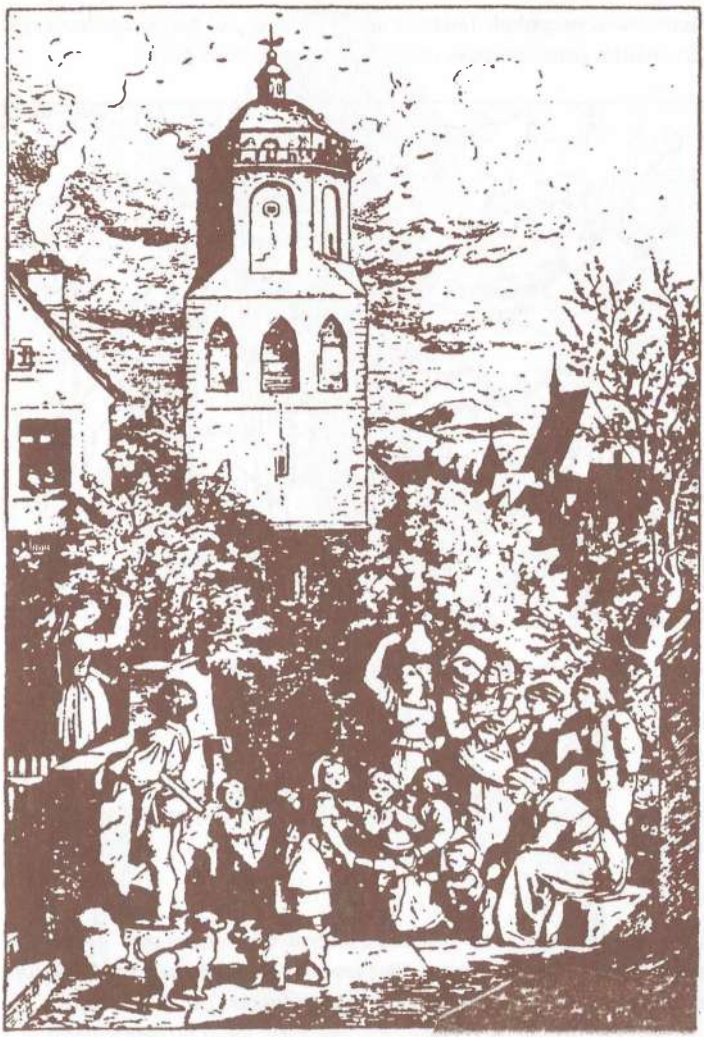
Albrecht DÜRER. Şövalye ve Uşağı, 1496-97.

Ünlü Alman ressamı Albrecht Dürer'in bu iki resminde görüldüğü üzere, aynı sanatçı -hattâ Rönesans döneminde bile- benzer konuyu kâh gerçekçi, kâh gerçeküstücü bir anlayışla işleyebilir. "Şövalye ve Uşağı" adlı gravüründe, Dürer, fotoğrafı henüz tanımayan bir dönemde, sanki o anlamda bir doküman bırakmak niyetindedir. Diğerinde ise, konu, gerçeküstücü normlara göre işlenen şeytan ve ölüm figürlerinin dışında, gerçekçi bir kontekste, bağlama rağmen, fizikötesi aşkınlığa kavuşturulur.

François RUDE. La Marseillaise (Marseyez). 1833-36. Paris'teki Zafer Tâkı'nın güney-batı cephesi.

Sanatın en önemli görevlerinden bir başkası da kişileri, toplumları yüreklendirmeye, coşturmaya, yüceltmeye çalışmak; bu arada, geride kalmış başarıları, zaferleri yukardaki amaçlarla bilinçlere yerleştirmek. Rude'ün aşağıdaki yapıtı bu alanda başarılı örneklerden birisi.

Ludwig RİCHTER. Bayram Akşamı, 1867.



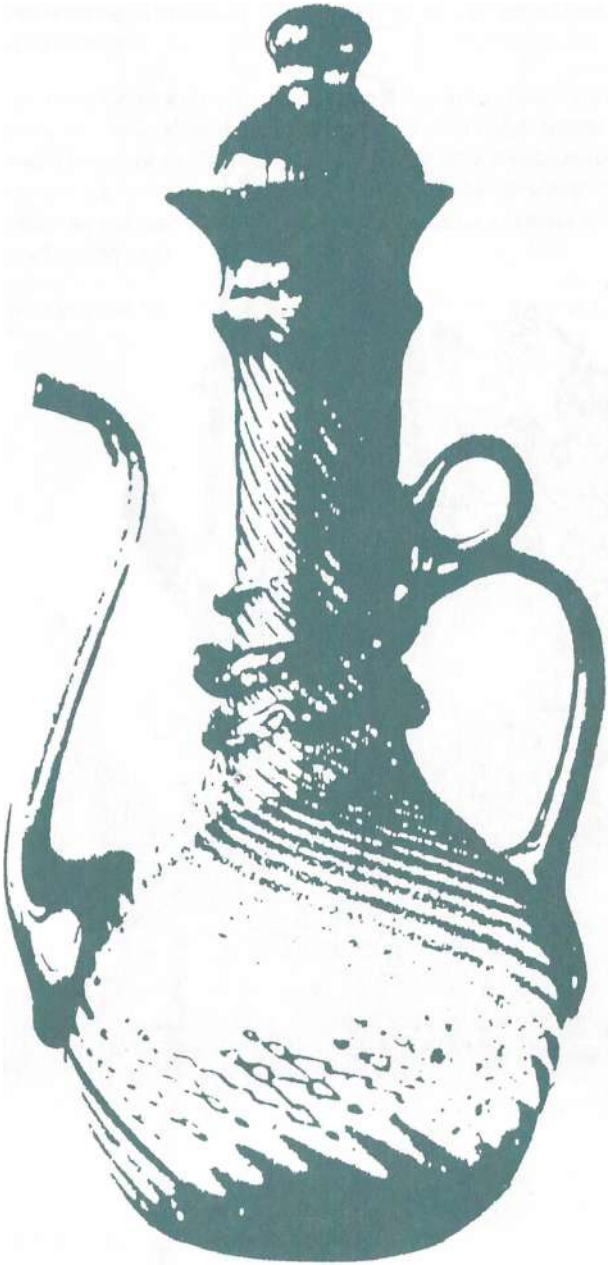
Sanatın zevk verici, rahatlatıcı, sevindirici, özendirici fonksiyonuna göre tasarlanıp biçimlendirilmiş bu çalışmada, Richter Bayram'ın aile ve yakın komşu ortamı içerisindeki hoş havasını daha da vurgulanmış şekliyle dile getirmek istemiş.

19'uncu Yüzyıl'ın ünlü Alman sanatçılarından Rethel'in bu yapıtında görüldüğü üzere, Sanat bâzen ürkütücü, korkutucu, uyarıcı bir işlev üstlenir. Bunu gerçekçi, ifadeci, burada olduğu gibi gerçeküstücü veya soyut anlatım yollarına başvurarak yerine getirmeye çalışır.

Alfred RETHEL. Barikat Mücahidi Olarak Ölüm, 1848.

Lübnan'dan, Geleneksel Akdeniz camcılık tekniğini yansıtan çağdaş bir örnek (karşıda).

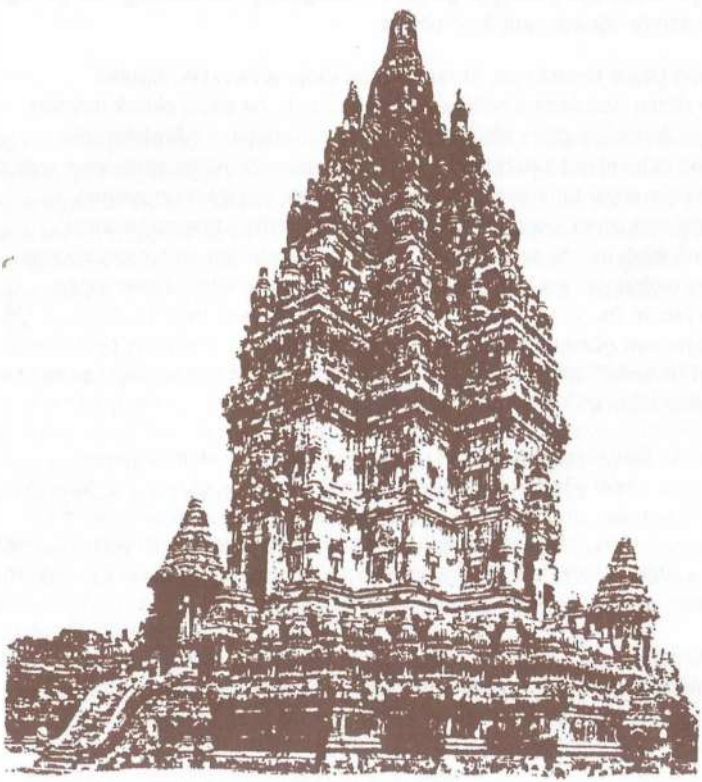
Kişinin çevresindeki -ister kullansın, isterse de kullanmasın- çeşitli nesnelerle, objelerle de bir estetik alışveriş içerisinde bulunması, onun mutluluğu açısından kaçınılmaz bir zorunluluktur. Tarımsal Düzen toplumlarında bunun ne derece benimsendiği, hattâ bu toplumların neredeyse tümüyle kendini "güzel yararlı-obje" üretimine adadığı gayet iyi bilinmektedir. Tarımsal Düzen'den Endüstri Düzeni'ne geçişte gücünü ve önemini kaybeden bu anlayış, Endüstri Dizaynı ile yeniden gündeme gelip lâyık olduğu yeri almıştır.



1597 yılında resmedilmiş haliyle eski Japon ordusuna, yani Samuraylar ordusuna ait mareşal üniforması.

Giderek mevsimden mevsime ayarlanmaya başlayıp, özellikle tüketim ekonomisinin etkisiyle toplumsal düzeyde bir zorunluluk haline dönüşen kılık-kıyafet estetiği ya da "moda" bir kavram olarak henüz mevcut değilken de, toplumların giyiniş tarzı, fevkalâde doğal bir süreç içerisinde, bugünkünden çok daha belirgin bir şekilde sanatsal yaratma dinamiğine ayak uydurabiliyordu.

Tanrı Shiva'ya adanmış Lara Djonggrang Tapınağı, Prambanan, Cava Adası, M.S. 915.



Alelâde bir "yapı" ile bir "mimarî yapıt" arasındaki farklılaşmayı çarpıcı şekilde dile getirerek mimarlığın sanatsal kalitesi ile bu yöndeki misyonunu açıkça belgeleyebilen ilginç bir tarihî örnek.

Eski Taş Devri'nden bu yana, sanatı hangi dönemde, yerde, yörede ve türde ele alırsak alalım, değişmeyen faktör onun daima kişinin, toplumun manevî varlığına, duygusal yönüne, dünyasına, tin'ine (esprit, Geist) hitap etmek istemesidir. Ernst Fischer, 'Sanatın Gerekliliği' başlığıyla Türkçe'ye de çevrilmiş kitabında, sanat eseri için "majik gereç" deyimini çok isabetli olarak kullanır. Alman Zanaatçılar Birliği Werkbund'un 1956 yılındaki kongresinde bir konuşma yapan ünlü mimar, ressam, heykeltraş, dizaynçı Max Bill de, Fischer'e paralel bir anlayışla, sanat eserini, "psişik anlamda işe yarayan, kullanılan eşya" diye tanımlayacaktır. Çağdaş sanat yaratmasının gelişimindeki kuramsal katkısıyla ün salan Konrad Fiedler, 1913'de Münih'te yayımlanan 'Sanat Üzerine Yazılar'ında, "sanatta kişinin doğayla mücaleye giriştiğini, ancak bu mücadeleyi fiziksel değil de spritüel, tinsel varlığı uğruna yaptığını" söyler.

Sanatın çeşitli tanımlarını, türlerini ve bu türler arasındaki ilişkileri günümüzde derinlemesine incelemiş bir otorite, bir bilgin olarak tanınan Birleşik Amerikalı profesör Thomas Munro, 'Sanatlar ve Aralarındaki İlişkiler' (Cleveland 1967) başlıklı kitabında Sanat'ı aktüel gerçeklere uygun bir bakışla şöyle tanımlar: "Tatmin edici estetik yaşantılar meydana getirebilmek amacıyla dürtüler (stimulus-muharrik) sağlama becerisi". Sözünü ettiği estetik yaşantı ise, "güzellik yaşantısıyla anlamdaş değildir. Çünkü o çirkinlik, acı, tiksinti yaşantılarını da içerir; kötü olabilir, hoşa gitmeyebilir. Bu arada, pratikliğe, faydalılığa da karşı değildir. Nitekim, kişi bu yaşantıya günlük uğraşı sırasında, biçimlerinden, ele alınış tarzlarından dolayı iskemle, tabak gibi faydalı eşyalara bakarken, onları seyrederken de muhatap olabilir".

Kısacası, Sanat'ın temel görevi, misyonu kişiyi, giderek de toplumu duygusal, tinsel yönden harekete geçirmek, uyarmak oluyor. Bu görevin bâzı bileşenleri sevindirmek, neşelendirmek, mutlu kılmaksa, diğer bâzı bileşenleri de birtakım acı gerçeklere dikkati çekmenin çeşitli yolları halinde ortaya çıkıyor; hattâ, çeşitli durumlarda, aklın vereceği kararlar için Sanat'ın yardımı, desteği, işbirliği kaçınılmaz bir nitelik taşıyor.

Munro'nun formülüne sâdık kalarak, ufak bir değişiklikle, Sanat kavramının şu şekilde tanımlanabileceğine inanıyoruz: "Kişiyi, giderek de toplumu duygusal, tinsel yönden etkileyebilecek dürtüleri sağlama becerisi". Burada, "duygusal, tinsel yönden etkilemek" her türlü yaşantıya açık bir nitelik taşımaktadır. Dürtü (stimulus, stimulant, Trieb), yani sanat yapıtı yerine göre soyut veya figüratif; kalıcı ya da geçici; coşturucu, hoşa gidici, sevindirici, güldürücü, veya, aksine, hüzün verici, ağlatıcı, korkutucu, hattâ tiksindirici olabilecektir. Yeter ki, kendisinden beklenen göreve getireceği mesaj gerekli düzeyde etki sağlayabilsin.

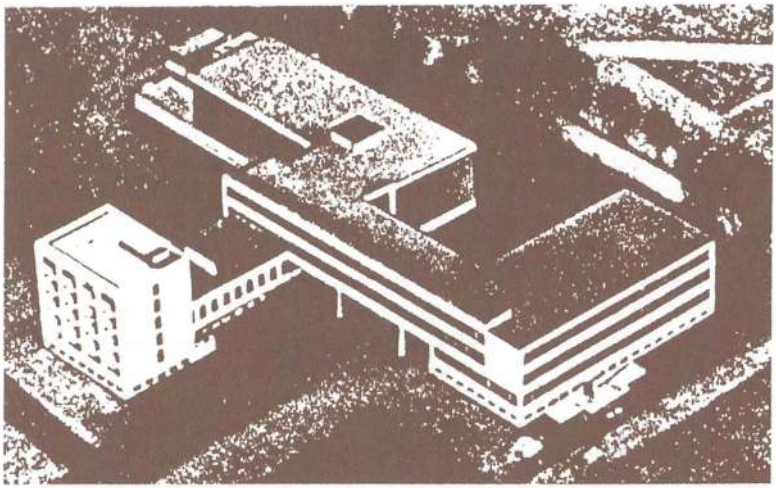
"GÜZEL SANATLAR" KAVRAMININ KÖKENİ VE GÜNÜMÜZDEKİ YERİ

Geç Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar uzanan sürede, daha sonra sanatın, zanaatın, bilimin, tekniğin birer dalını, türünü meydana getirecek olan her türlü faaliyet bir hüner, bir mârifet, bir beceriydi; yani, Lâtince'siyle ars'tı. Fransızca ve İngilizce'de sanatın karşılığı olan "art" kelimesi buradan gelir. Aynı kavramı ifadede eski Yunanlılar techne kelimesini kullanmışlardır. Bugün, hemen hemen her dilde geçerli olan "teknik" kelimesinin kökü de oraya dayanır.

Hünerler, mârifetler ise ikiye ayrılırlardı: bir yanda özgür, liberal, öte yanda da mekanik hünerler. İlerde, Ortaçağ bilim kurumlarında 7 özgür mârifet üçlü (trivium) ve dörtlü (quadrivium) olmak üzere iki ana grupta toplanacak; bunlardan birincisinde Gramer, Retorik ve Diyalektik, ikincisinde de Aritmetik, Geometri, Astronomi ve Müzik yer alacaktır.

Özgür mârifetler, ya da kelimenin Rönesans'tan bu yana yerleşen anlamdaki çevirisiyle özgür sanatlar zihne, mantığa hitap ettiklerinden, üstelik elişçiliğiyle malzemeye de bağlı kalmadıklarından tamamen liberal sayılırlardı. Kişiyi daha ileri bir eğitime, özellikle de felsefe eğitimine hazırlayan temel disiplinlerdi. Müzik öğretimi de bu arada genellikle kuramsal tarafa önem verir, sayıların oranları üzerinde dururdu.

Elişçiliğiyle somut malzemeye dayanan bütün mârifetlerin ise mekanik mârifetler sınıfına girdiğini görmekteyiz. Bunların arasında herhangibir öncelik, diğerine karşı üstünlük anlayışı söz konusu değildi. Coulton'un "Ortaçağ Panoraması" adlı eserinde değindiği üzere, meselâ ünlü ressam Giotto ile onun çağdaşı herhangibir terzi arasında özlü bir ayırıma gidilmezdi.



Dessau'daki BAUHAUS Okulu'nun kuşbakışı görünüşü. (Walter GROPİUS, 1925-26).

Modern Mimari'nin en etkili kişiliklerinden Walter Gropius tarafından 1919 yılında Weimar'da kurulup, daha sonra Dessau'ya taşınan BAUHAUS (1925), uzun bir kopukluk döneminden sonra sanat ile zanaatı yeniden birleştiren, küçük-büyük ya da güzel-güzel olmayan (!) sanatlar ayırımına resmen son vermiş olan kuruluştur.

Loncaların yerini akademilerin almasıyla, ilk defa İtalya'da mekanik mârifetlerden (sanatlardan) bâzılarının, daha kesin bir söyleyişle de resim, heykel ve mimarinin Vasari'nin deyimiyle "en güzel sanatlar" düzeyine ulaştıklarını, bunların dışında kalan tüm el mârifetlerine (sanatlarına) da, -mekanik faydaya dayanan niteliklerinden ötürü-, daha aşağıdan bakılmaya başlandığını farkederiz. 1850'lere kadar tartışmasız kabul edilecek bu ayırım, hâlâ pek çok yer ve zihinde kristalleşip kalan sanat-zanaat, İtalyanca'sıyla Arte-Artigianato ya da güzel-faydalı ikiliğinin trajik başlangıcını oluşturur.

Resim sanatıyla ilgili ilk akademinin, Vasari tarafından 1562 yılında Floransa şehrinde kurulan Accademia del Disegno olduğu kabul edilmektedir. Venturi "Sanat Eleştirisi Tarihi" adlı ünlü eserinde gelişimi şöyle açıklar: "... Resim, heykel ve mimariyi nitelendiren terimler de değişmiş, Vasari desene (disegno'ya) birlik, bütünlük tanıyarak, bunların tümüne desen sanatları, Arti di Disegno adını takmıştır. Aynı şekilde "en güzel sanatlar" (Bellissime Arti) deyimini de kullanmış; Baldunicci bunları

"desenin esas alındığı güzel sanatlar" diye isimlendirmiş, Scamozzi de "güzel sanatlar" olarak adlandırmıştır. Bu terim esas Paris Akademisi'nde genellikle geçerli olmaya başlayıp kendini kabul ettirecektir. Böylece, başlangıçtaki desen (disegno) birliği anlayışı da giderek yerini güzellik ülküsü anlayışına terkedecektir". Venturi'nin değindiği Paris Akademisi bir resim ve heykel akademisi olarak 1648'de kurulmuş, 1671 yılında da Mimarlık Akademisi ile birleşme yoluna gitmiştir.

Rönesans'la birlikte ressam, heykeltraş ve mimarlar yepyeni bir politik ve şehirsel düzenin hizmetine girmişler; temel görevler bu düzeni yaratan hümanist uygarlık anlayışını kendi alanlarına da yansıtıp yüceltmek yönünde toplanmıştır. Bu açıdan bakıldığında, daha çok fikrî bir ülküye hizmet etmek durumunda kalan liberal disiplinlerle, mekanik fayda kavramına, elişçiliğine, malzemeye bağlı diğer mârifetler arasında bir ikileşmeye gitmek, sonuç olarak da özgür olmayanı küçümsemek çağın kendine özgü mantığı içerisinde normal karşılanabilecek bir davranıştı. Yine devrin anlayışıyla, bu anlayıştan doğan uygulamaya göre de, söz konusu üç disiplin, yani resim, heykel, mimarlık üst düzeyde "güzel sanatlar" halinde değerlendirilecekler, diğer faaliyetler ise zanaatın çeşitli dalları halinde âdeta hor görüleceklerdir. O çağın sosyal yapısına da uygun gelen bu gibi göreli nitelendirme sistemleri, bugün en azından bâzı kitaplarda, okul isimlerinde -çağdaş gerçeklerle çatışırcasına- hâlâ geçerlidir. Nitekim, herhangibir kitabın, okulun ya da galerinin "güzel sanatlar" kitabı, okulu veya galerisi diye isimlendirilmesi, anılması, bilinmesi (içindeki anlayış, yöntem ve uygulama tamamen bugünkü gerçeklere ayak uydurabilse dahi) yine de fevkalâde yanıltıcı, geriye götürücü, en azından çağdışı, anakronik bir isimle kamuoyunu yanlış yönde oluşturucu bir etki yaratabilmektedir. Anglo-sakson ülkelerinde "fine arts"ın yerini sadece "art"ın alma eğilimi yanında, Germen ülkelerinde uzun süredenberi "schöne Künste" (güzel sanatlar) deyiminin, çok daha az tehlikeli olan "bildende Künste" (plâstik sanatlar) deyimiyle yer değiştirmiş olması isabetli bir gelişmedir. Bizde ise, geçmişteki gerçeği de çiğnercesine, Rönesans gözüyle "güzel" diye tanınan sanatların dışındaki ve ötesindeki dallarda çağdaş anlamda başarıyla eğitim yaptırtan kurumların bile "tatbikî (uygulamalı) güzel sanatlar" deyimini icat edip benimsemeleri oldukça yadırganacak ve tashih edilmesi gerekecek bir olaydır.

Sanat görüşü, anlayışı ve yorumlayışı bakımlarından hızlı ve yoğun bir eğitime ihtiyacı olan ülkemizde, sanatı öğreten, uygulattıran ve de yayan kurumların her türlü geçerlilikten yoksun klişeleri toplumun zihninden silip atması kaçınılmaz bir görevdir.

ESTETİK'İN ANLAMI, KAPSAMI VE ÇAĞDAŞ YORUMU

Estetik, kökü bakımından, Yunanca'da algı, duygu anlamına gelen aisthesis'e bağlanır. Bir bilim dalı olarak, ilk defa Alman düşünürü Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62) tarafından "Aesthetica" (1750-58) adlı kitapla ortaya konmuştur. Baumgarten ünlü Alman filozofu Christian Wolff'un (1679-1754) etkisi altında kalarak yetişmiş bir bilgindi. Wolff, felsefe tarihinde, metafizikle pratik felsefe arasında kesin bir ayırıma gitmiş olmakla tanınır. Pratik Felsefe'den kastedilen etik (törebilim), ekonomi ve politikadır. Baumgarten'ın gerçekleştirdiği husus ise, o ana kadar Törebilim'in sınırları içinde gelişen GÜZEL ve GÜZELLİK tartışmalarını bu defa Törebilim'in yanında, onunla eşdeğer haklara sahip bir bilim dalı haline getirebilmiş olmaktır.

Baumgarten'ın amacı, "duyularla anlaşılan, farkına varılan mükemmelliğin bilimi"ni yapmaktı. Ancak, yine Aesthetica'nın yazarına göre, güzellik de "duyularla anlaşılanın mükemmelliği" şeklinde tanımlandığından (Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis), Estetik doğrudan doğruya "Güzelliğin Bilimi" haline gelmiş oluyordu. Ne var ki, Baumgarten'ın yaşadığı çağın ve çevrenin sanat anlayışı gerek zaman, gerekse de mekân bakımından fevkalâde sınırlı bir niteliğe sahipti; ve sâdece o dünya için geçerli Güzel'i sanat yaratmasında varılması gereken sonuç halinde yorumluyordu. Böylece, bu nokta göz önünde bulundurulduğu takdirde, Estetik'in gerçekte "Baumgarten'ın yaşadığı çağda Batı'nın resmî sanatına ayak uyduran bir sanat bilimi" olduğu meydana çıkacaktır. Daha doğrusu, sanata adı geçen çağa ait güzellik ülküsünün sırlarını fısıldayan, kurallarını vermeye çalışan bir bilim dalı da diyebiliriz buna!

Yirminci Yüzyıl'ın en başarılı, çağdaş sanat anlayışına katkısı yönünden en etkili sanat düşünürlerinden Wilhelm Worringer'in "Gotik'te Biçim Problemleri" (Formprobleme der Gotik, Münih 1927) adlı eserinin "Estetik ve Sanat Kuramı" başlıklı bölümünden bazı pasajlar naklederek, Estetik'in günümüzdeki yerine açık-seçik oturtulabileceği kanısındayız. Worringer şöyle der: "Bilimsel Estetik diye adlandırdığımız disiplin, aslında klâsik üslûbun psikolojik yorumundan ibarettir. Yöntemlerin çeşitilliğine rağmen, bu olgunun tinsel koşulu, tesbiti ve tanımı Estetik'in tek amacı sayılan Güzellik fikridir. Gelgelelim, Estetik bu hususta vardığı sonuçları sanatın tümüne yaygın kılarak, Güzellik fikrinin dışında bambaşka tinsel koşullara bağlı sanat olaylarını da açıklayabildiğini sanar. Böylece, sağlayacağı

fayda önyargıya dönüştüğü gibi, sürdürdüğü egemenlik de tahammül edilmez bir istismar haline gelir... Estetik'in genel-geçer iddialarla orta yere çıkmış olması, sanatın temel niteliği hakkında yanlış fikre sahip olunmasına bağlıdır".

Burada, Worringer'in değinmediği diğer bir noktaya da önemle işaret etmek gerekecektir. Günümüzde yazılan Estetik kitaplarından bâzıları, yalnızca zaman-dışı bir sanat anlayış ve yorumlayış tarzının açıklanışıyla yetinmeyip, bulundukları plâtformdan önerdikleri normlara uymayan tarihî veya çağdaş sanat üslûplarını, akımlarını, davranışlarını da kıyasıya eleştirip kınayabilmektedirler. O halde, dikkat edilecek husus, genellikle bilinçsiz olarak tarihteki değerinin çok ötesinde önemsenen bir bilim dalının önyargılara, saplantılara, geriye dönmelere, zaman içinde donmalara sebep olabilecek etkilerinden sıyrılıp kurtulabilmektir. Bu da ancak Baumgarten Estetiği'ni tarihteki yerine bilinçli olarak oturtabilmekle mümkündür. Sanatın gerek pratik, gerekse de kuramsal alanlardaki eğiticilerine bu konuda büyük bir sorumluluk düşmektedir. Sanat yaratmasında klâsikçi tutumun özünü, ülküsünü, kurallarını açıklamak iddiasında bulunan bir bilim dalı bugünkü anlayışın ışığında her türlü aktüel rolünü, genelgeçerliğini kaybederken, Estetik'in genel olarak sanat felsefesini, sanat psikolojisini ve de sanat sosyolojisini kapsayan zaman-ötesi, mahiyet açıklayıcı, karşılaştırıcı bir bilim dalı haline dönüşmesini arzulayan çağdaş çabalara rastlamaktayız. Denis Huisman'ın "L'Esthétique" adlı eseri (PUF, Paris 1967) bu konuda başarılı bir deneme sayılabilir. Bu açıdan ele alındığında, "estetik yaşantı" (expérience esthétique) eski hazcı sistemlerdeki gibi sâdece "zevk veren yaşantı", "güzel yaşantı" olmaktan çıkar, ve Thomas Munro'nun "Sanatlar ve Aralarındaki İlişkiler" adlı kitabında açıkladığı üzere, "nâhoş da, çirkin de, tiksindirici de, acı verici de, hattâ pratik ve faydalı da olabilir. Çünkü insan ona günlük işleri arasında olduğu kadar, iskemle ve tabak-çanak gibi faydalı eşyalara bakarken de rastlayabilir". Bu arada, bir bakıma aisthesis'in yalın anlamına dönüldüğünü, "estetik yaşantı" deyiminden "duygusal yaşantı" kastedildiğini söyemek gerekir. Demek oluyor ki, bugünkü eğilim "estetik yaşantı"yı hem zaman,hem de mekân bakımından sanatın bütün belirtilerine yaygın kılmak, sınırlarını -pek haklı olarak- endüstri dizaynını da içerebilecek hale getirmek çabasındadır.

Böylece, Estetik kavramının, bugün biri zaman içinde donmuş, diğeri ise çağdaş, hattâ zaman ve mekân-ötesi denilebilecek iki ayrı anlayışla kullanıldığı bir gerçektir. Ana sorun, aynı isimle sunulan bu iki uyuşmaz disiplinden günümüze yaraşanı seçip öğrenmede ve öğretmede yatmaktadır.

SANATI SINIFLANDIRMADA KANT İLE HEGEL'E ÇAĞDAŞ AÇIDAN BİR BAKIŞ

"Sanat" denilen olgunun çağımızda gerek tarihsel, gerekse de sosyolojik boyutlarıyla son derece geniş bir ufka kavuştuğu herkesçe bilinmektedir. Ayrıca, "estetik yaşantı" kavramının da sınırlarını bir hayli genişletmesi sonucunda sanat bilimi fevkalâde zengin bir malzemeyle karşıkarşıya kalmıştır. Böylece, ufkun dar, malzemenin eksik ve kısıtlı olduğu dönemlerde benimsenip geliştirilen birçok kavram, tanım ve sistemin de ya tümden ortadan kalkma, ya da yeni verilere göre revizyondan geçirilme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Ne var ki, sanat biliminin genellikle bu zorunluluğun bilincine vardığı söylenemez. Durumu idrak edebilen bir avuç azınlığın karşısında, eski formül ve kalıplarla "sanat olgusu"nun, sanat fenomenin çeşitli tezahürlerini açıklamaya çalışanlar ne yazık ki hâlâ çoğunluktadır. Felsefeden, sosyal bilimlerden yararlanmak zorunda kalan, bunlarla içten ilişkileri bulunan pek çok disiplinde sık sık rastlandığı üzere, sanat biliminde de geçmişteki otoritelere körükörüne bağlılık, sanatın çağdaş boyutlarına ve örneklerine göre çağdaş kavramlar, tanımlar ve de sistemler aranmasını açıkça baltalayabilmektedir.

Buna rağmen, sanat biliminde isimleri bugün de daima zikredilegelen iki önemli Alman filozofunun, İmmanuel KANT (1724-1804) ile Georg Wilhelm Friedrich HEGEL'in (1770-1831) sanat görüşleriyle, bu görüşlere dayanarak geliştirdikleri sistemlerden bahsetmenin kaçınılmazlığına inanıyoruz. Nitekim, her iki ünlü Alman düşünürü de, yaşadıkları dönemlerin iki parlak ve ilerici zekâsı olarak, o ortam ve günlerde "sanat eseri" sayılan örneklerin oluşturduğu malzemeden hareket ederek, kendilerine gelinceye kadar başkalarının görüp farkedemediği birçok nokta ve ilişkiyi gün ışığına çıkartabilmişlerdir. Bunları bir yandan tarihteki, öte yandan da günümüzdeki yerlerine oturtmanın, hem çağdaş sanat bilimine, hem de giderek çağdaş sanat yaratmasına yansıyabilecek birtakım yanlış ve sakıncalı etkileri önlemek bakımından üzerinde dikkatle durulması gereken bir çaba olduğu söylenebilir.

KANT'ın estetik görüşleri "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı eserinin birinci bölümünde toplanır (Kritik der Urteilskraft, 1790). Baumgarten'in Aesthetica'sı yayımlandığında (1750-58) Kant henüz otuz yaşlarındadır. Yine o yıllar "Güzel Sanatlar" anlayışının pratikteki kalesi haline gelen Paris Akademisi'nin 100'üncü kuruluş yıldönümüne rastlayan yıllardır. O halde, böylesine bir ortam ve atmosferde Kant'ın tutumu ne olmuştur? Büyük filozof, SANAT'ı en geniş anlamıyla Tabiat ve Bilim'den ayırmış, daha sonra da ücretli sanat (Lohnkunst) saydığı zanaatla (Handwerk) araya kesin bir sınır çekmiştir. Burada, liberal hüner-mekanik hüner ayırımı geleneğinin sürdürüldüğünü farkederiz. Bu, 19'uncu Yüzyıl'ın ikinci yarısında 'Arts and Crafts' akımına gelinceye kadar, hattâ bir bakıma radikal görüşle Alman Werkbund'una, oradan da 1919'da Bauhaus'a kadar böylesine devam edip gidecektir. Zanaattan ayırdığı SANAT'ı, Kant yeniden ikiye böler: Estetik Sanat ve Mekanik Sanat. Estetik Sanat diye adlandırdığı tümel faaliyetin amacı zevk, yani Lust'dur. Bundan sonraki evrede, Estetik Sanat yine iki ayrı kategori oluşturur: Güzel Sanat (schöne Kunst) ve de Hoş Sanat (angenehme Kunst). Güzel Sanat'a "konuşma sanatları" (redende Künste), "biçimlendirme sanatları" (bildende Künste) ve üçüncü olarak da müzik ile renk sanatını içeren "duyguların güzel oyununa ait sanatlar" (Künste des schönen Spiels der Empfindungen) dahildirler. Hòş Sanat'a gelince, o "yemek müziği" (Tafelmusik), "masa düzenlemesi sanatı" ve de "hoş vakit geçirtmeye yarayan anlatma sanatı" diye bileşenlere ayrılıp, orada durur. Güzel Sanat'ın yukarda saydığımız bileşenleri ise, kendi içlerinde yeni dallara bölünürler. Örneğin, Konuşma Sanatları'na bir yandan "retorik", öte yandan da "şiir" katılır. Bu arada, Biçimlendirme Sanatları "plâstik sanat" ile "resim sanatı"na ayrılacaktır. Kant'a göre, "heykel" ile "mimari" Plâstik Sanat'ın iki temel dalıdır. Mimariye hacimsel değerleriyle dışardan yaklaşımın ifadesi olan böylesine bir sınıflandırma, bugün de pek çok çevrelerde geçerliliğini maalesef sürdürebilmektedir. Olumlu yönde çaba harcayanların ön safında gelen çağdaş bilim ve sanat adamlarının en başında Prof. Nikolaus Pevsner ile özellikle de Prof. Bruno Zevi'yi sayabiliriz. Mimarî olgunun başlangıçta ve esasta bir hacim düzenlemesi değil de bir mekân düzenlemesi olduğu, hacimsel endişenin ancak onun peşinden geldiği yukardaki anlayışa karşı çağdaş iddia ve çabaların odak noktasını teşkil etmiştir. Kant, Mimari'yi de "bina mimarisi" ve "yararlı eşya mimarisi" olarak iki ayrı bölümde ele alır. İkinci bölümde hem mobilya, hem de kullanılan her türlü eşya söz konusudur. Yirminci Yüzyıl'da endüstri dizaynı halinde başlıca sanat dallarıyla, bu arada da mimariyle aynı düzeye çıkacak bir faaliyet dalının daha o tarihlerde Güzel Sanat'ın bir uzantısı, mimarinin de eşdeğeri halinde değerlendirilmesi şüphesiz büyük bir başarıdır. Biçimlendirme

Sanatları'nın diğeri Resim Sanatı'nın kapsamına ise ilk olarak doğrudan doğruya resmin kendisi, daha sonra da peyzaj, bahçe düzenlemesi diyebileceğimiz sanat dalıyla bir de "dekoratif tefriş ve kostüm sanatı" girecektir. Böylece, Kant'ın çağına ait sanat anlayışının çok ötesinde bir görüşe sahip oluğu, büyük sanatlar-küçük sanatlar (arts majeurs-arts mineurs) ya da sâdece resim-heykel-mimari ile sınırlanan üçlü Güzel Sanatlar kısıtlamasının büyük ölçüde üstesinden gelebildiği çekinmeden iddia edilebilir. O devir için normal sayılması gereken birçok eksikliklere, yanlış değerlendirilmelere rağmen, ancak Yirminci Yüzyıl'ın gerçek bir objektiflikle ortaya koyabildiği hususların kökenlerine ilk olarak Kant'ta rastlandığını söylemek herhalde doğrudur. Kısaca ifade etmek gerekirse, Alman filozofunun en önemli başarı ve katkısı, sanatları birtakım göreli, zamana-mekâna bağlı deyimlerin, değer yargılarının determinizminde sınıflandırmaktan vazgeçip, bunları somut nitelikleri ve de fonksiyonları bakımından yerlerine oturtmaya, aralarındaki ilişkileri de ona göre kurmaya kalkışmasıdır. Bu atılımın sanat bilimine, giderek de sanat yaratmasına yaptığı olumlu etki -tarihsel perspektif içerisinde- fevkalâde önemli ve verimli olmuştur.

HEGEL'in sanatla ilgili görüşlerini ise, ölümünden sonra kitap halinde yayımlanan "Estetik Üzerine Dersler"inde bulmak mümkündür. Onun ufku da, bugünküne kıyasla, pek tabiî ki bir hayli kısıtlıdır. Ancak, kendisine özgü engin bir seziş, irdeleyiş ve çağrışım yeteneğiyle, birçok kavramın açıklanmasında ünlü filozofun her zaman için geçerli sayılabilecek yorumlar, tanımlamalar geliştirebildiği görülür. Bu nedenle, gerçek anlamda çağdaş düşünebilen ya da yaratabilen günümüz sanatçısının, eleştirici ve ayıklayıcı tutumu elden bırakmadığı sürece, Hegel'den hâlâ büyük ölçüde yararlanabileceği rahatça ileri sürülebilir.

Kant'la karşılaştırıldığında, Hegel'in yaptığı sınıflandırmanın mahiyet bakımından farklı olduğu görülür. Nitekim, Kant ayırımlara girişirken statik sayılabilecek bir tutum izlemiştir. Hegel'de ise, sınıflandırmanın daha dinamik, daha canlı (vital) bir yönteme göre geliştirildiği farkolunur. Buna, sanatın üslûplaşma süresi açısından sınıflandırılması da diyebiliriz. Gerçekten de, kendisi "Güzel Sanat"ı gelişme seyrine göre nitelendirdiği sembolik, klâsik ve romantik evrelere ayırmış, böyece sanat biliminde dinamik, âdeta fizyolojik bir üslûplar sistematiğinin bir bakıma başlatıcısı olmuştur. Ondan önceki sistemlerde ise, üslûplar teoriciye göre değişen kişisel zevk ölçütleriyle tesbit olunurlardı. Hegel'le birlikte, sanatın iç yasalarına değinen, tüm sanat çevrelerinin dikkatini bu yasalara yönelten güçlü bir sistem anlayışı sanat biliminde büyük bir çığır açacaktır. Ufkunun

kısıtlılığına rağmen, ünlü filozof o devirde yavaş yavaş yakından tanınmaya başlayan birkaç Avrupa -dışı uygarlıktan seçtiği örnekleri, önerdiği kategorilere uygulamaya çalışmış; Mısır, Çin ve Hint Sanatlarını sembolik, Yunan sanatını da klâsik kategoriye oturtmuş; romantik dönemi ise bizzat kendisinin içinde yaşadığı uygarlığın sanatıyla örneklendirmiştir. Daha sonra, sıra tek tek sanat türlerine geldiğinde, bugün üzerinde büyük ölçüde tartışılıp çürütülebilecek bir sınıflandırmaya başvurarak -bir yandan malzeme eksikliği, öbür yandan da görüş kısıtlılığı yüzünden- mimariyi sembolik,heykeli klâsik, resim, müzik ve şiiri de romantik sanatların tipik örnekleri halinde değerlendirmiştir. Ancak, her tür sanata her çağ ve dönemde rastlandığından, işin içinden çıkabilmek amacıyla, her tür için yukardaki kategorilere cevap veren evrim aşamaları kabullenmek zorunda kalmıştır. Yani, ister resim, ister mimari, isterse de müzik olsun, her sanatın kendi içerisinde sembolik-klâsik-romantik aşamalardan geçtiğini ileri sürmüştür. Ne var ki, daha önce mimarinin sembolik, heykelin klâsik, resim, müzik ve şiirin de romantik olduğunu iddia etmiş bulunduğundan, içine düştüğü kısır döngüden kurtulabilmek için bu defa her sanatın yukardaki evrelerden geçmekle beraber, ancak bunlardan birinde yetkinliğe kavuştuğu tezini ortaya atmıştır. Örneğin, "her ne kadar mimarlık sanatının kendisi her şeyden önce sembolik ise de, mimarinin klâsik ve romantik tipleri vardır" iddiasının belgelediği gibi. Hegel'in bu düşüncesi, günümüzde mimariye gerek zaman, gerekse mekân içerisinde derinlemesine ve de objektifçe bakabilen herkes tarafından, ufak bir değişiklikle şöyle tekrarlanabilir: mimari yerine göre sembolik, klâsik ya da romantik olabilir. Hiç şüphesiz, sembolik, klâsik, romantik kavramlarını da bu arada çağdaş görüş açısından yeniden ele alıp yorumlamak ve tanımlamak gerekecektir. Aynı tekrarlama diğer sanat dalları için de çekinmeden yapılabilir. Resim ya da heykel sanatlarının bir uçtan diğerine uzanan üslûplar, ekoller, akımlar yelpazesi bunun ne derece doğru olduğunu ispata yeterlidir. Hegel'in, belirli sanat türlerinin ancak bu üslûplardan birinde yetkinliğe eriştikleri, olgunluğa vardıkları iddiası ise, bugün artık her türlü bilimsel dayanaktan yoksun, göreli ve taraf tutucu kısır bir iddiadan öteye gidememektedir.

Her şeye rağmen, Hegel'in âdeta üslûp ve biçim diyalektiğini ortaya atan, üslûpların, biçimlerin de bir bakıma yaşadıklarına parmak basan bir sınıflandırma sistemi geliştirdiği meydandadır. Nitekim, bu sistem bugünkü görüşle kendi içinde tutarsız sayılsa bile, daha sonraki üslûp sistematiği çalışmalarıyla sanat psikolojisinin günümüzde bilimsel bir kesinlikle geliştirdiği birçok araştırmanın başlangıç noktasında yine de Hegel sisteminin yattığı çekinmeden ifade olunabilir.

SANATI SINIFLANDIRMADA ÇAĞDAŞ SİSTEMLER VE BİR ÖNERİ

Rönesans'la birlikte ortaya çıkan katı bir sınıflandırma anlayışı sanatta güzel-faydalı ayırımının doğmasına sebep olmuştur. Resim, heykel ve mimariye üst düzeyde özel ve ayrıcalıklı bir yer tanıyan bu görüş, sâdece sanatın bütünlüğünü zedelemekle kalmamış, aynı zamanda yukardaki üç dalı da, aralarındaki birtakım gerekli sınır ve farklılaşmaları eriterek, Güzel Sanatlar (Beaux-Arts) ya da büyük Sanatlar (Arts Majeurs) adı altında aynı potada birleştirme yoluna gitmiştir. Özellikle mimarinin, hattâ şehir plânlamasının böylesine isabetsiz bir yakıştırmadan ne ölçüde zararlı çıktığını çeşitli sonuçlarıyla günümüze kadar izleyebilme olanağı vardır. Herhangibir kentsel yerleşme projesinin vaziyet plânının, kütle kompozisyonunun resim ya da heykel sanatlarına özgü ölçütlerle geliştirilmeleri, Rönesans'tan beri süregelen sınıflandırma anlayışına dayandırılabilecek bir olaydır. Öte yandan, Güzel ve Büyük Sanatlar diye nitelendirilen dalların dışında kalan alanların, sırf faydaya yönelik karakterlerinden ötürü Küçük Sanatlar (Arts Mineurs) veya zanaat olarak aşağıya doğru itilip hor görülmeleri de, insanlığın kültürel evrimi bakımından büyük bir talihsizliktir.

Ünlü Alman filozofu Immanuel Kant (1724-1804), yaraya parmak basabilip böylesine katı bir sınıflandırmayı yumuşatmaya yönelen ilk önemli kişidir. Aslında, Kant da Rönesans'ın yerleştirdiği düzeni pek tabiî ki birdenbire kökünden söküp atamamış, ancak doğru yolu hazırlayan birtakım sağlam

önerilerde bulunmuştur. Ünlü filozofun sisteminde de bir sanat-zanaat (yani ücretli sanat veya Lohnkunst diye isimlendirdiği dal) ayrımına başvurulmuş olmakla beraber, yine Güzel Sanatlar'ın bir kolu saydığı Biçimledirme Sanatları'nı (bildende Künste) çok daha olumlu bir görüşle Resim ve Plâstik Sanatlar diye ikiye ayırdığını farkederiz. Heykel ile Mimari bu sonuncu sınıfa girerler. Üstelik, Mimari de kendi çerçevesinde ikiye bölünerek Bina Mimarisi ile yararlı Eşya Mimarisi'ne yer verir. Bundan başka, Resim sanatının -kendisinin dışında- bir de peyzaj, dekoratif tefriş, kostüm gibi dallara açık tutulmuş olması; masa düzenleme sanatının hoş sanatlar (angenehme Kunst) kategorisine alınmış bulunması gibi hususlar da Kant'a ait büyük adımlardır.

Buna rağmen, esas olumlu gelişimler ancak 1850'lerden sonra olanca güçleriyle ortaya çıkacaklar, İngiltere'deki Arts and Crafts akımının başlattığı eğilim, çeşitli evrelerden geçerek, 1920'lerde Bauhaus'da doruk noktasına ulaşacaktır. Bu arada, sanat bilimi ile sanat felsefesinin de zaman ve mekân içerisinde keşfolunan yeni ufuklar doğrultusunda yepyeni boyutlara eriştiklerini, derin bir anlayış ve hoşgörüyle sanat olgusunu modern bir tanıma kavuşturmaya çalıştıklarını görürüz. Varılan sonuç, adı geçen olguda bâzı dallara üstünlük, öncelik, ayrıcalık tanınamayacağı ilkesinde toplanır. Örneğin, çağdaş iki ünlü Fransız sanat düşünürünün de savundukları gibi, Denis Huisman "Estetik" adlı kitabında, "prensip olarak bütün sanat türlerine eşitlik sağlamak gerekliliği" üzerinde durur. Joseph Segond ise, "Estetiğin El Kitabı" başlıklı eserinde, şimdiye kadar estetik dünyayla ilişkileri reddedilegelen duyuların da, en azından büyük (majör) sanatlar diye adlandırılan sanatların hitap ettikleri duyular ayarında estetik iletişim yeteneğine sahip bulunduklarını ifade eder. Böylece, iki otoritenin de belgeledikleri üzere, uzun bir restorasyon döneminden sonra, bugün yine sanat dallarının ve bunların hitap ettikleri duyuların eşitliğine inanan bir uygarlık düzeyine gelinmiş olmaktadır.

Bu durumda, sanatın çeşitli türlerini ele alırken, bunların arasında herhangibir göreli değerlendirme yapmamaya kararlı bir çağda, sanat biliminin karşılaştığı en önemli sorunlardan birisi, söz konusu espriye ayak uydururken sanatın nasıl sınıflandırılabileceğidir. Burada bir parantez açarak, sanatın gerek değerlendirilmesi, gerekse de üretilmesi bakımından sınıflandırmanın kaçınılmazlığına değinmek istiyoruz. Nitekim, pek çok kimsenin aklına, "sanat sınıflandırılmazsa sanki ne olur? illâ ki sınıflandırılması mı gerekir?" gibilerden sorular gelebilir. Hemen söyliyelim ki, hem açıklayıp anlatabilme, hem eğitebilme, hem de doğru dürüst ürettirebilme açılarından sanatı muhakkak sınıflandırmak zorundayız.

Sanattan gerektiğince yararlanabilmek, onun bütün olanaklarını seferber edebilmek için Sanat Bilimi sanatı çağın dünya görüşü ve gerçeklerine göre tanımlayıp sınıflandırmakla yükümlüdür. Mimarinin resimden ve de heykelden farklı olduğunu, heykeltraşın ressama kıyasla başka bir sorumluluğa sahip bulunduğunu hem tüketiciye (topluma), hem de üreticiye (sanatçıya) ancak ve ancak sağlıklı bir sınıflandırma öğretebilir.

Bugün artık her türlü görelilikten sıyrılarak objektif bir görüşten hareket eden sınıflandırmaların başlıca şu üç eğilimde yoğunlaştıklarını görmekteyiz; (1) Sanat türlerini doğrudan doğruya sanatların ismine göre ayırmak; (2) Bunları hitap ettikleri duyular bakımından sınıflandırmak; (3) Ve nihayet, mahiyetleri ya da oluştukları malzeme açısından değerlendirmek.

Pratikliği yönünden birinci kategori basit cep kitaplarında dahi kolayca rastlanan bir sınıflandırma tarzıdır. Mimari, resim, heykel, müzik, dans, tiyatro, edebiyat, -son yıllarda sinema ve fotoğrafı da aralarına alarak-, sayıları geleneksel 7'den 9'a yükselen sanat türlerini meydana getirirler. Yine son yıllarda, daha üst bir düzeyde, eskiden küçük sanat ya da zanaat diye adlandırılan el sanatları ile onun modern eşdeğeri endüstri dizaynının da yukardaki 9 türe eklendiğini görmekteyiz. Nitekim UNESCO tarafından yayımlanmış "Sanatlar ve Hayat" adlı kitapta,her iki dal ayrı ayrı iki önemli bölüm halinde işlenmiştir. Thomas Munro da, "Sanat ve Aralarındaki İlişkiler" başlıklı eserinde bu yolu seçerek "bugünün ve yarının önemli sanatları" diye 17 türlük bir sınıflandırma yapar. Hattâ, kitabın sonunda bunların sayısını 400'e çıkartır. Şüphesiz daha da ileri gitme, anlayışa ve yorumlayışa göre sayıyı arttırma olanağı hiçbir zaman ortadan kalkmaz. Böylece, bu sistemin önemli iki sakıncasından birincisiyle karşılaşmış oluyoruz. Sanat türü sayısında belirsizlik, oynaklık; daha doğrusu, sınıflandıranın hâfızasına, gözlem gücüne ya da anlayışına, değerlendirişine göre değişebilecek sanat türü adı ve sayısı. İkinci sakınca ise, belirli bir kelimenin ardında kişiye göre kavram gelişebilmesi: sözgelişi, mimari, heykel ve resim biribirinden ayrılmış olmakla beraber, tasnif tarzı bunların ortak ve farklı taraflarını dile getirememektedir. Ayrıca, mimarinin belirleyici nitelikleri hakkında da herhangibir işaret söz konusu değildir. Kısacası, mimariden bahseden kişi, bu dalın mahiyet bakımından heykel veya resimden nasıl farklılaşabileceğini pekalâ bilmeyebilir.

Sanat türlerini algılayıcı duyulara göre sınıflandırmak amacını güden ikinci eğilime gelince, bu yol ilk bakışta çok daha nesnel ve olumlu gözükebilir. Nitekim, her sanat yapıtı belirli bir duyu organı tarafından algılandığına

göre, bundan hareket edilerek ortaya konacak bir sınıflandırma sisteminin de her bakımdan doğru, isabetli olacağı düşünülebilir. Bu anlayış, sanatı görme, işitme, dokunma, koklama ve tatma sanatları diye 5 bölüme ayırır. Ve bu andan itibaren de belirsizlikler, uyuşmazlıklar, çelişkiler birbirini kovalar. Bir örnek vermek istersek, derhal görsel sanatları ileri sürebiliriz. Gerçekten de, bu sistemde mimari -heykel- resim ağırlık noktaları gözle görmede yoğunlaşan sanat dallarıdır. Ancak, bu üçlünün ara sınırları nerede başlar, nerede biter, belli değildir. Üstelik, gözle algılandıkları hususunun dışında, bunların kendilerine özgü belirleyici verileri de sınıflandırmada açıklık kazanamaz. Bu önemli sakıncayı sistemin birinci sakıncası diye sayarsak, ondan sonraki ikinci sakınca da şu olacaktır: yalnızca ya da özellikle belirli bir duyuyla algılanan bâzı sanat türlerini geçip, örneğin edebiyata, tiyatroya, dansa, şiire, daha doğrusu çeşitli duyuların katılımını gerektiren dallara gelindiğinde, sistem ya bütün bütüne çâresiz kalmakta, ya da birtakım zorakî birleştirmelere başvurmak yolunu seçmektedir. Strasbourg Üniversitesi profesörlerinden Maurice Nédoncelle'in yukardaki anlayışa göre yaptığı sınıflandırma (1953), sistemin bu iki sakıncasını da açıkça belirtir: burada edebiyat işitsel (auditif) bir sanattır, tıpkı müzik gibi; tiyatro ve sinema ise işitsel-görsel (audio-visuel) sanat sayılır; mimari, resim ve heykel hep birlikte görsel sanatlardır.

Yürürlükte olan sınıflandırma sistemlerinden üçüncüsünde, sanat eserlerini mahiyetlerinden ya da oluştukları malzemeden hareket ederek türlere ayırma eğiliminin geçerli olduğunu söylemiştik. Bu sistemin, diğerlerine kıyasla, pek çok bakımlardan olumlu olduğunu görmekteyiz. Nitekim, nitelik ya da malzeme, öz belirterek sanat eserini tek tek en doğru yere oturtmak bu sistemle mümkün hale gelebilmektedir. Kavram kısıtlığı veya kargaşası, fonksiyon çakışması gibi sakıncalar, sistemin tekten tüme giden karakteri sâyesinde büyük ölçüde önlenebilmekte, geniş kapsamlı kategorilerin bağlayıcı karakterleri de bu şekilde ortadan kaldırılabilmektedir. Ünlü Fransız sanat bilimcisi Charles Lalo, böylesine bir anlayışın çerçevesinde geliştirmiş olduğu ilginç sistemi, 1951 yılında Psikoloji Dergisi'nde (Journal de Psychologie) yayımlamıştır. Lalo burada 7 tane "strüktür ve süpra-strüktür" alanı kabul eder: (1) dinleme, işitme (müziğin tümü bu alana girmektedir); (2) görme (resim, desen, gravür, estamp, vs.); (3) hareket teknikleri (her türlü dans, bale ya da fıskiyeler, ışık oyunları, vs.); (4) eylem (tiyatro, opera, sinema gibi insan eylemlerini esas alan, bunları duygusal yönden güçlü olarak, âdeta duygusal dürtüler halinde işleyip ortaya koyan dallar); (5) inşaat teknikleri (mimari, heykel, peyzaj, bahçe sanatları gibi); (6) dil (şiir, edebiyatın tüm dalları); (7) tad, koku, dokunma

sanatları (yemek sanatı, koku sanatı, dokunsal ve ısısal strüktürler). Lalo'nun bu gerçekten olumlu sisteminde, bizce 2. ve 5. maddeler bir hayli aksamaktadır. Sâdece iki boyutlu sanat dallarının görme sanatı olarak değerlendirilmeleri kanımızca hatâlıdır. Diğer yandan, "inşaat teknikleri" kategorisinin içine hem mimari, hem heykel, hem de peyzaj ve bahçe düzenlemelerinin dahil edilmeleri -her ne kadar bunların hepsinde belirli anlamda bir inşaî karakter mevcutsa da- oldukça yanıltıcı ve noksan bir yaklaşım geliştirmekten öteye gidememektedir.

Üçüncü tarz sınıflandırmanın ruhuna sâdık kalarak aşğıda önermek istediğimiz sistemde yaptığımız ayırımın karışıklıkları, çakışmaları, kavram belirsizliklerini büyük ölçüde azaltıp, sakıncaları iyice ortadan kaldırdığı kanısındayız. Bizce sanatları -yaratma, üretme yöntemleri bakımından da birbirlerinden kesinlikle farklı denebilecek- şu 10 grupta toplamak mümkündür: (1) Mekân sanatları (yani ister iç, isterse de dış mekânı ilgilendiren, şu veya bu strüktürel sistemle belirli bir mekân düzeni gerçekleştirmeyi amaç edinen sanat dalları); (2) Hacim sanatları (heykel sanatını da içeren ve tüm 3 boyutlu sanat yapıtlarını kapsayan sanat dalları); (3) Yüzey sanatları (başta doğrudan doğruya pür resim sanatı gelmek üzere, fotoğrafı da içine alan 2 boyutlu sanatlar); (4) Ses sanatları (müziğin çeşitli kolları); (5) Eylem sanatları (ana malzemesi insan ve toplum aksiyonundan oluşan tiyatro, sinema örneği sanat dalları); (6) Dil sanatları (edebiyatın tümü); (7) Hareket sanatları (dans, bale gibi içeriğinin ağır basan yönü hareket olan sanatlar); (8) Tad sanatları (yemek ve içmekle ilgili sanatlar); (9) Koku sanatları; (10) Dokunma sanatları (yani dokunsal, ısısal nitelikleriyle etkili olan yapıtları geliştiren sanat dalları).

Önerdiğimiz bu genel sınıflandırma sisteminde, her kategori doğrudan doğruya kendisini niteleyen, belirleyen ögeye, malzemeye göre yerini bulup ismini almaktadır: mekân, hacim, yüzey, eylem, hareket gibi. Sözgelişi, mimari bir mekân düzeni sorunu halinde formüle edildiğinden, sâdece mimari ya da görsel sanatlar veya inşaat teknikleri sanatı demekle yaratılabilecek yorum kargaşası ihtimalinden de uzaklaşılabilmektedir. Başka bir deyimle, mimarinin sorumluluk alanı ve hattâ kapsamı, henüz sınıflandırma aşamasında açıklığa kavuşmuş durumdadır. Bu hususun diğer sanat dalları için de aynen geçerli olduğunu görmekteyiz.

Böylece önerdiğimiz sınıflandırmayla özü, kapsamı ve sınırları belirli, üstelik kendi içlerinde çeşitli alanlara rahatça bölünebilme olanağına sahip birtakım ana sanat dallarının orta yere konduğunu ileri sürebiliriz. Bu sistemin, sanatı gerek değerlendiren, gerek açıklayıp öğreten, gerekse de yaratan kimselere yardımcı olacağı kanısındayız.

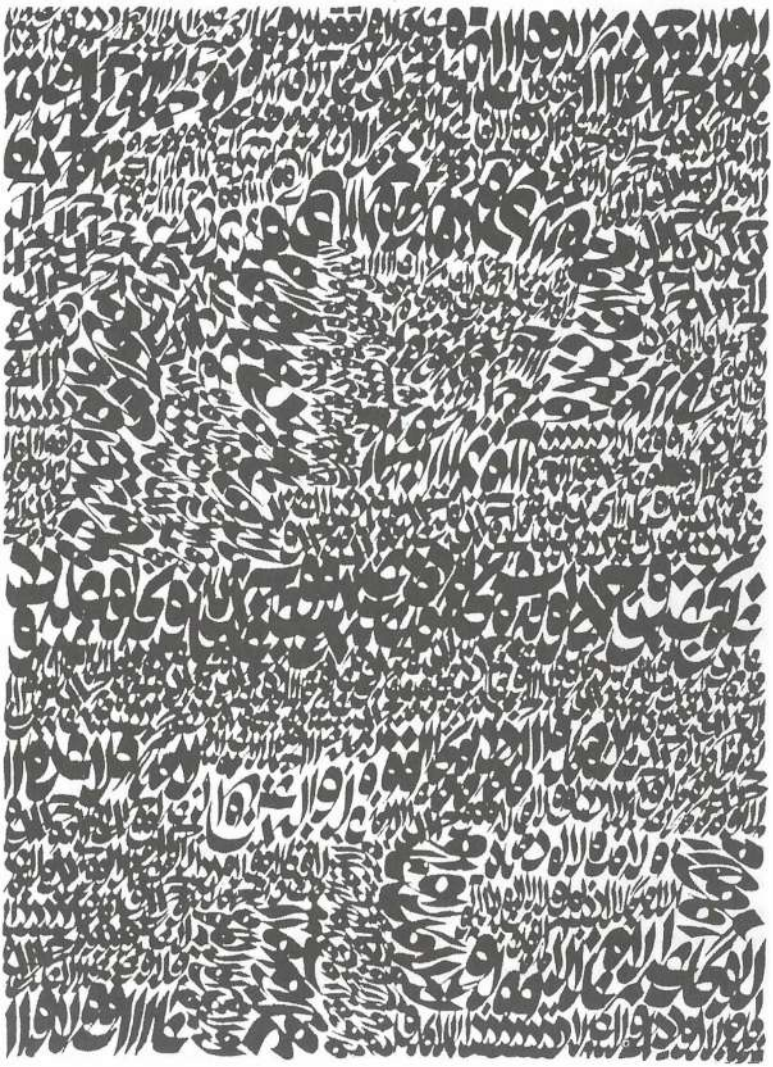
TARİH, GELENEK VE ÇAĞDAŞ SANAT YARATMASI ÜZERİNE

Dünyamızın içinde bulunduğu kültür bunalımı, ve bu bunalımın sanatın çeşitli dallarında dışa vuran simgeleri, bizleri ister istemez yazımıza başlık olarak seçtiğimiz kavramsal ilişki üzerinde düşünmeye sevketmektedir.

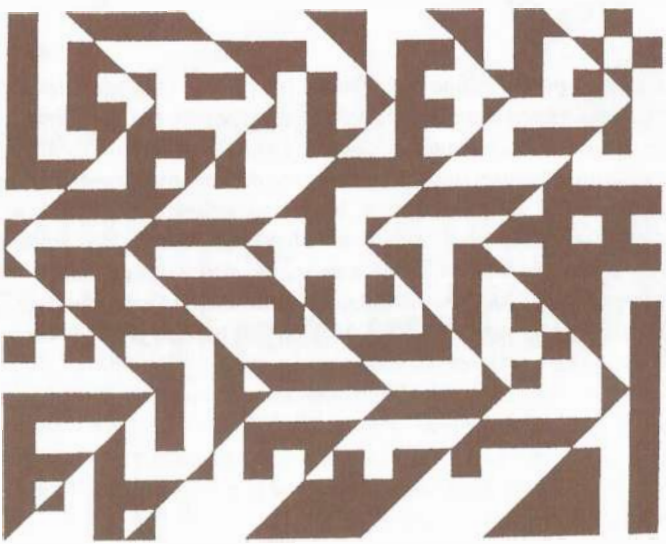
Gerçekten de, çağımızda insanlık yine bir kültürel kısırlık dönemine girmiştir. Bundan önceki dönemlerde yalnızca bâzı toplumlara, ülkelere ya da toplumsal sınıflara bağlı kalan söz konusu bunalım, bu defa âdeta insanlığın tümünü tehdit eder hale gelmiştir. Nitekim, 19'uncu Yüzyıl'daki seçmecilik, eklemecilik, devşirmecilik eğilimlerini güçlükle yenebilen Batı ülkelerine, bu kriz burjuvazi yoluyla girmişti. 1960 sonrası endüstri toplumunda ise, bu sefer nüfusun neredeyse tümünü etkileyen ikinci bir dalgayla karşılaşıyoruz. Kültürel bütünlüklerini, sürekliliklerini, özgünlüklerini kaybetmiş şehirli insan kümeleri, hâlen 19'uncu Yüzyıl burjuvasının dengesizlik düzeyini defalarca aşan bir yükseltide bunalımı inadına körükleyen bir tutumun cazibesine kapılmış gibidirler. Henüz endüstrileşmemiş ya da endüstrileşme halindeki ülkelere gelince, bunların çeşitli oran ve ölçülerde Batı'nın 19'uncu Yüzyıl'daki halini andırdıklarını ifade edebiliriz. Bizim de dahil olduğumuz bu grupta, özellikle şehirler "kendi kültürel simgesini yaratmamak" diye açıklayabileceğimiz bir yozlaşmanın pençesine düşmüş haldedirler. Halk kültürünün, folklorik kültürün sapasağlam duran sistemi bunlara maalesef doğru yolu gösteremez. Çünkü aktarmacılık, devşirmecilik, simgesel kargaşa onlar için artık izlenecek yoldur. Ya Batı'ya dönecekler, ve İkinci Endüstri Devrimi'nde eski virüsleri yeniden faaliyete geçip bilinen hastalığa tekrar yakalanan bu toplumdan biçimler aktarmaya çalışacaklar, ya da kendi geçmişlerinden veya geleneklerinden otantik olmayan yöntemlerle yararlanmaya kalkışacaklardır.

Oysa, tarih vardır, gelenek vardır, ama bugün de, yarın da vardır. Ana sorun, bunların arasındaki bir bakıma organik bağıntıyı bulmak, böylece uygarlık değişim ve başkalaşımlarında kültürel gelişimi de özgün çizgisi içerisinde götürebilmektedir.

Faslı sanatçı Muhammet MELEHİ'nin karşı sahifedeki "Dairesel Kalligrafik Kompozisyon" ve "Op Art Tarzında Kalligrafik Kompozisyon" başlıklı çalışmalarıyla İranlı yazı ustası ZENDERUDÎ'nin "Müzikal Ritm" diye



adlandırdığı başarılı yapıtı, 20'nci Yüzyıl'ın evrensel soyut sanatına ait eğilimlerle çok sıkı bir bağlantı kurarak, geleneksel yazı sanatını -onu okuyamayanlar için dahi- genelgeçer bir niteliğe kavuşturmuş oluyorlar.

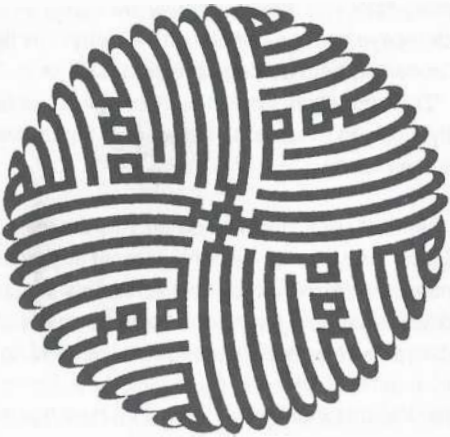


Bu nedenle İDGSA Y. Mim. Böl. Mimarlık Tarihi Kürsüsü olarak, bir yandan endüstrileşmiş ülkelerde çalınan çanlara kulak vererek, öte yandan da içinde bulunduğumuz kültürel bunalımı değerlendirerek, konuyu en azından deşmeye yarayabilecek seminerler düzenlemeye karar verdik. Kasım 1978'de sâdece mimari ile yetinen bir haftanın arkasından, Mayıs 1979'da onunla birlikte resim, heykel, uygulamalı sanatlar ve müziği de içeren daha çeşitli bir hafta yer aldı. Söz konusu iki seminerin sonucunda, karanlık pek çok noktanın açıklığa kavuştuğu farkolundu.

Tarih, en genel ve objektif tanımıyla, "zamanın insanoğluna ait faaliyetleri içeren bölümü" şeklinde ifade olunabilir. Söz konusu faaliyetleri ister olaylar, isterse de somut nesneler halinde ele alalım, göze çarpan husus ortaya çıkan yeni ihtiyaçlarla imkânların diyalektik bir süreci zorunlu ve

Emin BARIN. Lâ İlâhe İllâllah (üstte). Muhammet ve Allah (ortada). Allah ve Emin: Lâtin harfleriyle denemeler (altta).

Gözaldatımcı figüratif resme genellikle sırtını çeviren İslâm sanatçısı, iki boyutlu biçimlendirme imkânına özellikle güzelyazıda, hat sanatında kavuşmuştur. Batılı sanatçının ancak son zamanlarda farkına varabildiği çeşitli yolların güzelyazı ustalarınca yüzyıllardır başarıyla denenegeldiğini görmek fevkalâde ilginçtir. Böylece, hat sanatının geçmişe bağlı, ikinci veya üçüncü dereceden bir faaliyet dalı olmaktan çıkıp, çağdaş soyut resim sanatının değişik eğilimleriyle doğrudan doğruya ilişki kuran, kâh onlardan esinlenen, kâh onları etkileyebilen bir nitelik kazanması söz konusudur. Prof. Emin Barın İslâm Dünyası'nda bu ilişkiyi büyük bir yetenek ve beceriyle gerçekleştirebilmiş önemli kişilerden biridir. Geleneksel bir veya birkaç üslûbu akademik bir anlayışla belirli bir düzeyde sürdürme eğiliminden uzak duran sanatçı, güzel yazı ile çeşitli modern akımlar arasında sağlam köprüler kurmayı başarmış, hattâ bâzı çalışmalarında Batılı sanatçıya yeni ilhamlar verebilecek sonuçlara ulaşmıştır.



kaçınılmaz kıldığıdır. Başka bir deyimle, olaylar ve nesneler birbirlerini etkileyerek, 180 dereceye kadar varabilen bir sav-karşı sav ilişki sistemi içerisinde hem sürecekler, hem de değişeceklerdir. Böylece, Tarih'i, daha geniş bir açıdan, "Zamanın akışı içerisinde insanoğluna ait faaliyetlerin diyalektik gelişimiyle oluşan dinamik bir süreç" diye tanımlamak amacımıza çok daha uygun düşmektedir.

Gelenek için ise, "tarihsel sürecin içerisinde geçmişten gelen, fakat hâlâ geçerli ve güncel olan faaliyetlerin, olayların, töresel alışkanlıkların ve bunların ürettiği nesnelerin tümü"dür diyebiliriz. Tarımsal düzen uygarlıklarında, özellikle de bu uygarlıkların belirli kesimlerinde diyalektik gelişimin fevkalâde sâkin ve yavaş olması, geleneğe en fazla bu gibi toplumlarda rastlanmasının nedenidir. Oysa, çok daha hızlı diyalektik gelişime sahip resmî kültürün simgeleri, sözgelimi Gotik'ten Rönesans'a sert bir sıçrayış yaparken halk sanatları normal eğrilerini sürdüregelmişler, yani geleneksel bir evrime ayak uydurmuşlardır.

Yukarıdaki kavramları açıklığa kavuşturduktan sonra, tarihsel sürekliliğin zorunlu bir gerçeklik halinde karşımıza çıktığını, ancak bu sürekliliğin değişikliği de beraberinde getirdiğini görürüz. Diğer bir söyleyişle, tarihsel sürekliliği sağlamak, tarihsel sürece uyarak çağdaş cevaplar ve çözümler ortaya koyabilmeye bağlıdır. Aksi halde, tarihsel, hattâ geleneksel olguları, biçimleri tekrarlamak ya da zorla sürdürmek, doğrudan doğruya tarihsel sürekliliği zedelemek, yozlaştırmak anlamına gelecektir.

Buradan giderek, sağlıklı, özgün bir kültürel gelişmeyi ifade edebilecek çağdaş sanat yaratmasının izleyebileceği yol hakkında da bâzı düşünceler ileri sürülebilir. Her şeyden önce, bu yaratma tarihsel veya geleneksel biçimleri kopya etmek, onlardan direkt alıntılar yapmak anlamına gelmez. Yalnızca, tarihsel sürecin farkında olmayı zorunlu kılar. Farkında olunsun ki, verilecek cevaplar, ileri sürülecek karşı savlar da özgünlükten uzaklaşmasınlar! Zaten bu bilinç, sanatçının kendi dalında tarihsel ve geleneksel olguların, somut yapıtların hangi yönleriyle, ne oranda, nasıl bir diyalog kurabileceğini belirleyecektir. Başka bir deyişle de, tarihsel sürekliliği en iyi şekilde sağlayabilmek amacıyla, o olgularla yapıtların özlerini oluşturan çeşitli ögelerin, etkenlerin bâzılarını kesinlikle reddedecek, bâzılarından çeşitli ölçülerde yararlanacak, ya da bunların tümünü bir kenara iterek yepyeni, hattâ karşıt cevaplar verecektir. Nitekim, Mondrian tarihsel sürecin bilincine varmamış olsaydı, karşı savı da o niteliğe ulaşamazdı. Kandinsky de kendi görüş açısından öylesine.

ÇAĞIMIZDA SANAT YARATMASINI BELİRLEYEN KOŞULLAR

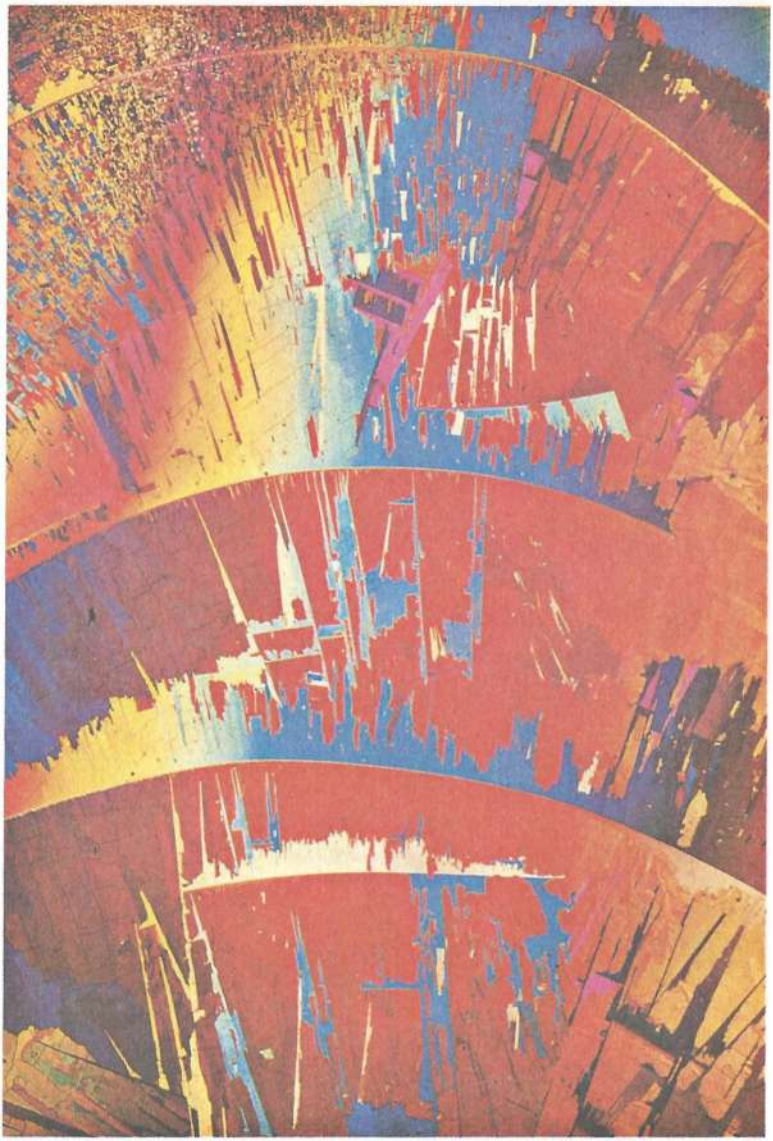
Tarih, toplumların strüktürlerini temelinden değiştiren, yaşayış düzenlerini, inanç ve davranışlarını o zamana kadar alışılmamış maddî ve manevî ölçülerin ışığında bambaşka değer kalıplarına döken, kısaca dünyaya açılan pencerelerini kapayıp bir yenisini açan olaylarla, olay kompleksleriyle doludur. Bunlar, kendilerini doğuran faktörlerin niteliklerine göre, zaman ve mekân içerisinde türlü tempo ve biçimde gelişirler. Söz konusu olayların ya da olay komplekslerinin Yirminci Yüzyıl'a gelinceye kadar, -özellikle bugünkü değer ölçülerine kıyasla-, hemen hemen her zaman rahat bir tempoya ayak uydurduklarını görürüz. Onları gerçekleştiren maddî araçlar bugünkülerin gücüne erişebilmekten çok uzaktı. Bu yüzden, sebep oldukları başkalaşımlar hep belirli evrelerden geçerek oluşmuşlar, bir anlayıştan öbürüne atlarken bu geçişler çoğunlukla belirli bir evrimin, mantıkî bir geçiş döneminin, birtakım tez ve antitezler diyalektiğinin sonucunda meydana gelmiştir. Nitekim, ortaya çıkan değişiklikler de toplumun strüktürüne yavaş yavaş ve parça parça malolmuşlardır. Gelişme tempoları ne olursa olsun, bu gibi olaylar gelip geçtikten, kopardıkları fırtınalar nisbeten dindikten sonra beşerî faaliyetlerin derlenip toparlandıklarını, kendilerine çeki düzen verdiklerini, adımlarını son duruma göre ayarlayıp yeni düzenin yarattığı atmosfere alışmaya çalıştıklarını görürüz. Beşerî faaliyetlerin hemen başında gelen sanat yaratması da benzer olayların sonunda yepyeni anlayışlara sahne olur. Kesin ayrılmaların, sürprizli değişmelerin, anî kopmaların yer almadığı bir evrim şeması sanat alanında belirli bir dünya görüşünün meydana gelmesini, ve bu görüşün toplumca yavaş yavaş, sindire sindire benimsenmesini mümkün kılabilecek kadar uzun süreli ve homogendi. Basbayağı bir sanat geleneği ortaya çıkıyordu. Meselâ, Rönesans ya da Barok üslûbunun hüküm sürdüğü çağlarda dünyaya gelen bir sanatçı, belirli bir determinizmin kalıplarına uymak zorunda kalmıştır. Sanatı belirli bir noktadan alıp, eli erdiği gücü yettiği kadar geliştirmeye bakıyordu. Geleneksel anlamdaki yaratıcı bir sanatçının tutumu aşağı yukarı bu merkezdedir.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın başından bu yana çeşitli alanlarda yer alan olayları, çağdaş gerçek kavramının, ve bu yönden de modern sanatın temel etkenleri olarak nitelendirebiliriz. Coğrafî ve tarihsel verilerin büyük ölçüde artması; psikoloji ve psikiyatri alanlarında girişilen araştırmaların ortaya çıkardığı bilinçaltıyla ilgili birtakım önemli sonuçlar; fiziğin vardığı yeni gerçeklerin, artık gelenek haline gelmiş, âdeta üzerlerine değişmez damgası vurulmuş bilimsel kuralları çökertmesiyle yeniden biçimlenen bir dünya görüşü; ve nihayet, oldukça kısa fasılayla birbirini kovalayan iki dünya savaşının büsbütün hızlandırdığı bir toplumsal düzen değişimi söz konusu etkenlerin hemen başında gelirler.

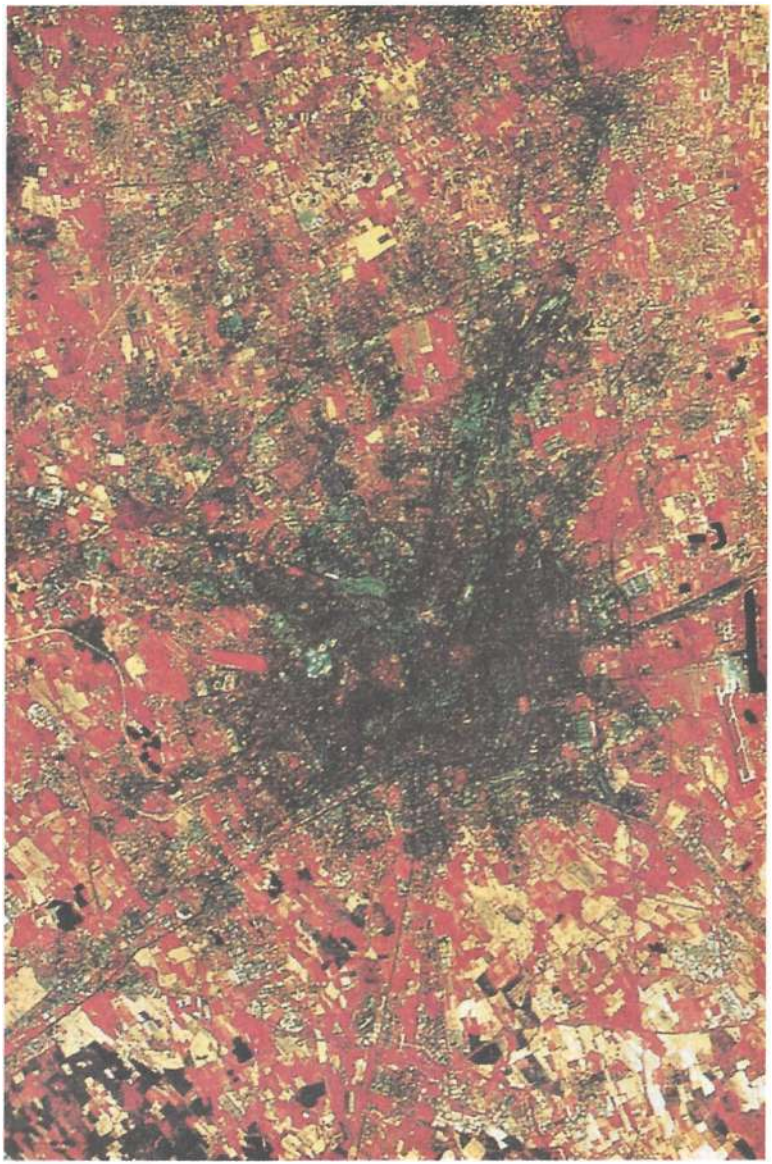
Çağdaş sanatı gerektiği gibi değerlendirip yerine oturtabilmek, ancak söz konusu etkenlerin karmaşık sistemine nüfuz edebilmekle mümkündür.

Optik biliminin, ona bağlı olarak da çeşili optik âletlerin yüzyılımızda eriştikleri düzey, insan gözünün yakın zamanlara kadar algılayamadığı yepyeni görsel realitelerin orta yere çıkmasını mümkün kılmıştır. Buna diğer bilimsel alanlardaki ilerlemeleri de ekleyince, elde edilebilen görsel mesajların çeşitliliği de büsbütün artmıştır. Bu arada, özellikle de resimde, soyutlamayı başlatan ve daha sonra onun değişik eğilimlerini benimseyen sanatçılar, günümüz teknolojisinin mümkün kıldığı söz konusu görünümleri, uzun yıllar önce sanki altıncı hisleriyle keşfetmiş gibidirler. Kükürtün mikroskoptaki imajıyla Milâno ve civarının uydudan çekilmiş fotoğrafı bu bağlamda mikro ve makro dünyalara ait iki ilginç örnek oluşturmaktalar. Ayrıca, fotoğrafın ortaya çıkarttığı birtakım sonuçlar da, çağdaş sanatı hem biçimsel açıdan etkileyebilme imkânına sahipler, hem de objenin, konunun algılanabilme şıkları üzerinde çeşitli alternatifleri gündeme getirmekteler. Nitekim, diyaframın açılıp kapanması, mesafe ayarıyla oynanması, makinanın (objektifin) hareket ettirilmesi, vs. gibi çok basit yan müdahaleler bile, konunun gözle algılanan doğal görünümü yerine, az veya çok değişime uğramış, deforme olmuş, veya tümden başkalaştırılmış, metamorfoze edilmiş görünümleriyle karşılaşmamızı mümkün kılmaktadır. Böylece, nesnenin görsel realitesi de belirli bir değişmez kalıptan kurtulup, objektife hükmedenin emrindeki bir çok-yönlülüğe sürüklenmiş oluyor. Öylesine ki, makinayı kullanan kişi aynı nesneden, eğer isterse, (n) sayıda birbirinden farklı görsel realite üretebiliyor. Bu yönüyle, fotoğrafçılık çağdaş sanattaki konu-yaratıcı ilişkisinin özgürlüğüne de sağlam bir destek getirmiş olmakta.

Manfred Paul KAGE. Mikroskop Altında Kükürt (Dok. Westermann Monatsmagazin, 1969).



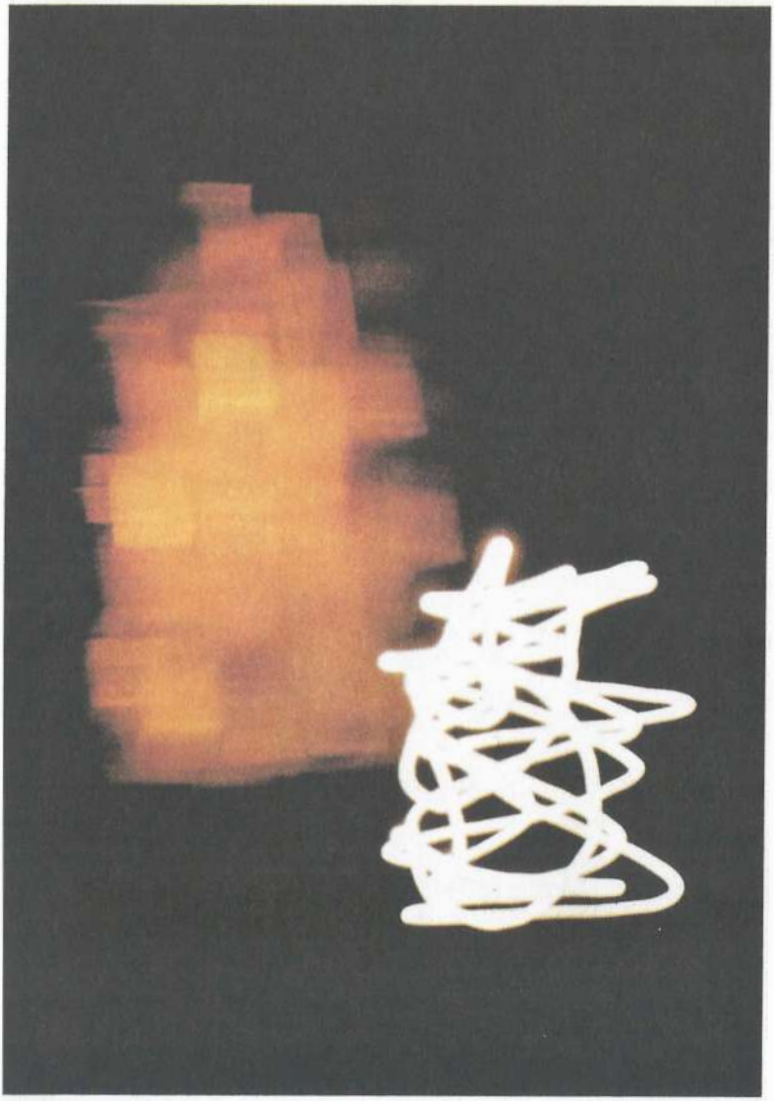
Milâno ve civarının uydudan görünüşü (Dok. Ulisse 2000, 1990/4).



Bülent ÖZER. Café de la Paix (Paris), 1976.

Bülent ÖZER. Kaotik Mecidiyeköy'ün Enerjik Görünümü, 1991.

Bülent ÖZER. Moda'dan Dolunay Bezemeli Dinamik Cephe, 1978.



GÜNÜMÜZDE SANATIN TOPLUMSAL YAPI VE GELİŞMEDEKİ YERİ

Tarım-öncesi uygarlık döneminde, yani avcı, toplayıcı, göçebe kavimlerde, bugün ayrı tanımlara sahip din, bilim ve sanat birbiriyle kaynaşmış bir bütün meydana getiriyordu. Bu durum, günümüzdeki bazı ilkel kavimlerde hâlâ geçerlidir. Sanat, Ernst Fischer'in dilimize de çevrilmiş olan "Sanatın Gerekliliği" adlı kitabında belirttiği üzere, bu dönemde "büyülü bir gereçti. Görevi tabiatın üstesinden gelmede, toplumsal birliği güçlendirmede insanoğluna yardımcı olmaktı..." Başka bir deyimle de, "insan topluluğunun varlık mücadelesinde başvurduğu büyülü bir gereç, büyülü bir silâhtı."

Tarımsal düzende ise, sanat bir yandan giderek din ve bilimden ayrılmaya çalışır; öte yandan da, sosyal bünyedeki farklılaşmaya ayak uydurarak ikiye bölünür. Bu bölümlerden biri çoğunluğun, tabanın, halk tabakasının sanatıdır. Diğeri de üst tabakanın, yöneticilerin sanatı olan resmî sanattır. Halk sanatı çeşitli uygarlıklarda çoğunlukla dış etkilerden, müdahalelerden uzak, ihtiyaç ve imkânları değerlendirmede samimî ve dolaysız kalabilmiştir. Böylece, ortaya koyduğu yapıtlar da önyargısız, öze uygun, yani otantik (authentique) bir duyarlılığı yansıtarak toplumun gelişmesini, mutluluğunu, kültürel dengesini sağlamada ön plânda rol oynamıştır. Bu sanatın, folklor adı altında, günümüzün pek çok endüstrileşmiş ülkesinde

tarımsal kesimin sanatı olarak hâlâ karakterini, kendi özüne uygunluğunu koruyarak devam ettiği bilinmektedir. Sosyal bünyedeki zorunlu ikiliğin tabiî bir sonucu olarak beliren diğer sanat, kuramsal önyargıların ya da dış etkilerin belirleyici niteliğe sahip bulunmadıkları uygarlık veya dönemlerde, halk sanatının dolaysız etkililik ve saf duygusallık anlayışını kendi düzeyinde daha özentili bir ifadeyle sürdürmeye çalışır. Üst tabakanın, aydınların, yöneticilerin önsel (aprioriste) kalıplardan hareket ettikleri, fikrî spekülâsyonların galebe çaldığı, ya da üst sistemin yozlaştığı, kültürel dengesini kaybettiği, öz ihtiyaç ve imkânlarını belirleyemez hale geldiği zamanlarda ise resmî sanatla halk sanatı arasında temel nitelik bakımından büyük ayrılıklar ortaya çıkar. Ancak, bu gibi normal sayılamayacak hallerin dışında, yani 19'ncu Yüzyıl'a gelinceye kadar, Tarımsal Düzen uygarlıklarında durumun statik mekanizmaya ayak uydurduğunu, sanatın bir ülkenin maddî-manevî başarılarına, o çağ için kaçınılmaz iki ayrı düzeyden genellikle olumlu olarak katkıda bulunduğu görülür.

İlk defa 19'uncu Yüzyıl'da, insanlık tarihine endüstri düzenini getiren Batı toplumunda, sanatın alışılagelen görevi, fonksiyonu ve uygulanma sistemi üzerinde şüpheler belirmeye başladığını; yeni düzende de işin eskiden olduğu gibi sürüp süremeyeceği hususunda tartışmalara girişildiğini farketmekteyiz.

Yeni düzenin amacı, toplumları hızla endüstrileştirip şehirlerde toplamaktı. Ekonomik açıdan kısa sürede düzey ve ortam değiştiren birey, kişiliğini büyük sarsıntılar geçirmeden geliştirebilmek ve yepyeni bir toplumun sağlam bir üyesi olabilmek için, kültürel denge bakımından da bu değişmeye, başkalaşıma intibak etmek zorundaydı. Böylece, sanatın yüklendiği ya da yüklenmesi gerektiği en önemli görev, uygarlık türü değiştirmek, bir uygarlıktan diğerine atlamak durumunda kalan kişiye ilk elden yardımcı olmaktı.

Geçen yüzyıl Batı toplumu için söz konusu olan bu görev, günümüzde hızla tarımsal düzenden endüstri düzenine geçen toplumlar için büyük bir önem ve geçerliliğe sahiptir.

Adı geçen görevi daha somut bir ifadeyle tanımlamaya çalışırsak, buna "toplumun tümüne yaygın bir duyuş birliği geliştirmeye çalışmak" diyebiliriz. Bu da ancak eski resmî, şimdiki şehir sanatıyla halk sanatı arasında temelde, özde bir beraberlik arayıp bulmakla mümkün olabilir. "Temelde, özde beraberlik aramak" şüphesiz hiçbir zaman karşılıklı biçim veya teknik alışverişi yapmak anlamına gelmez. Bu, renklere, biçimlere, fonksiyonlara yaklaşışta -sâdece tutum olarak- bir yaratma ve yorumlama akrabalığı,

sürekliliğidir. Modern Sanat hemen hemen her türde açık, dolaysız, öze uygun davranışıyla bu beraberliği sağlayacak bir yol seçmiştir. Ancak, başlangıçta bu açıklığı, dolaysızlığı, öze uygunluğu evrensel formüllerle çözmeye çalışan de Stji akımının arkasından, İskandinav ülkelerinde, Japonya'da en belirgin ve ilginç örneklerine rastladığımız çabalar ortaya çıkar; ve de ancak bu çabalar sâyesinde, Modern Sanat birlik içinde çokluk, çokluk içinde de birliğe kavuşarak zengin bir çeşni kazanır. Sanatın, özellikle de endüstrileşme süreci içinde bulunan ülkelerdeki toplumsal sorumluluğu bizce yukarda formüle etmeye çalıştığımız göreve bağlıdır. Çağdaş müziği, çağdaş şiiri, çağdaş tiyatroyu, çağdaş resmi, heykeli, mimariyi gerçek değerleriyle çabucak sevip kavrayabilen, uygulayabilen kimselerin saf, özüne uygun, fonksiyonel sanatla haşır neşir olmaya, sanat yapıtından bir psişik gereç gibi yararlanmaya alışmış tarımsal düzen insanları olduğunu defalarca görmüşüzdür. Sanatta sağlanacak öz bütünlüğü, -yapıt üretme araçlarıyla malzemeler farklı da olsa-, hem uygarlık düzeyi değiştirmede, hem de yeni düzene mümkün mertebe yabancılaşmadan intibak etmede büyük ölçüde yardımcı olacaktır.

Bunun dışında, her toplum için söylenebilecek şey, sanatın daima o toplumun maddî-manevî başarısına, mutluluğuna, duyuş ve düşünüş birliğine ön plânda katkıda bulunması gerekeceğidir. Her sanat türü, en fazla yatkın ve yetkili olabileceği konu veya konularda toplumu aydınlatmak, uyarmak, coşturmak, yüceltmekle görevlidir. Bu bâzen sevinçli, çekici, hoş; bâzen de üzücü, ürkütücü, acı olacaktır. Sanatçı, bugün de, bütün kavimi bir anda büyüleyiveren sihirbaz-sanatçı ustalığına, becerisine sahip olmak zorundadır. Tolstoy'un dediği gibi, "sanatçının hissettiği duygular seyirci veya dinleyiciye ulaşabildiği takdirde sanat sanat olur".

Ancak, bu noktada sanatçıyı, giderek de sanatı daima pusuda bekleyen iki büyük tehlikeye önemle değinmek gerekir. Bunlardan biri, sanatçının toplumda kültürel dengesizlik sonucu oluşmuş geçerakçe zevke cevap verebilecek anlamdaki çözümlere yönelmesidir. Günümüzde, sahte folklorculuğu bu tehlikenin bellibaşlı belirtilerinden sayabiliriz. Böylesine bir tâviz politikasının geçerli olduğu dönem ve yerlerde, sanatçı ya içinde bulunduğu gerçeklerin bilincine varmamış, ya da çoğunlukla maddî çıkar uğruna gerçeklere sırt çevirmiş bir kimsedir. Diğer tehlike ise, sanatçının önsel kalıplardan hareket eden bir dogmaya bağlanmasıdır. Daha doğrusu, belirli bir dogmanın sanatçılara zorla kabul ettirilmesidir. Bu iki ana-tehlike grubu içinde çeşitlendirilebilecek davranışların, en azından uzun vâdede, hizmet etmek istedikleri topluma kültürel dengesizlik ve çöküntüden başka bir şey getirmedikleri tarih biliminin daima kanıtladığı bir gerçektir.

RESİM SANATI VE TOPLUM

Sanat yaratmasını, sanat eserlerini değerlendirme, yorumlama alanında yepyeni ufuklar keşfetmiş olan ünlü sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin (1864-1945), "İnsanın aradığı şeyi gördüğü doğrudur. Gelgelelim, ne görürse onu aradığı da bir gerçektir" der. Bu sözler, kanımızca, sanat yaratması fenomenini son derece kısa, fakat özlü bir yoldan açıklayabilmektedir. Diğer bir söyleyişle, Wölfflin sanatçıyla sanat eseri arasındaki karşılıklı ilişkiler sistemini yukardaki iki cümleyle derlitoplu bir şekilde formüle edebilmektedir.

"Sanatçının aradığı şeyi görmesi" sanat yaratmasının özgürlüğüne işaret ediyor. Gerçekten de, sahici, yani otantik sanat eserleri tarih boyunca daima yaratıcılarının damgasını taşıyarak doğrudan doğruya onların malı olmuşlardır. Nitekim, sanatçı aradığı şeyi göremediği sürece sanat da sahicilikten uzaklaşacaktır.

Fakat, sanat yaratmasının bu vazgeçilmez ön-şartı yalnız başına bırakıldığı anda arzulanan "özgürlük" kısa zamanda "keyfîlik" haline gelebiliyor. Üstelik, söz konusu "keyfîlik" tamamen sanatçının kişisel tutumuna bağlı olduğundan, kişiliklerin çeşitli nedenlerle zayıfladığı, tutarsızlaştığı, soysuzlaştığı dönemlerde sanattan da olumlu bir etki beklenemiyeceği açıktır. Batı uygarlığında bunun en karakteristik örneği olarak şüphesiz 19'uncu Yüzyıl'ın resmî sanatı gösterilebilir.

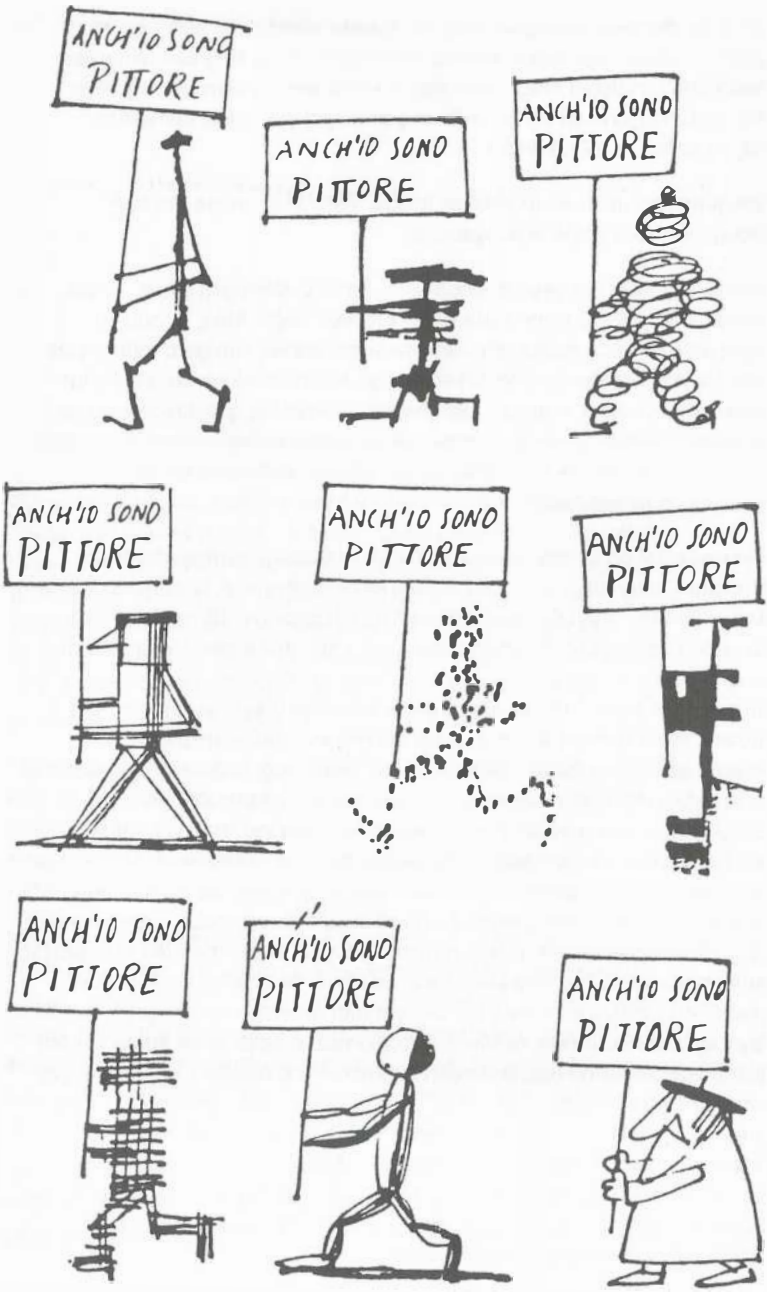
Ne var ki, Wölfflin'e ait sözlerin ikinci yarısı sanat yaratması determinizmini sağlam temellere oturtabilecek nitelikte: "Gelgelelim, sanatçının neyi görürse onu aradığı da bir gerçektir". Böylece, karşılıklı ilişkiler sisteminin

olumlu bir dengeye kavuşturulduğunu farketmekteyiz. Nitekim, sanat yaratmasındaki özgürlüğün sınırsız olmadığını, daha doğrusu olmaması gerektiğini, sanatçıya hitap eden olay ve nesnelerle yakın bir bağıntıya sahip bulunduğunu ya da bulunması gerektiğini yukardaki cümleden kolayca anlamak mümkündür.

Yaptığımız yorumlamanın sınırları içinde, Wölfflin'in ortaya koyduğu gerçeği herhalde şöyle açıklayabiliriz:

Sanatta özgürlük her şeyden önce gelir. Sanatçı dilediğini görür. Yoksa kendisine empoze edileni, zorla kabul ettirileni değil. Ama, bunun bir kargaşalık, bir kaos haline dönüşmemesi için sanatçının gördüğünü, yani idrak ettiğini, benliğinde bilinçleşeni ortaya koyması da bir zorunluluktur. Daha doğrusu, idrak edilenin, bilinçleşenin sanatçıda geliştireceği değer yargısının sınırları içinde bir seçme, karar verme ve tasvir etme özgürlüğü söz konusudur. Ancak bu yoldan sahici, olumlu, spontane bir sanat yaratmasına kavuşulabilir.

Böylece temel probleme, meselenin odak noktasına varmış oluyoruz: sanatçının "olup-bitenleri" görebilmesi, idrak edebilmesi, bunların bilincine varıp objektif bir değer yargısı edinebilmesi hususuna. Sözgelişi, 17'nci Yüzyıl'da Hollânda enteryörlerini resmeden sanatçılar gerçek sanatçılardı. 20'nci Yüzyıl sanatçısının ilgi alanı ise aklın hayalin alamıyacağı derecede genişlemiş, hassas antenleri ister kendi bölge ve ülkesine, isterse de dış ülkelere, hattâ başka âlemlere, atom dünyasına, gezegenlere kadar erişebilecek hale gelmiştir. Günümüzdeki üslûp çoğulluğunun, plüralizminin en önemli nedenlerinin başında hiç şüphesiz bu "uzanma"yı görürüz. Demek oluyor ki, meselâ 17'nci Yüzyıl'ın Vermeer'ine kıyasla çağdaş sanatçı, çağdaş ressam hem daha şanslı, hem de -paradoksal olarak- çok daha müşkül bir durumda. Toplumsal hayatın gerçeklerini yansıtmada, daha doğrusu en çıplak gerçekleri en etkili şekilde yaymada diğer bir sanat kolu, fotoğrafçılık resme açıkca meydan okuyor. Ve bu meydan okumadaki parlak başarısı da hiçbir şekilde inkâr edilebilecek cinsten değil. Fakat ressam yine insan, yine sanatçı. Öte yandan antenleri de her şeye, her olaya açık. Bu durumda, özellikle de toplumsal problemlerin âdeta yerden fışkırdıkları ülkelerde ressamlardan bir kısmının antenlerini o tarafa doğru yöneltmemeleri imkânsız. O halde, akademizme kaçmadan, her yönüyle sahici ve bugüne ait çözümler ortaya koymak zorunda toplumcu resim. Ekspresiyonizm, Sürrealizm, Naivizm, ve nihayet Yeni Gerçekçilik gibi çağdaş sanatın figüratif alanda keşfettiği yollar, -fotoğraf sanatının amansız rekabetine rağmen-, kanımızca toplumla resim sanatı arasında yeni köprüler atmaya elverişli karakterdedirler.


ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE
ANCH'IO SONO PITTORE

SANAT YARATMASINDA TABİATÇI GERÇEKÇİLİK-SİMGECİLİK VE FİGÜRATİF SANAT-SOYUT SANAT KAVRAMLARI ÜZERİNE

Plâstik sanatlarda duygusal yaşantıları sağlayabilecek yapıtları ortaya koyarken, sanatçının ötedenberi iki temel tutumdan birini benimsediği görülür. Bunlardan biri tabiatçı gerçekçilik, diğeri de simgecilik, yani sembolizmdir.

Bu iki asal tutumun, bana yolun arasında yüzde yüz kesinliğe sahip bir sınır çizmenin imkânsız olduğu söylenebilir. Gerçi, tabiatçı gerçekçilikte doğadan, çevreden edinilen görsel izlenimlere bağlılık, sâdıklık ön plânda gelir. Ancak, Werner Hofmann'ın "Modern Sanat'ın Temelleri" adlı kitabında Picasso'dan naklettiği gibi, "ilk ressamlardan, eserleri tabiattan açıkça ayrılan Primitifler'den tutunuz da, tabiatın aynen resmedilmesi gerektiğine inanan David, Ingres, Bouguereau'ya kadar sanat daima sanat kalmış, hiçbir zaman tabiat olmamıştır."

Gerçekten de, -günümüzde belirli bir anı tesbite çalışan tecrübesiz fotoğraf meraklısının çabaları da dahil olmak üzere-, en tabiatçı, en gerçekçi davranışlarda bile sanatçıdan gelen ifade isteminin tabiî olana, tabiattakine bir şeyler kattığı gözden kaçmaz. Buna rağmen, tabiatçı gerçekçilik ve simgecilik kavramları sanat tarihinde, sanat biliminde, sanat yaratmasında vardır ve etkin olarak da geçerlidir. O halde, bu ikisi birbirinden hangi ölçütlere göre ayrılabilir? Eski Yunan, Roma, Rönesans ve 19'uncu Yüzyıl plâstik sanatları tabiatçı gerçekçiliğin en belirgin örneklerini vermişlerdir. Bu sanatlarda, tabiattakini aynen tekrarlama çabalarına rastlandığı gibi, özellikle de dinsel veya mitolojik figürlerin tasvirinde tabiatın ülküselleştirilmesi, idealize edilmesi söz konusudur. Böylece, tabiat

Ünlü Avusturyalı karikatürist Paul FLORA'dan "Ben de Ressamım" adlı, ve çağdaş resim sanatındaki eğilim, akım çoğulluğunu dile getiren bir yapıt.

Aynı konunun üç ayrı sanatçıda ifadeye kavuşturulma tarzları gerçekçilik ile figüratif simgecilik arasındaki farklılaşmaya ilginç bir şekilde ışık tutabilmektedir. Dürer'in belgesel bir titizlikle vermeye çalıştığı süvari, ünlü Fransız ressamı Delacroix'nın neredeyse ekspresiyonist diye nitelendirilebilecek "Atillâ" tasvirinde teşhis edilemeyen bir dinamik çizgiler bütünü, Gestalt'i haline dönüştürülmüş. Çinli sanatçı ise, taşbaskı tekniğinin sağladığı imkândan da yararlanarak, atlısını, çağdaş ifadeciliğin veri ve ilkelerine uygun düşecek şekilde, sağlam bir üslûplaştırma ve siyah-beyaz karşıtlığı kompozisyonu halinde düzenlemiş.

Albrecht DÜRER. Süvari, 1498 (karşıda üstte).

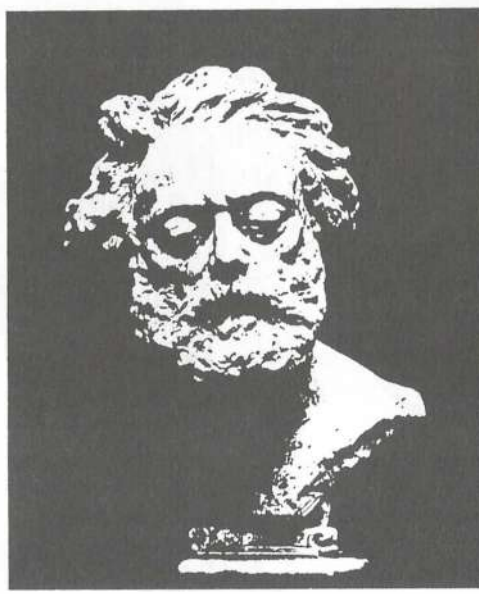
Çin'den Han Sülâlesi Dönemi'ne (M.Ö. 206 - M.S. 220) ait bir taşbasması: Atlı (karşıda altta).

Eugène DELACROİX (1798-1863) Atillâ (aşağıda).

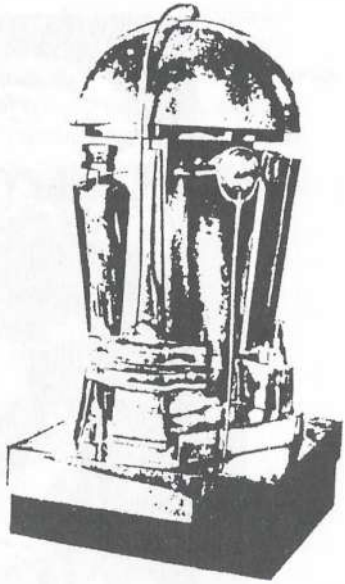
gerçekçiliği veya tabiatçı gerçekçilik deyimiyle bir yandan görsel verileri mümkün mertebe aynen yansıtmak; öte yandan da, algısal verileri zorlamaksızın, görsel malzemeyi arzulanan düzende yeni baştan kompoze etmek eğilimlerinin anlatılmak istendiği söylenebilir.

"Tabiatçı Gerçekçilik" diye tanınan eğilimi oluşturan üç temel bileşen Goethe, David ve Chénier'nin heykellerinde karakteristik ifadelerine kavuşturulmuş haldeler. Gottfried SCHADOW ünlü Alman filozof, yazar ve şairi Goethe'yi 1807 yılında mermere tesbit etmeye çalışırken, amacı, şüphesiz, geleceğe bir doküman-portre bırakmaktı; tıpkı iddiasız, fakat presizyonlu bir fotoğraf gibi. MİCHELANGELO'nun çok tanınmış David heykelinde ise (1501-4), ana problem doğa gerçekçiliğinin sınırlarını

zorlamadan, var olması arzulanacak ideal bir erkek figürünün geliştirilmesidir. Bruno Chénler'nin büstünü yaparken ise (1875), Jean-Baptiste CARPEAUX gerçekçi figürasyonun üçüncü ve oldukça zor bir yoluna başvurmuş, modelinin ruh haletini sübjektif süzgecinden geçirerek, onu o haliyle vermek, tanıtmak istemiştir. Bu yöntemin Tabiatçı Gerçekçilik'ten Figüratif Simgecilik'e, ekspresiyonizme geçişin hazırlık evresi halinde değerlendirilebileceğini söylemek de mümkündür.



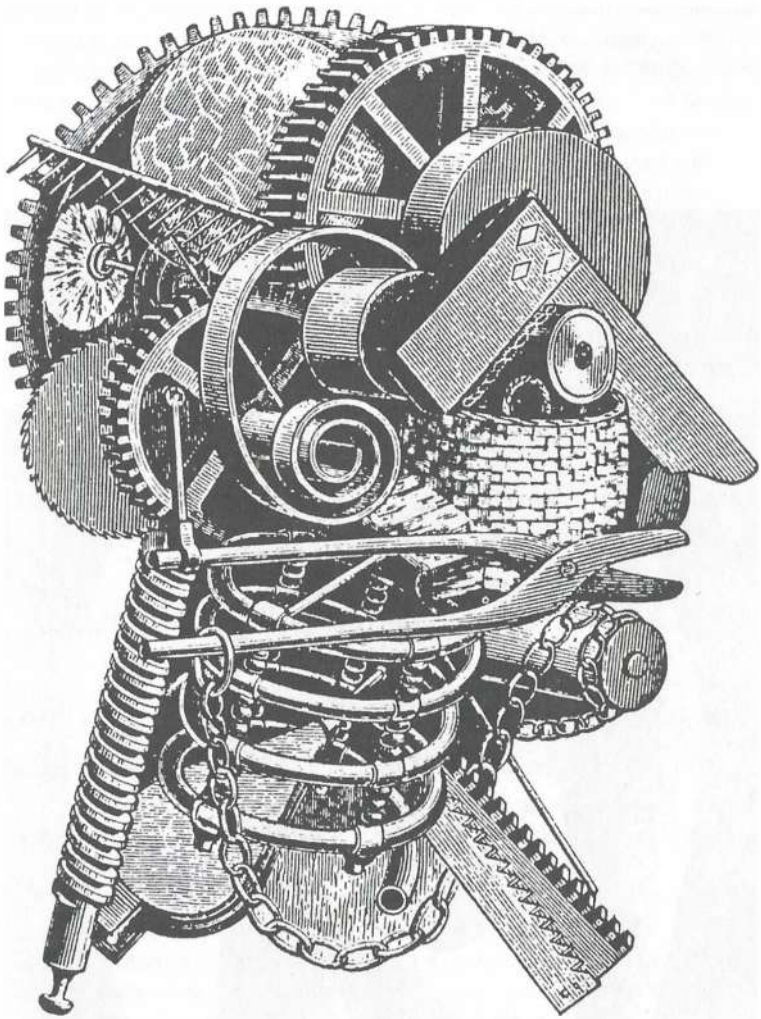
Rudolf BELLİNG. Kadın Başı, 1925.



Rudolf BELLİNG. Heykel 23, 1923.

PİCASSO. Kadın Başı, 1909.

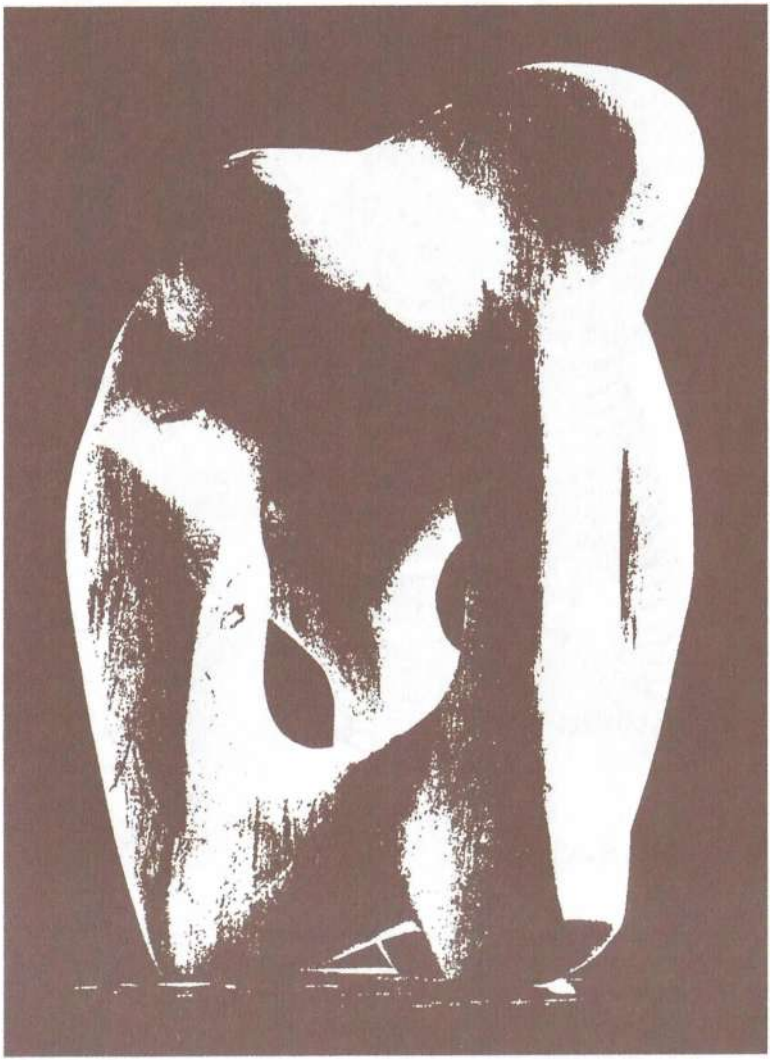
Henry MOORE. Miğferli Baş, 1950.



André POYET. Mucit, 1880.

Rönesans döneminin ünlü İtalyan ressamlarından Giuseppe ARCIMBOLDO'nun (1527-93) kendine özgü, bugünkü dille 'sürrealist' diye adlandırılabilecek yönteminin çağımıza yansıyışının en erken örneklerinden birisi André Poyet'nin 'Mucit'i.

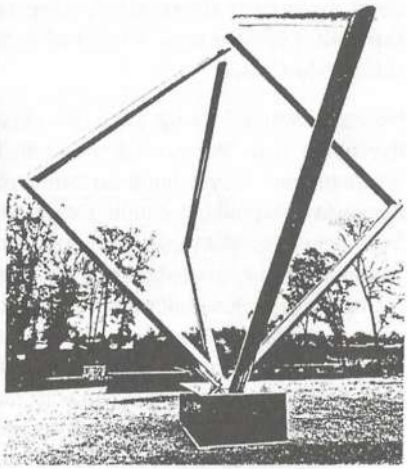
Karl HARTUNG. Kompozisyon, 1948.



Simgecilik, yani sembolizmde ise, normal nitelikteki görsel malzeme, belirli bir mecaza, bir metafora ulaşmak amacıyla ifadecilikte, ekspresiyonizmde olduğu gibi zorlanır; veya sürrealizmde, gerçeküstücülükte görüldüğü üzere başkalaşıma uğratılır; ya da soyutlama örneği tümden reddedilir. O halde, simgecilikte sırayla şu üç aşama söz konusu olabiliyor: (1) Tabiatta var olanın, daha geniş bir ifadeyle de kişinin deneysel, bilgisel, kavramsal dünyasına ait olan gerçeğin zorlanması; (2) Bu gerçeğin başkalaşıma

Max BİLL. Mekânda Ritm, 1962.

AGAM. Çizgiler-Hacimler, 1971.



"Figüratif Simgecilik" (Figüratif Sembolizm) ya da "Simgeci Figürasyon" (Figürasyon Sembolist) diye adlandırılabilecek temel tutumun peşpeşe gelen iki ana akımı Ekspresiyonizm (İfadecilik) ile Sürrealizm (Gerçeküstücülük)'dir. Çağdaş sanatın birçok eğilimi, ekolü bu iki esas yolun büyüklü küçüklü bileşenlerini oluştururlar; onlara birtakım yeni katkılarda bulunurlar. Ekspresiyonizm'de doğadaki figürün -temelde başkalaşmadan- bozulması, deformasyonu, ifade arttırıcı, vurgulayıcı değişikliklere uğraması söz konusudur. Sürrealizm'de, adından da anlaşılacağı üzere, gerçeği aşan bir başkalaşım, bir metamorphosis ile karşılaşılır. "Soyut Sanat" ise nesnel gerçekliği, realiteyi yeni baştan kurmaya; doğanın yanıbaşında, onunla kâh bütünleşen, kâh çatışan yeni bir dünya geliştirmeye çalışır. Picasso ile Belling'in kadın başları, yine Belling ile Moore ve Poyet'nin başkalaşmış kafaları, ve Hartung, Bill ile Agam'ın soyutlamaları sanatta simgeciliğin nereden nereye götürülebileceğini kısaca ve açıkca belirtebilecek niteliğe sahiptirler.

uğratılması; metamorfoze edilmesi; (3) Ya da tabiat-dışı, deney-dışı yepyeni gerçekliklerin, realitelerin aranması. Bu durumda simge, yani sembol de belirli bir nesne, yaşantı, olay veya fikrin, onu deneysel dünyaya bağlayan algısal veriler aşıldıktan sonra elde edilen tasviri olacaktır.

Bu yola başvuran sanatçı, Herbert Read'in "Art Now" başlıklı kitabında belirttiği üzere, "görünenin altında bir şey, daha doğrusu aynen tekrarlanan röprodüksiyona kıyasla gerçeği daha iyi anlatabilecek bir plâstik sembol arayacaktır."

1910'dan bu yana sanat bilimine kendini kabul ettiren figüratif sanat-soyut sanat (figürasyon-abstraksiyon) kutuplaşmasının, tabiat gerçekçiliği-sembolizm ayırımının sınırları içine oturan diğer bir sınıflandırma tarzı olduğu söylenebilir.

Figüratif dilimize Fransızcadan aktarılmış bir sanat terimidir. Figüratif sanat deyiminde, figür "deneysel dünyaya ait, kavramlaşmış görsel biçim" anlamına gelir. Soyut sanat ise tanınabilen, kavramlaşmış deneysel dünyayla ilişkisi olan her türlü görsel forma sırt çeviren sanattır. Bu sanatın önde gelen destekleyicisi ve yorumcusu Michel Seuphor'a göre, "sanatçının hareket noktası olsa da, olmasa da gerçeği hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen sanat Soyut Sanat'tır." Buradaki gerçek, gözle algılanan biçimlerin meydana getirdiği ve kişinin zihninde kavramlaşıp kalıplaşmış deneysel dünya (Erfahrungswelt) gerçeğidir. Kısacası, figüratif sanatta biçimsel içeriklerin nesnel içeriklere bağlanması, zihinlerde kavramlaşmış algısal malzemeye başvurularak anlatılması söz konusudur. Soyut sanata gelince, burada biçimsel içerikler nesnel içeriklerden kopartılarak, kişinin deneysel dünyasını aşan bir nitelikte sunulurlar.

Böylece, figüratif sanat-soyut sanat ikiliğinin tabiat gerçekçiliği-sembolizm ikiliğiyle yakın bağlara sahip bulunduğu, farkın -iki uç nokta muhafaza edilerek- ortada yapılan bir kaydırmadan ibaret olduğu açıkça belirmektedir. Diğer bir söyleyişle, figüratif sanat tabiat gerçekçiliğiyle birlikte sembolizmin figüratif akımlarını da kapsar; soyut sanat ise, sembolizmin yalnızca deneysel dünyaya ait malzemeyi reddeden kanadından meydana gelir.

Sanat yaratmasında tabiatçı-gerçekçi, ifadeci (ekspresiyonist), gerçeküstücü (sürrealist) ve soyut (abstre) tutumlara bir açıdan zaman ötesi genel estetik kategoriler halinde bakmak, ve sanat tarihinde rastlanan dünkü, bugünkü eğilimlerle akımları bunların çeşitlemeleri olarak değerlendirmek mümkündür.

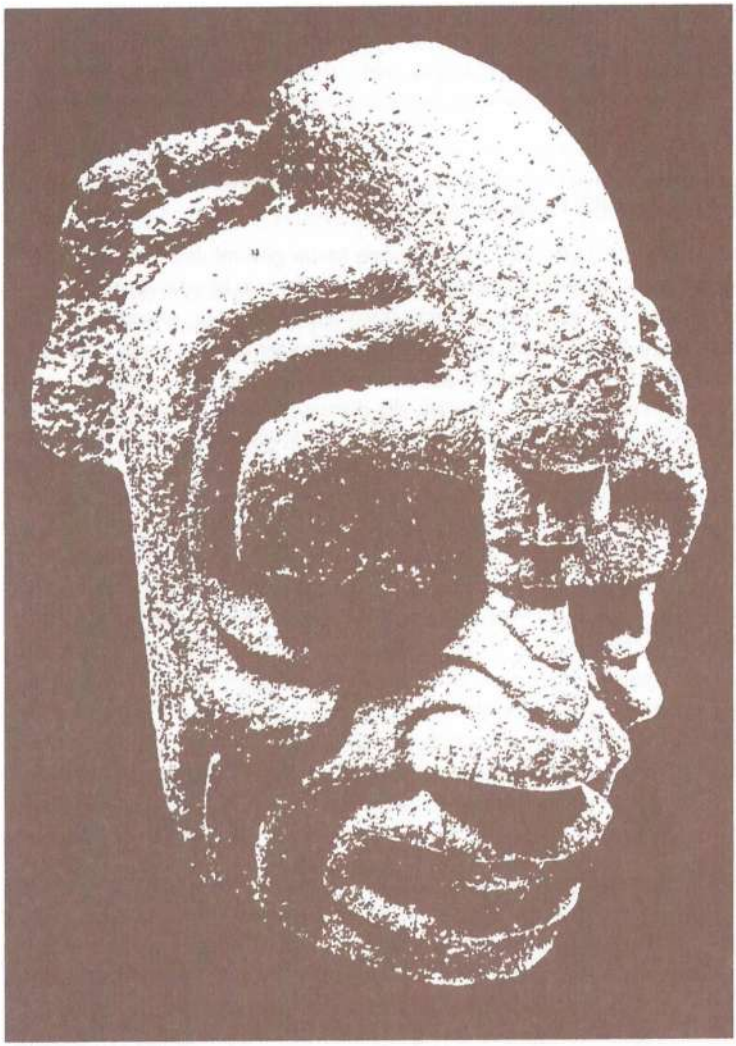
EKSPRESİYONİZM VE SÜRREALİZM

EKSPRESİYONİZM (İFADECİLİK)

Modern sanattaki köklerini 1880 yıllarına kadar götürebileceğimiz ekspresiyonist eğilim, empresiyonizm, natüralizm ve akademizm gibi akımların karşısında bir tepki olarak belirmiştir. Gerçekte, ekspresiyonizme zaman ve mekân dışında, yaratıcı gücün genel bir tutumu, daha doğrusu estetik bir kategori olarak bakılabilir. Bu akım, duyguları ön plâna alıp tabiatçı gerçekçiliğe sırtını çeviren, dış dünyayı hiçe saymaya kadar varabilen bir sanat anlayışını temsil eder. Sanat şu ya da bu

Bülent ÖZER. İki Portre. 1983 ve 1984.

Herhangibir profesyonel iddiası olmayan kişilerce gerçekleştirilen basit örneklerde de, objenin, konunun sübjektif bir süzgeçten geçirilerek, ona göre yeni bir ifade dengesine kavuşturulduğu görülebilir. Böylesine davranmakla, bu kişiler -bilerek veye bilmeyerek- ekspresiyonist bir algılama, yorumlama ve betimleme sisteminin içine girmiş olurlar.



Prekolombiyen Orta-Amerika sanatından, Veracruz yakınlarında bulunmuş bir yaşlı adam başı. Yaklaşık olarak M.S. 300 yıllarına ait olduğu sanılan bu örnekte, ifade arttırımı ve karakter vurgulanması açısından sanatçının son derece maharetli bir üslûplaştırma yöntemiyle büyük bir etki sağlayabildiği açıkça farkolunmaktadır. Yapıt, estetik kategori olarak ekspresiyonist anlayışın tipik bir temsilcisi sayılabilir.

Albrecht DÜRER. İhtiyar Adam Portresi. 1521.

Bir estetik kategori olarak, ekspresiyonist yaratma tarzının Rönesans'a özgü figürasyonun bağlamı içerisinde dahi kendini ne şekilde gösterebileceğini belgeleyen önemli yapıtlardan biri.

Barok üslûbun en önemli iki özelliğinden birisi hareket ve dinamizm ise, diğeri de açıklıkla koyuluk, ışıkla gölge, aydınlıkla karanlık arasındaki karşıtlığı vurgulamaktı. Bu dönemin sanatçıları, hattâ birtakım sübjektif aydınlatma ya da karartma yollarına da başvurarak, yapıtlarını çok daha "ifadeli" (ekspresif) kılabilmenin çarelerini araştırmışlardır. Rembrandt, Caravaggio, Georges de La Tour sanat tarihinde İtalyanca veya Fransızcası ile "chiaroscuro" ya da "clair-obscur" diye adlandırılan bu tarzın en tanınmış temsilcileridir. Söz konusu davranış Çağdaş Ekspresiyonizm'in ön plânda gelen ilham kaynaklarından birini oluşturacaktır.

REMBRANDT'tan kendi portresi, 1631.

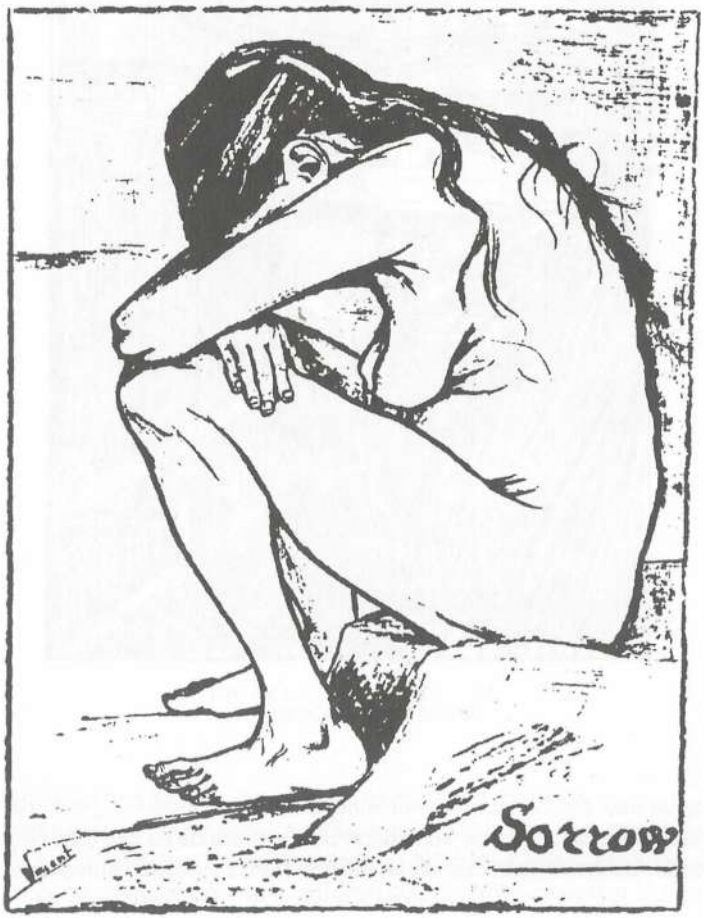
Işık-gölge, açıklık-koyuluk karşıtlığının, özellikle de ifadeci bir tutumla geliştirilmiş yapıtlarda, ekspresiyonist etkinin vurgulanması bakımından ne derece geçerli olduğunu gösteren ilginç bir deney. Bu deneyi uyguladığımız çalışmalar, yani iki ayrı heykel, çok ünlü iki Alman sanatçısına ait: Tilman Riemenschneider (1460-1531) ile Ernst Barlach (1870-1938); sırasıyla solda ve sağda. 410 yıllık bir yaş farkıyla zaman içerisinde birbirinden ayrılan bu iki heykeltraşı birleştiren en önemli faktör ifadeci yaratma tarzları. Riemenschneider'in, Rönesans'ta yaşamakla beraber, hâlâ geç - Gotik dönemin etkisinden sıyrılamamış üslûbu, çağdaş Ekspresiyonizm, bu arada da onun tanınmış temsilcilerinden Barlach ile sanki aynı dili konuşmakta. Normal sayılabilecek ışıklandırma altında dahi bu karakterlerini iyice açığa vuran figürler, ışıklandırma azaltıldığında, yani açıklık-koyuluk kontrastı arttırıldığında çok daha derin, çok daha etkileyici bir ekspresiyonist espriye kavuşturulmuş oluyorlar.

19'uncu Yüzyıl Alman Romantizmi'nin genel tutumu ve konuları ele alıp işleyiş tarzıyla 20'inci Yüzyıl Ekspresiyonizmi'ne büyük ölçüde ilham kaynağı olduğu, ona destek ve malzeme sağladığı söylenebilir.

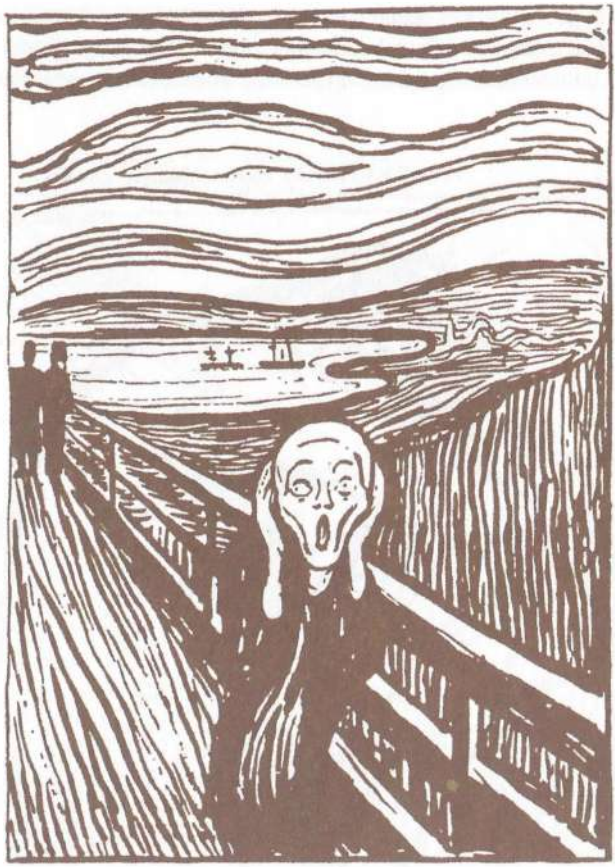
Caspar David FRİEDRİCH. Hüzün, 1804.

sanatçının gözüyle tasvir edilen birtakım doğasal figürler olmaktan çıkmıştır artık. Sanatçı, çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmek çabasındadır. İç gerçekleri yansıtabilmek için başvurulan anlatım

Vincent VAN GOGH. Hüzün, 1882.

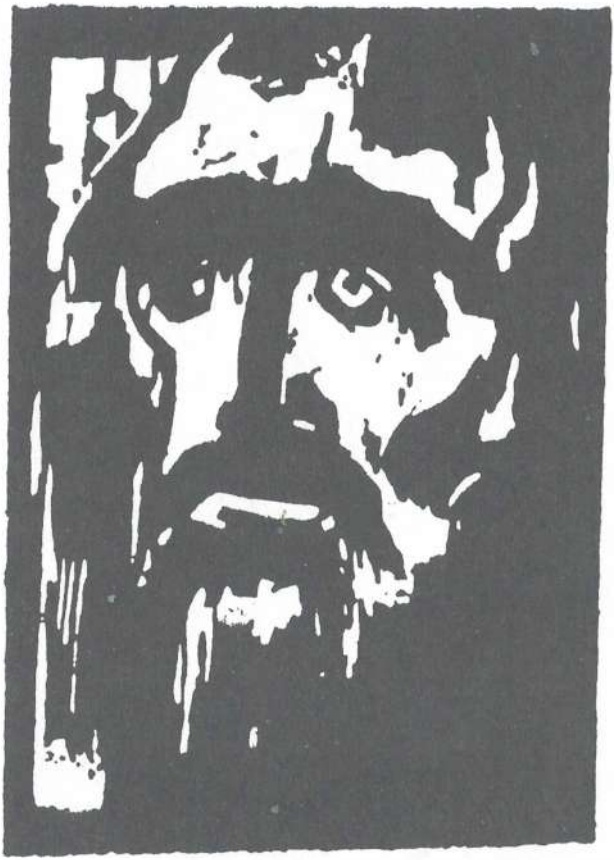


yollarının da bir hayli değişik olduğunu görüyoruz. Gözün birinci derecede bir eleman olmaktan uzaklaşması, sanatçının bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinçaltına yönelmesi, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır.



Edvard MUNCH. Çığlık, 1895.

Çizgi ve renk anlatım araçları olarak büyük bir önem kazanır. İç desenin işlenmesinde olduğu kadar konturların belirlenmesinde de salt çizgi başlıca roldedir. Bu özellik grafik sanatının Ekspresiyonizm yoluyla varmış olduğu başarılı sonuçları açıklamaya yeter. Öte yandan, renk anlayışında da temelli değişiklikler yer almıştır. Sanat eserlerini meydana getiren figürlerdeki renkler tabiattaki renkler olmaktan çıkarlar. Bunların seçimi, seyircide uyandırabilecekleri coşkusal etkiler yönünden yapılır. Koca koca renk parçaları, katışıksız, kesintisiz, pürüzsüz yüzeyler halinde tuvali kaplarlar.



Emil NOLDE. Peygamber, 1912.

Tabiattaki gerçeklerden, görme organıyla algılanan figürlerden uzaklaşmakla sanatta o zamana kadar kendini kabul ettirmiş birtakım güzellik normlarından da ayrılmış oluyordu. Nitekim, ekspresiyonist bir resim ya da heykelde tabiattakine tıpatıp uygun nitelikler bulmaya çalışmak yersiz bir davranıştır.

Ünlü ressam Van Gogh (1853-1890), yukarda saydığımız özelliklerden çoğunu modern sanata getirmekle, bir bakıma çağdaş ekspresiyonizmin kurucusu olarak nitelendirilebilir. Bu akıma ilham veren başkaca kimseler

Egon SCHİELE. Kendi Portresi, 1916.

arasında Paul Gauguin (1848-1903), İsviçreli Ferdinand Hodler (1853-1918), Belçikalı James Ensor (1860-1949) gibi sanatçıları gösterebilirsek de, gerçek Ekspresiyonist Okul'un kurulmasında en önemli rolü şüphesiz Norveçli ressam Edvard Munch (1863-1944) oynamıştır. Paris'te Van Gogh, Gauguin, Mallarmé örneği çağının öncü sanatçılarıyla içlidışlı oluveren Munch, Strindberg'e de büyük bir yakınlık duymuş, hayat mücadelesinin ortaya çıkardığı bir sürü aykırılıkları resimlerinde yansıtmaya çalışmıştır. Ekspresiyonist eğilimleri olan sanatçıların biraraya gelebilmeleri için 1905 yılını beklemek gerekecektir. Dresden'de mimarlık

Félix VALLOTTON (1865 - 1925). Şair Mallarmé'nin Portresi.

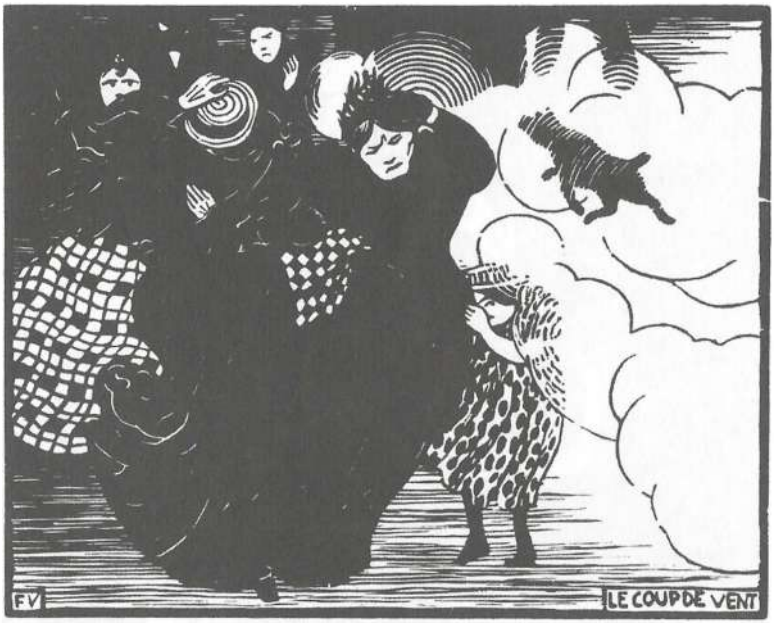
öğrenimi yapan Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl adlarında dört kişi elele vererek yukardaki tarihte "Die Brücke" topluluğunu kurarlar.

Nolde ve Max Pechstein'in de bir yıl içinde bu gruba katıldıklarını görüyoruz. Aşağı yukarı "Blaue Reiter"in kuruluşuna kadar (Münih, 1911) Almanya'daki bütün sanat gelişmelerini doğrudan doğruya etkileyen bu topluluk sonraları çözülüvermiştir. Bu arada Nolde, Kirchner, Rouault, Soutine, Max Weber ve Kokoschka gibi ekspresiyonizmi gerçek yönleriyle temsil eden sanatçılardan çoğu kendi başlarına yollarına devam etmişler,

Erich HECKEL. Kendi Portresi, 1917.

Paul KLEE. Kendi Portresi, 1909.

özel üslûplarını geliştirip olgunlaştırarak öz kişiliklerini yansıtan sonuçlara varmışlardır. Öte yandan, iki dünya savaşını ayıran yirmi yıllık sürede, Belçika'da Laethem-Saint-Martin Okulu'nda (Permeke, de Smet, Van Berghe), Brezilya'da (Segal, Portinari), Beckmann'ın Naziler'den kaçıp sığındığı Hollânda'da (Sluyters, Charley, Toorop) ve özellikle Meksika'da (Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo) rastlandığı üzere türlü türlü etkilerle, bölge bölge, ülke ülke ekspresiyonist akımların ortaya çıktığı görülür.

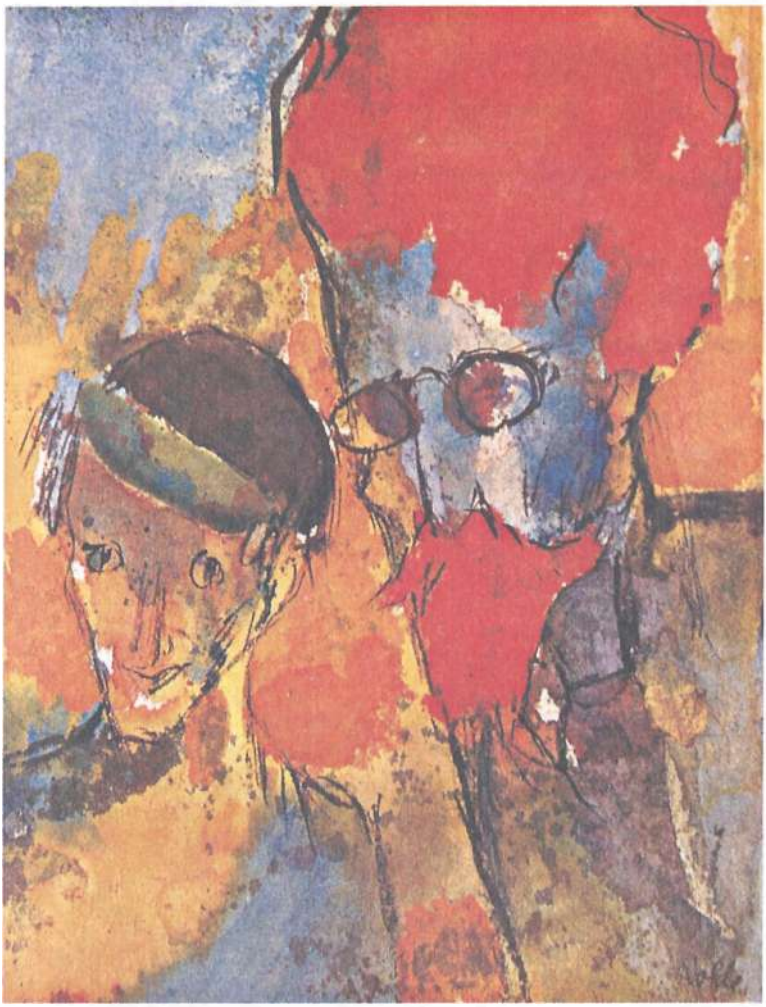


Félix VALLOTTON. Anî Rüzgâr Darbesi, 1894.

Resim alanındaki söz konusu gelişmelere paralel olarak heykel sanatında da benzer eğilimlerin yer aldığı görülür. Buradaki problem, duyguları, kişinin iç dünyasında olup bitenleri, ruhun gizli kapaklı kuvvetlerini üç boyutlu biçimlerle anlatmaktı. Bu yöndeki çalışmalarıyla heykel sanatına ekspresiyonizmi getiren sanatçıların başında Ernst Barlach (1870-1938) ile Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) gelmektedir.

Tabiatçı gerçekçiliğe son verip birtakım yeni gerçekler aramak eğilimini gösteren Ekspresiyonizm, bu tutumuyla kendinden sonra gelen "Soyut Sanat", "Fütürizm", "Kübizm", "Sürrealizm" gibi akımlara da ışık tutmuş, böylece modern sanatın gelişmesine büyük ölçüde yardımcı olmuştur.

Emil NOLDE. Hoca ve Öğrenci, 1938-45 döneminden.



Wassily KANDINSKY. Arap (Müslüman) Mezarlığı, 1909.

Emil NOLDE. Akşam Işığında Deniz, 1938-45 döneminden.

SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)

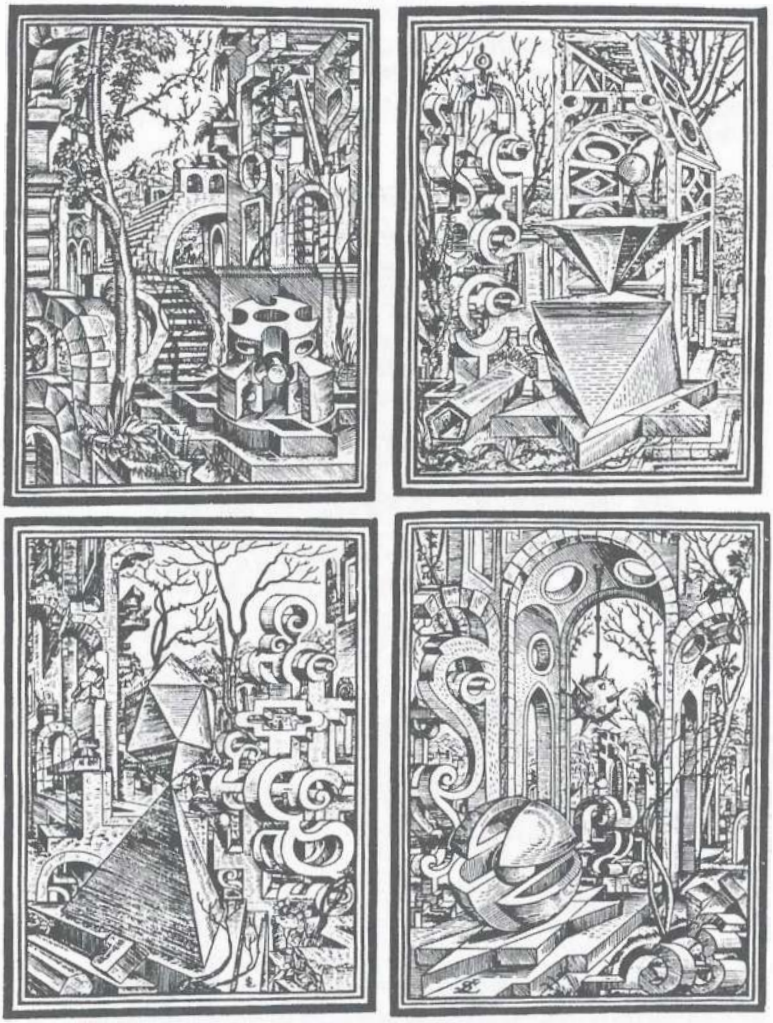
Sürrealizm'e gelince, bu akım adından da anlaşılacağı üzere, gerçeküstünün tasvirini amaç edinen, "o zamana kadar paradoksal sayılan rüya ve gerçek kavramlarını salt bir gerçek, daha doğrusu bir gerçeküstü halinde birleştirmeye" (André Breton), böylelikle "yeni bir mitoloji yaratmaya" (Herbert Read) çalışan bir akımdır. Ruhbilim alanındaki araştırmaların yepyeni gerçekleri ortaya çıkarttığı bir çağda ruhun sanat yönünden ele alınmasında yalnızca Ekspresiyonizm'in vardığı sonuçlarla yetinilemiyeceği açık olarak beliriyordu. Nitekim, Sürrealizm de bu boşluğu doldurmak niyetiyle harekete geçmiştir. Psikoanalitik incelemelerin sağladığı birtakım verilere dayanılarak bilinçaltı ve rüya ile ilgili konular

Liberya'da Ngere'den bir kollaj anlayışıyla ele alınıp birbirinden farklı malzemelerin katılımıyla gerçeküstü etkisi bir hayli vurgulanmış primitif maske örneği. Genelde gerçekötesi olguların üstesinden gelme, sürrealist sitüasyonlar yaratma işleviyle yükümlü kılınan primitif maskeler, sonuçta o görevi yansıtan birer 'büyülü gereç' niteliğinde ve buna uygun bir görünümde ortaya çıkarlar.

Sanat tarihinin çok büyük bir bölümüne egemen olan gerçeküstücü eğilim, Avrupa'nın kuzeyinde Ortaçağ'dan bu yana hemen hemen hiçbir zaman eksikliğini hissettirmemiştir. Rönesans döneminin bir başka tanınmış ismi Hans Holbein de bu geleneğin dışına çıkmayarak sürrealist üslûptaki yorumlarıyla ün salacaktır.

Hans HOLBEİN. "Ölülerin Dansı" dizisinden bir örnek, 1521-26.

Nasıl ki çağdaş Ekspresiyonizm, sanat yaratmasında ötedenberi var olan bir tutumun günümüzdeki güçlü bir uzantısını oluşturuyorsa, 20'nci Yüzyıl'ın Sürrealizm akımı da deneysel dünyaya ait nesneleri, gerçekleri başkalaştırıp -onlardan hareket etmekle beraber- aşkın, gerçeküstü, gerçekötesi alışılmadık yepyeni bir dünya düşlemeye yönelik anlayışın bugünkü tezahürü halinde karşımıza çıkıyor. Özellikle öbür-dünya bu alanda belki de en ilgi çekici, kaynağı bitip tükenmez bir konu. Çağdaş ruhbilimin modern Sürrealizm ile sıkı bağlantısı bu hususu doğrulayan bir



Lorenz STOER. Geometria et Perspectiva adlı kitaptan. Nürnberg, 1567.

kanıt. Gelgelelim, Lorenz Stoer'ün 1567 yılında yapmış olduğu gravürdeki gibi lâik bir gerçeği aşma, başkalaştırma, metamorfoze etme eğilim ve arzusunun, özellikle de günümüzde, sürrealist tutumun çok önemli bir bileşeni olduğunu unutmamak gerekir.

Alfred RETHEL. Barikatlar Üzerinde Ölüm, 1848.

tasvir edilmeye çalışılmış, bu arada duyularla algılanan nesnelerin nedensel (causal) düzenleri, ya da tabiat yasalarına bağlı yönleri göz önünde bulundurulmamıştır. Sürrealist eserler aklın kurduğu kalıplara sığmayıp özellikle irrasyonel niteliklere yer veren, çoğunlukla kötümser bir dünya görüşünü yansıtan sanat örnekleridir. Sürrealizm de, tıpkı ekspresiyonizm gibi, estetik bir kategori sayılabilir. Nitekim, gerçeküstücü eğilimlere sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde rastlıyoruz. Ancak bunlar belirli bir bunalım çağının ilham ettiği ya da herhangibir üslûbun manierizm safhasına ait belirtilerdir; bilimsel bir temele dayanmazlar. Gelgelelim, çağdaş sürrealizm gücünü Freud ve Jung gibi ruhbilimcilerin ortaya koydukları bilimsel gerçeklerden almıştır.

Karikatür sanatı, bilerek veya bilmeyerek, ekspresiyonist ve sürrealist algılama, yorumlama yöntemlerinden büyük ölçüde yararlanacaktır. 19'uncu Yüzyıl'ın bu alandaki en önemli temsilcilerinden biri sayılan Fransız sanatçısı Grandville, "Mimarî Kristalleşmeler" adlı yapıtında açıkça farkolunduğu üzere, sürrealist özlü sağlam ürünler verebilmiş bir kimsedir. Kitap-dergi resimlendirme, yani illüstrasyon konusunda da ilgili sanatçıların karşısına kendilerini gerçeküstücü davranmaya yönelten fırsatlar çıkmaya başlamıştır; tıpkı ünlü Fransız sanatçısı Gustave Doré'nin karşı sahifedeki tasvirinde görüldüğü gibi. Böylece, 20'nci Yüzyıl Sürrealizmi gelmeden önce de, bu eğilim hem geçmişin çeşitli sanatlarında, hem de 19'uncu Yüzyıl Avrupası'nınkinde kendini güçlü olarak hissettiriyordu.

GRANDVİLLE (1803-47). "Bir Başka Dünya" başlıklı kitaptan "Mimarî Kristalizasyonlar", 1844.

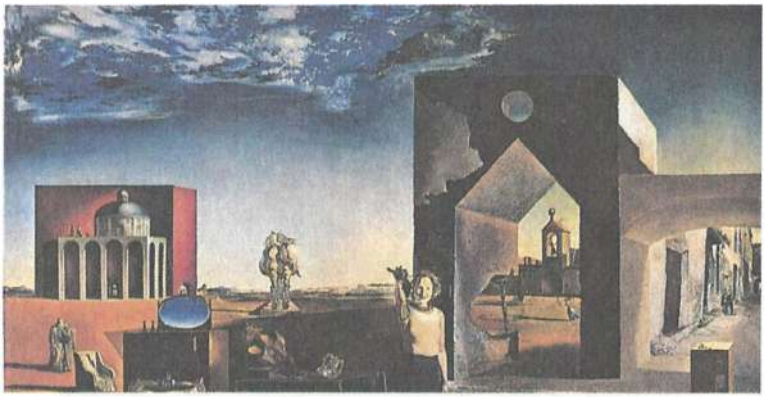
Gustave DORÉ (1833-83). Balzac'ın bir hikâyesi için illüstrasyon.

"Sürrealizm Dada'nın durulmuş halidir" dersek, gerçeküstücü akımı kendinden hemen önce gelen bir akımla tanımlamış oluruz. 1916 yılında Hugo Ball ve Richard Hülsenbeck adındaki yazarlarla, şair Tristan Tzara ve Jean Arp'ın Zürich'te kurdukları "Dada" topluluğu, o güne kadar toplumun benimsediği tüm yasa ve kurallara karşı isyan bayrağını çeken bir eğilimin temsilcisi olmuştur. Bu anlayışın bellibaşlı uygulayıcılarından Marcel Duchamp, Dada akımının "fizikötesi bir davranış... bir çeşit nihilizm... belirli bir fikrî durumdan kurtulmanın, yakın çevrenin ya da geçmişin etkisinden sıyrılmanın, özgürlüğe erişmenin bir yolu" olduğunu söyler. Yine aynı sanatçı, "öz zevkime uymamak için, kendimi kendime karşı gelmeye zorladım" demekle topluluğun temel karakterini bir bakıma açıklamış olur.

Pablo PİCASSO. Kafalar, 1937.

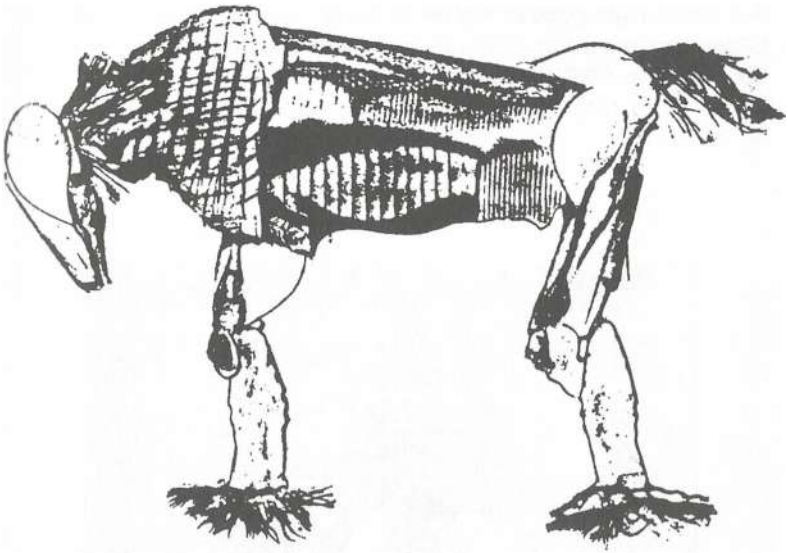
1918'de ünlü ressam Picabia'nın da bu okula katıldığını görüyoruz. Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonraki yıllarda, Avrupa'nın ileri gelen sanat merkezlerinde "Dada" günün bellibaşlı eğilimi olur. 1919'da Zürich'te yayımlanan ve Arp, Picabia, Richter, Kandinsky, Klee gibi ünlü sanatçıların resimlendirdikleri "Anthologie Dada" başlıklı albüme Tzara, Cocteau, Aragon, Soupault, Breton ve Radiguet de yazı ve şiirleriyle katılmışlardır. 1920-22 yılları arasında çalışmalarına büyük bir hızla devam eden Dadaist'ler sonraları yavaş yavaş çözülmeye yüz tutmuşlar, 1924 yılında Sürrealizm'in ortaya çıkmasıyla da bu sonuncunun içerisinde eriyip gitmişlerdir.

George GROSZ. Toplumun Direkleri, 1926.



Salvador DALİ. Paranoyak-Kritik Şehrin Banliyösü. Avrupa Tarihinin Kenarında Akşamüstü, 1936.

Salvador DALİ. Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen Jeopolitik Çocuk, 1943.



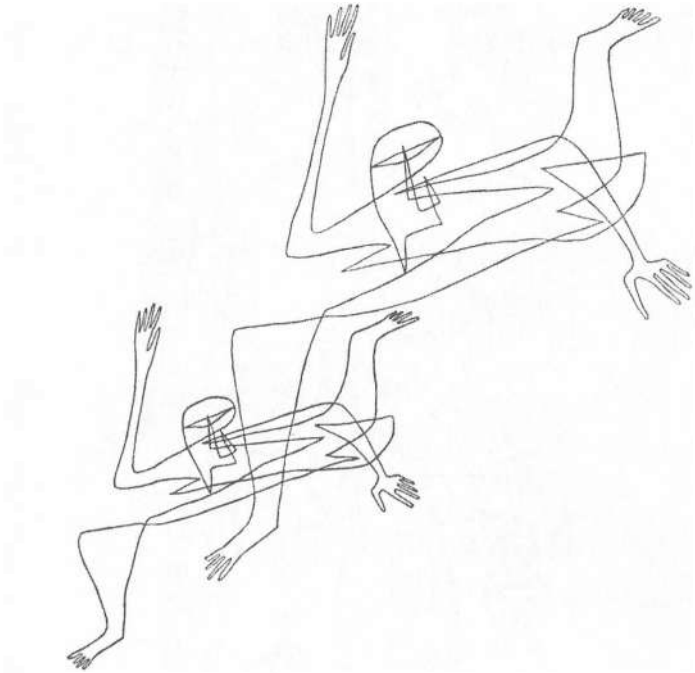
Max ERNST. 'Doğa Tarihi' başlıklı albümden figür, 1925.

André MASSON. Madame L.C., 1943.

André Breton gibi güçlü bir kişiliğin yöresinde toplanan bir sürü sanatçı Sürrealizm'e başarılı ve oldukça sürekli bir gelişim sağlayabilmiştir. Sürrealist'lerin 1925 yılında açtıkları ilk sergide Chirico, Picasso, Klee, Masson, Miro, Man Ray, Ernst, Arp gibi sanatçıların eserlerini görürüz.

Max ERNST. Fânilerin Bahtsızlığı'ndan, 1922.

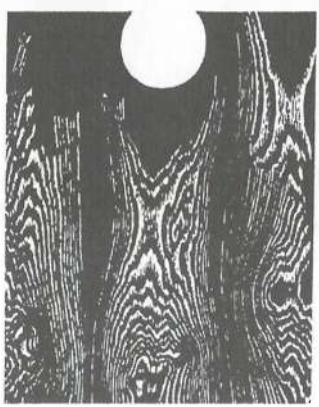
Aralarında Dali, Tanguy, Dominguez ve Giacometti'nin de bulunduğu büyük bir topluluk yavaş yavaş Sürrealizm'e katılır. 1936 Londra, yine 1936 New York ve 1947 Paris sergileri bu akımın sürüp giden başarısının açık-seçik belirtileridir.



Paul KLEE. Kendinden Kaçış, 1931.

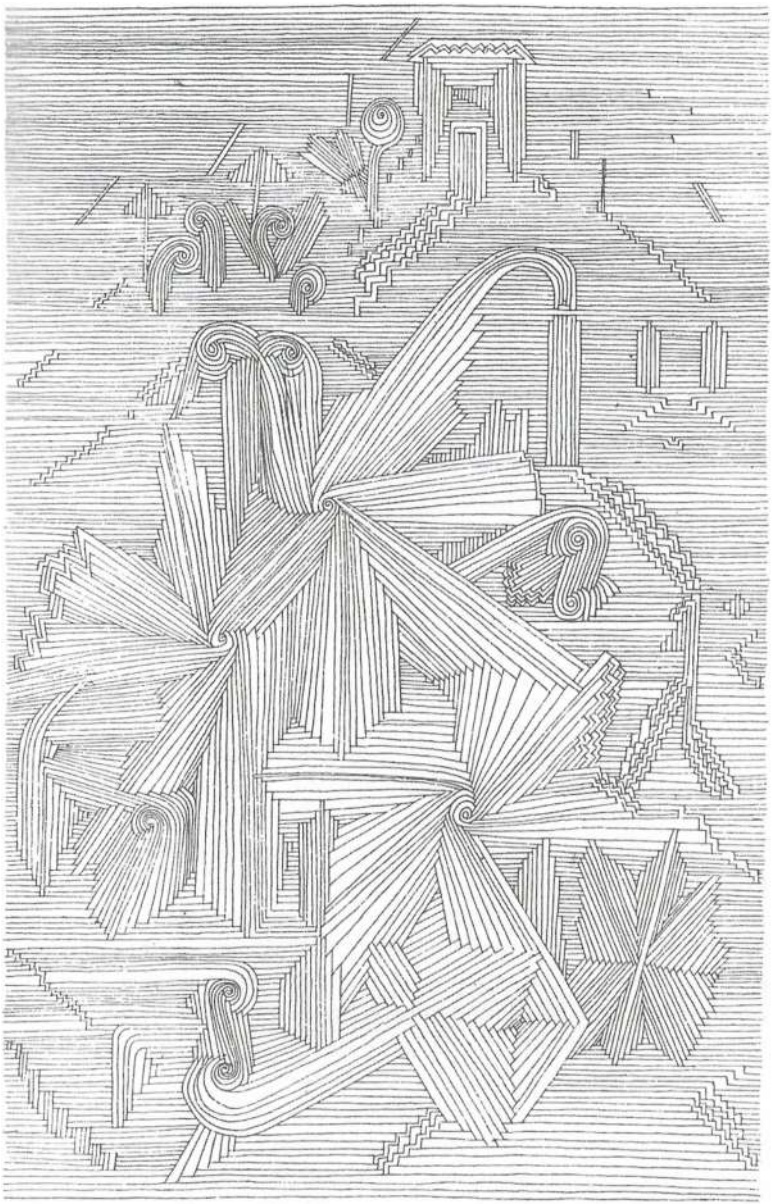
Paul KLEE. Kuş Draması, 1920.

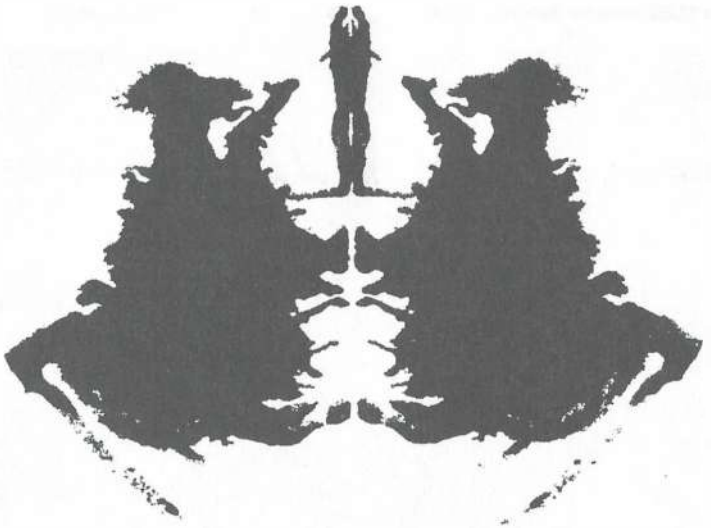
George GROSZ'un 'Arakesit' (Querschnitt) adını verdiği bu collage'ında ekspresiyonizm ile sürrealizmi elele tutuşturarak Birinci Dünya Savaşı sonrası Berlin'inin çarpıcı bir özetini sunmaya çalıştığını görmekteyiz (1920).



Max ERNST Orman ve Güneş, 1957.

Paul KLEE. Botanik Bahçesi, 1926.

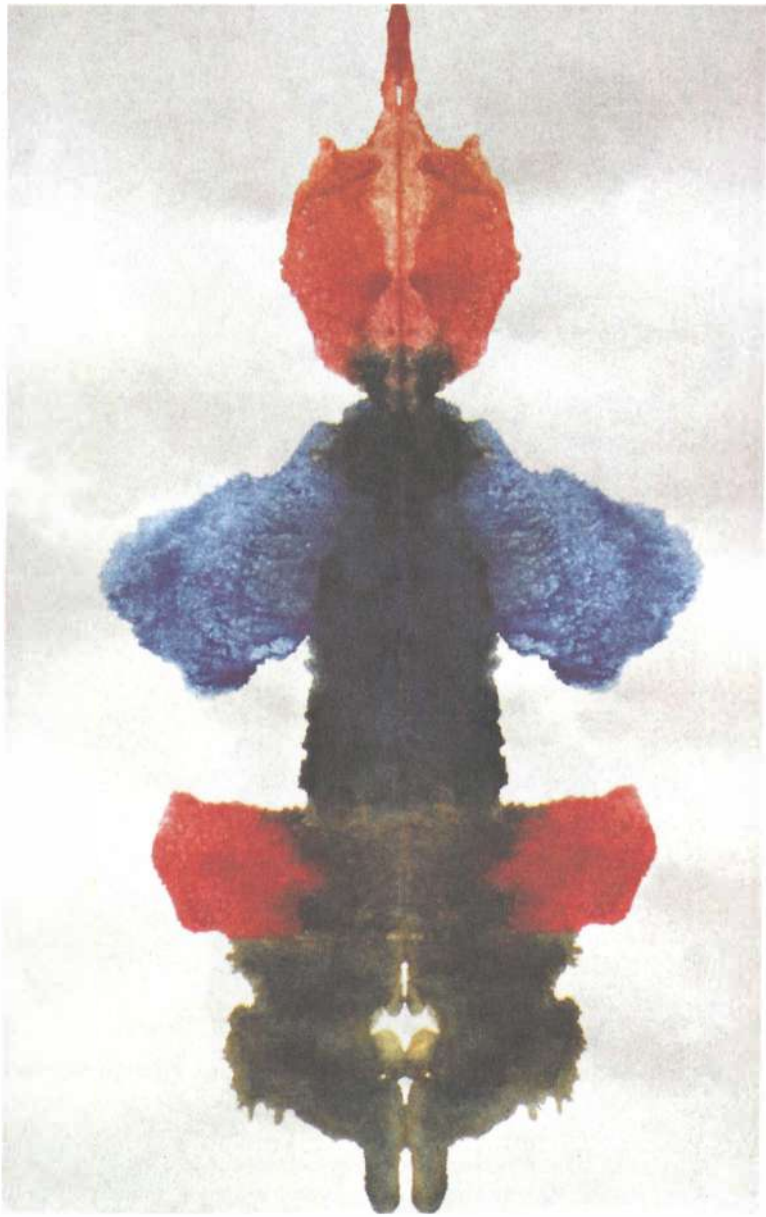




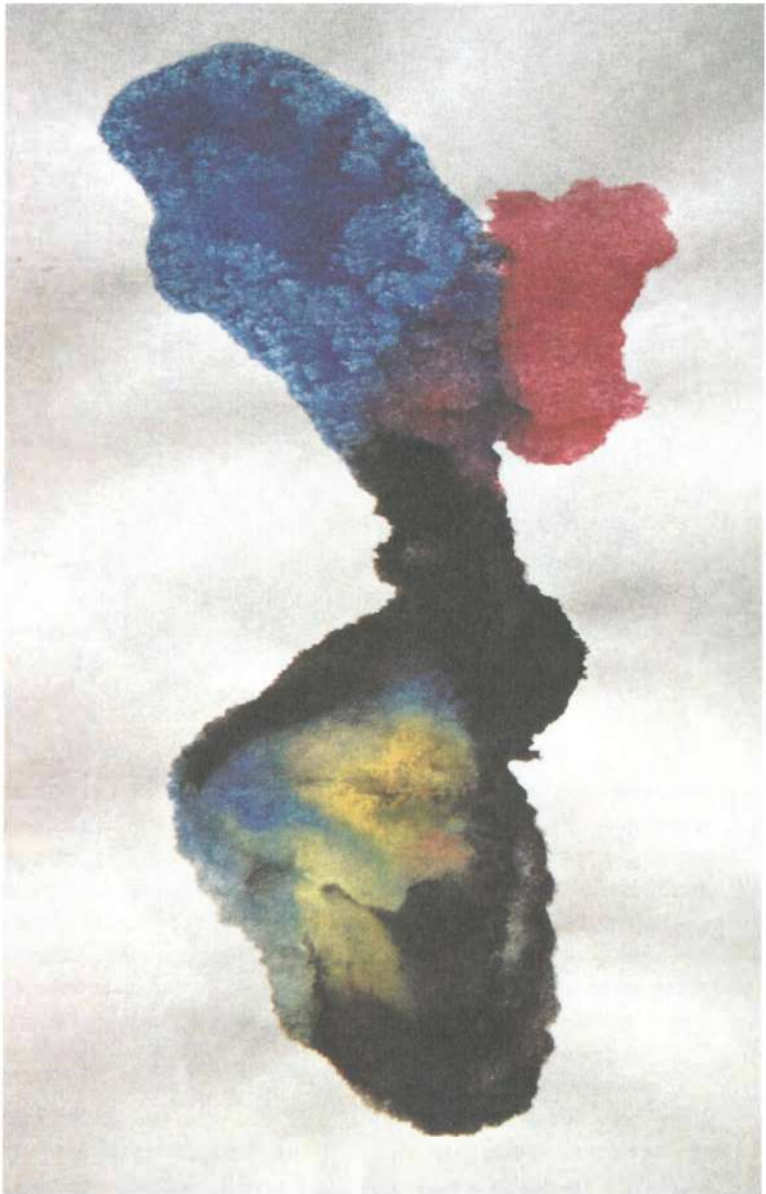
Bülent ÖZER. Garip Bir Yaratık, 1986.

Sürrealist otomatizm anlayışı içerisinde, önceden düşünülmüş, tasarlanmış herhangibir biçime göre yönlendirilmeksizin, eksensel katlama yöntemiyle üretilmiş bir dekalkomani.

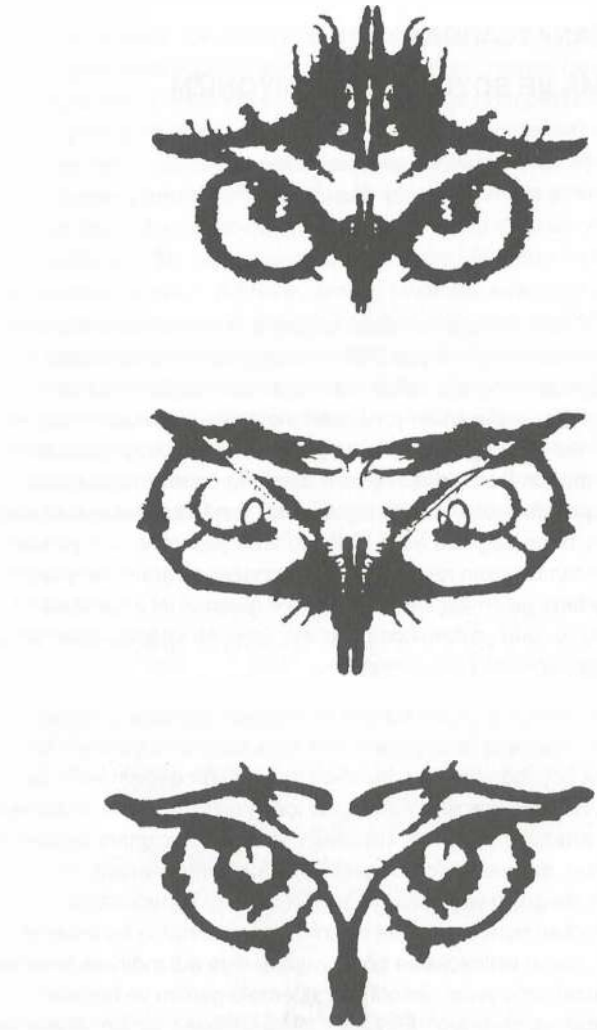
Dada, onun arkasından da Sürrealizm akımının resmen gerekçelendirip geçerli kıldıkları geniş spektrumlu sanat yaratması anlayışı, bulunmuş nesneden tesadüfî, rastlantısal lekelenmelere kadar uzanan bir yelpazede "sanat yapıtı" üretilebileceği görüşünü savunup kabul ettirmiştir. Daha sonra Eylemsel Resim (Action Painting) ve Lekecilik (Tachisme) akımlarıyla çabukluğun, hızın, dinamizmin boyunduruğuna girecek olan "önceden tasarlanmamış sanat yapıtı üretmek" eğilimi, çıkartma ve sürtme (décalcomanie ve frottage) yöntemleriyle 1930'lu yıllarda ilginç çalışmalara yol gösteriyordu. Bu arada, Sürrealizm'in çok sevdiği otomatizme de sanat eserinin oluşumunda etkin bir rol sağlanmış oluyordu. Kısmen dirije edilebilen, yöneltilebilen bir dekalkomani veya frottaj çalışmasında, çeşitli yorumlamalara açık, gerçeküstü, gerçekötesi figürler elde etmek de mümkündü. Böylece, Sürrealizm bu kanalıyla amatörce denemelerin büyük kütle tarafından belirli bir düzeyde gerçekleştirilebilme imkânını da ortaya çıkartmıştır.



Bülent Özer. Dönen Mandarin, 1973.



Bülent Özer. İdol, 1973.



Bülent ÖZER. Üç Baykuş Türü, 1988.

Belirli bir figürü, burada baykuş kafasını elde etmek üzere yönlendirilmiş, yani mürekkep lekeleri ona göre dağıtılarak eksensel katlamalı dekalkomani yöntemiyle oluşturulmuş üç örnek. Biçimlendirme irade ve bilincinin belirleyici müdahalesine rağmen, bu sonuçlarda da tesadüfün büyük ölçüde rol oynadığı, ortaya çıkan "figür"lerin, bir baykuş kafasını kabaca simgelemenin dışında, önceden tahmin edilebilme ihtimalinden yoksun bulundukları bir gerçek.

PLÂSTİK SANATLARDA SOYUTLAMA VE SOYUT EKSPRESİYONİZM

Sanat eserini türlü yönlerden kurallara bağlamaya çalışan estetikle sanat psikolojisi arasında bir ayırım yapılmak istenirse, sonuncunun sanat problemini doğrudan doğruya sanat eseri açısından değil de, sanat yaşantısı (Erlebnis, expérience) yönünden ele aldığı söylenebilir. Böylece, sanat eserinin meydana gelmesinde ve yorumlanmasında, yaşantı ön plâna geçmiş oluyor. Sanat psikolojisinin üzerinde önemle durduğu bu yaşantılar, başlıca iki ana bölümde toplanır: bir yandan sanatçıya ait olup eserde beliren, daha doğrusu eseri biçimlendiren yaşantılar, öte yandan, kendisine sunulan birtakım renk ve biçim kompozisyonlarının karşısında seyircide meydana gelen yaşantılar. Genel ve geleneksel anlamdaki bir sanat eseri, bu iki türlü yaşantı kompleksinin karşılıklı bağıntısından ortaya çıkan ölçütlerle değerlendirilegelmiştir.

Kandinsky, bir resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini söylerdi. Renk organizasyonu derken, salt renk düzeninin yanısıra, bu düzenin ortaya koyduğu birtakım biçimleri ve bunların değişimlerini de kastediyordu. Resmin gerçekçi anlamdaki içeriğini ise bir yana bırakmıştır. Gerçekçilerin aradıkları, peşinde koştukları, tabiattaki biçimlere benzeme yönü olmaksızın, doğrudan doğruya renk ve biçimlerin biraraya getirilmeleriyle de güçlü yaşantılar elde edilebileceği kanısındaydı Kandinsky. Nitekim deneysel sanat psikolojisi de sonradan bu anlayışı doğrulamıştır. Sanat psikolojisine göre, yaşantı diye adlandırılan fenomenin temelini coşkusal (teheyyücî, émotif) karakterdeki gerilim ve boşalım edimlerinde aramak gerekiyor. Fizyolojik nitelikleri bakımından renkler bu edimleri yaratabilecek yetenektedirler. Biçimler de öylesine. Renk ve biçimlerin güçlü bir sembolik etkiye sahip oldukları bugün herkesçe bilinen bir gerçektir.

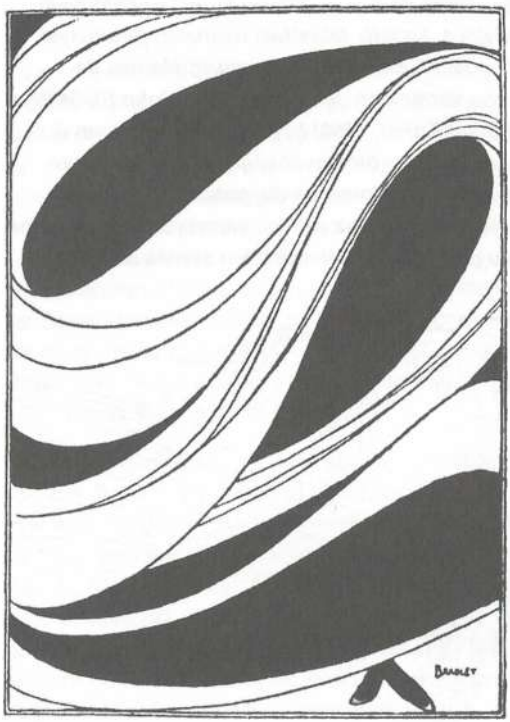
Demek oluyor ki, meselâ bir savaşma sahnesinin karmakarışık, tüyler ürpertici korkunçluğunu canlandırabilmek için, daha yerinde bir deyimle, böyle bir yaşantıyı seyircide uyandırabilmek için, sanatçının savaşmayı ille de gerçekçi bir anlatım yoluyla nakletmesi gerekmediği noktası deneysel

1910 yılında resmen Kandinsky'nin bir suluboya çalışmasıyla ortaya çıkan çağdaş soyut, abstre sanat, Batı resminin gelişim şeması içerisinde, ilk kıpırdanışlarına 19'uncu Yüzyıl romantizminde rastladığımız bir akımdır. Kandinsky'nin belirttiği iç zorunluluk (innere Notwendigkelt) kavramı, aslında her romantik çağda sanat yaratmasına hâkim olan bir kavramdır. Nitekim, geçen yüzyılın romantik sanatı için de bu böyle olmuş, renk, çizgi, leke tasvirlere tabiat-ötesi bir kimlik verebilmek amacıyla ön plâna çıkartılmışlardır. "İlk duygu, sonra da ona uygun bir konu" romantizmin âdeta sloganı olacaktır. Böylece, sanatçı tabiattaki nesneleri potansiyel enerjileri bakımından tahlil edecek, belirli bir duyguyu açıklarken de onlara istediği deformasyonu vermekten çekinmiyecektir. John RUSKİN'in aşağıda görülen (Çizgisel Bulut Etüdü, 1860) böylesine bir anlayışın tipik misalidir. Pek pek bir bahane, aldatıcı bir kimlik kâğıdı haline geliveren tabiattaki nesneden bütün bütüne ayrılmak, ve duyguların anlatımında çizgilerden, lekelerden, renklerden sınırsız şekilde yararlanmanın yollarını araştırmak ise soyutluğunu çekinmeden ilân edebilen sanata ait olacaktır.

psikolojinin vardığı sonuçlarla da doğrulanmış bulunuyor. Bu arada birtakım kimselerin ileri sürdükleri gibi, doğrudan doğruya gerçekçi tasvirden vazgeçilmekle son derece soyut sanat yaşantılarının ortaya çıkabileceği kanısı da yersizdir. Çünkü, soyut yaşantı olamaz.

Pek pek düşünceler soyut olabilir. Yaşantılar ise her zaman somut ve kişiseldir. Gerçekçi bir anlayışla ele alınan bir savaşma sahnesi resminde olduğu gibi, aşağı yukarı aynı temayı işleyen bir renk ya da biçim kompozisyonunda da ana problem şu olmalıdır: seyircinin algıyı yaşantı

19'uncu Yüzyıl'ın tarihçi, historisist sanatı karşısında "Her çağa kendi sanatı, sanata da özgürlüğü" sloganıyla ortaya çıkan Art Nouveau veya Jugendstil akımı, özellikle 1890-1910 yıllarına rastlayan dönemde, kendine has yılankavî, bitkisel form dünyasıyla hemen hemen her dizayn dalında güçlü bir etkiye sahip olacaktır. Belirli bir biçimsel anlayıştan hareket edip tasvir aracı olarak da çizgiyi ön plânda tutan Art Nouveau, daha başlangıcından itibaren kolayca stilizasyona kayacaktır.



BRADLEY.

Serpantinli Dansöz, 1894.

Ekspresiyonizm'le birlikte plâstik sanatlara giren basitleşme ve deformasyona uğrama olaylarını da hesaba kattığımız anda, Art Nouveau'daki üslûplaşma eğiliminin soyutlamaya doğru gelişebileceğini kolayca ifade edebiliriz. Nitekim, teorik yönden varılan böylesine bir tahmin, pratik sonuçlarla da doğrulanmıştır. Meselâ BRADLEY'in Serpantinli Dansöz'ünde figürasyonun sınırlarını iyiden iyiye zorlayan, seyirciye verilen dayanak noktaları son derece sınırlandırılmış, buna mukabil dansöze ait potansiyel gücü sanatçının kişisel açısından dile getiren bir kompozisyonla karşılaşırız.

durumuna getirebilecek biçimde, sanat eserinin içine girmesi, onu benliğinde duyması. Theodor Lipps'in ileri sürmüş olduğu üzere, renk ve biçimlerin içine girerek onları duymak, anlamak, gerçekçi bir anlayışla resmedilen sahneler kavramakla şöyle böyle aynı kapıya çıkıyor.

Gerçekte, yaşantı her iki durumda da kişinin öz anılarını edimli kılmasıyla meydana geliyor; yine her iki durumda da renk ve biçimlerin büyük etkisi var. Ayırıcı nokta pek pek şu olsa gerek: gerçekçi bir anlayışa uyan

Emil NOLDE. Elbe Nehri Üzerinde Çatana, 1910.

Çağdaş Ekspresiyonizm'in ünlü ustası Emil Nolde'nin figürden yola çıkmakla beraber, düzensel dinamiğini lekesel soyutlamada arayıp bulan fevkalâde başarılı bir deseni.

resimde yaşantı sınırlandırılmış oluyor. Nitekim, belli bir konunun açık-seçik, gerçekçi tasviri olsa olsa belirli çağrışımlara yer verebilir, ki bu da seyircinin işini kolaylaştıran bir özellik. Tersine, gerçekçi motifler ortadan kalkıverince, seyirci için büyük bir tehlike başgösteriyor: salt renk ve biçimlerden meydana gelen etkileri gereğince duyup değerlendirememek,

bunları yaşantı durumuna getirememek tehlikesi. Öyleyse, gerçekçi bir resimle renk-biçim kompozisyonuna dayanan modern bir resmin arasında en büyük ayrılık seyirciden beklenen katılmada, onun sanat yapıtını anlama yönünde göstereceği çabada toplanmış bulunuyor. Sanatçının, -plâstik sanatlar söz konusu olduğunda ressam ya da heykeltraşın-,

Paul KLEE. Terkedilmiş Bahçe, 1909.

Figürasyondan soyutlamaya geçişin kritik yıllarından birinde, üstad Klee'nin kaleminden, temel öğeleriyle neredeyse soyut strüktür çizgilerine indirgenmiş bir "terkedilmiş bahçe" etüdü.

seyircisine verdiği birtakım ipuçları, dayanak noktaları vardır. Bunlar seyircinin yaşantılarını meydana getirecek malzemedir. Tabiatçılar, gerçekçiler bu dayanak noktalarını figürlerin doğrudan doğruya kopyaları halinde ve özellikle bol sayıda vermek yoluna gitmişlerdir. Bunlara yalnızca göz atmakla bile, bir sürü görsel izlenim edinivеren seyirci, bu izlenimleri çok az bir çabayla yaşantıya çevirebiliyordu.

Yirminci Yüzyıl'da gelişen devrimci sanat akımları, ister soyut isterse de figüratif nitelikte olsun, her zaman seyirciye verilen dayanak noktalarının, ipuçlarının azaltılması yoluna sapmışlardır. Bu davranışın nedenini, gerçek kavramının bütün bütüne değişip yepyeni bir anlam kazanması noktasında aramak gerekir. O zamana kadar gerçek, genelde gözle görülen, elle tutulan, kulakla duyulan, kısacası tabiattaki gerçekti. Salt gerçeğin o gerçek

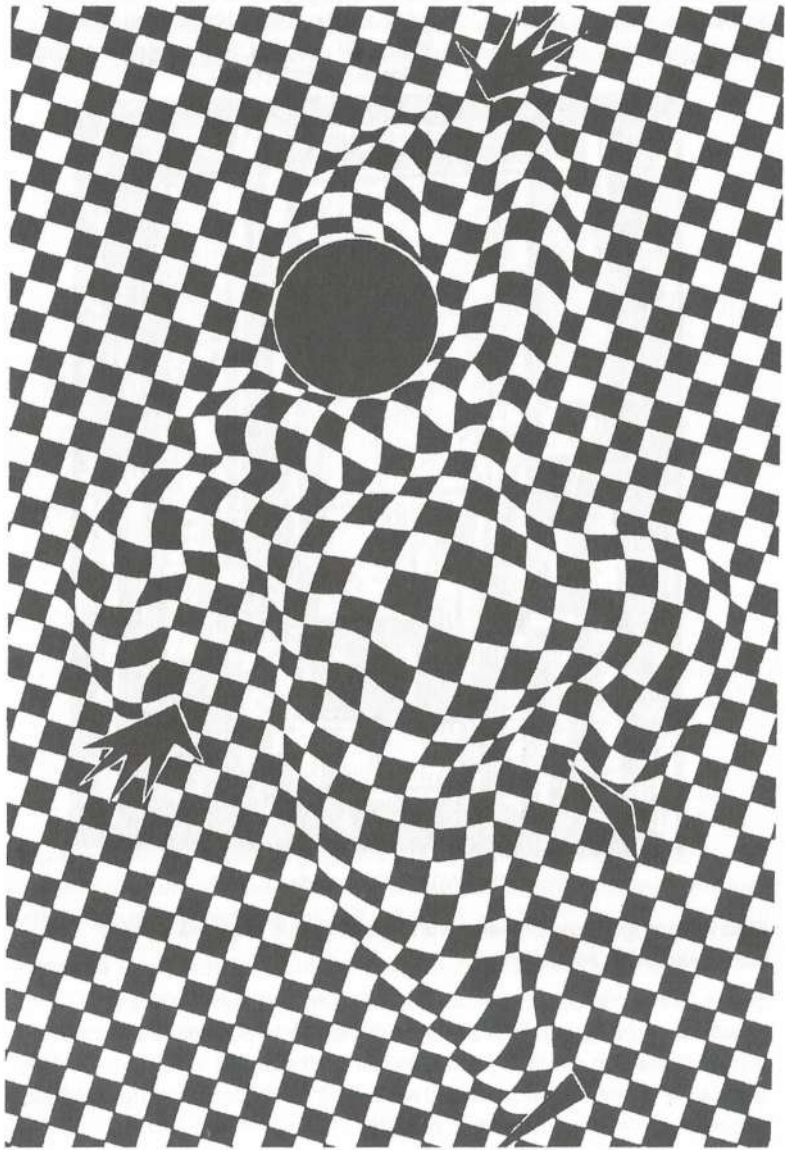
Lyonel FEININGER, Gelmeroda III, 1918.

Figüratif içeriğin soyutlamanın kurallarına uygun düşecek şekilde düzenlendiği bir başka örnek.

olmadığını bilimin çeşitli dallarınca ispat edilmeye başladıktan sonra, sanatçının gerçeği algılama ve seyirciye nakletme edimlerinde de büyük ölçüde başkalaşmalar meydana gelmiştir. Salt gerçeğe varabilen, en azından onu örten esrar perdesini aralayabilme yönünde sanatçının gittikçe doğadan ayrılan bir yola saptığı görülür.

Vasarely'nin bu erken yapıtında bir figüre başvurulmuş olmasına rağmen, bu figür soyut ana düzenin içerisinde bilinçli ve maharetli bir şekilde eritilmiş gibidir.

Victor VASARELY. Palyaço, 1935.

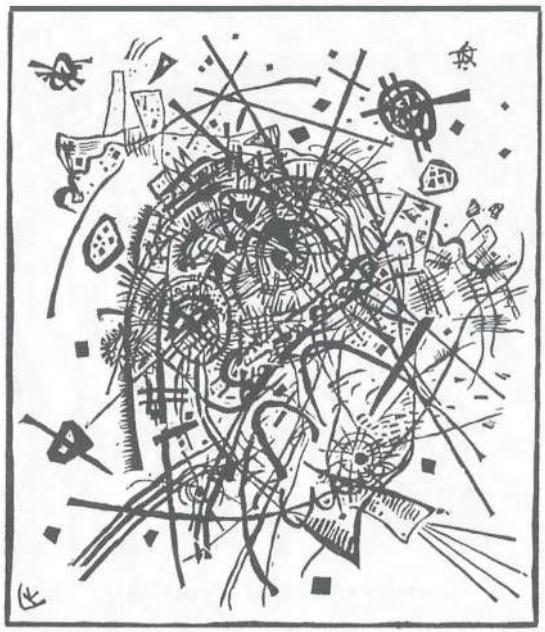


İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, sanatla uğraşanlar daha çok iç dünyalarına yönelmişler, bir yandan da acunsal problemlere el atmışlardır. Bu salt gerçeği arama çabasının daha ne kadar süreceği bilinemez. Şimdiki halde büyük bir boşluğun, daha doğrusu çeşitli alanlarda insanoğlunun karşısına dikiliveren bir sürü soru işaretinin meydana getirdiği kaosun içerisinde yaşıyoruz. Nitekim, 1940'tan önceki dönemde ortaya

Wassily KANDİNSKY. Sadâlar, 1917.

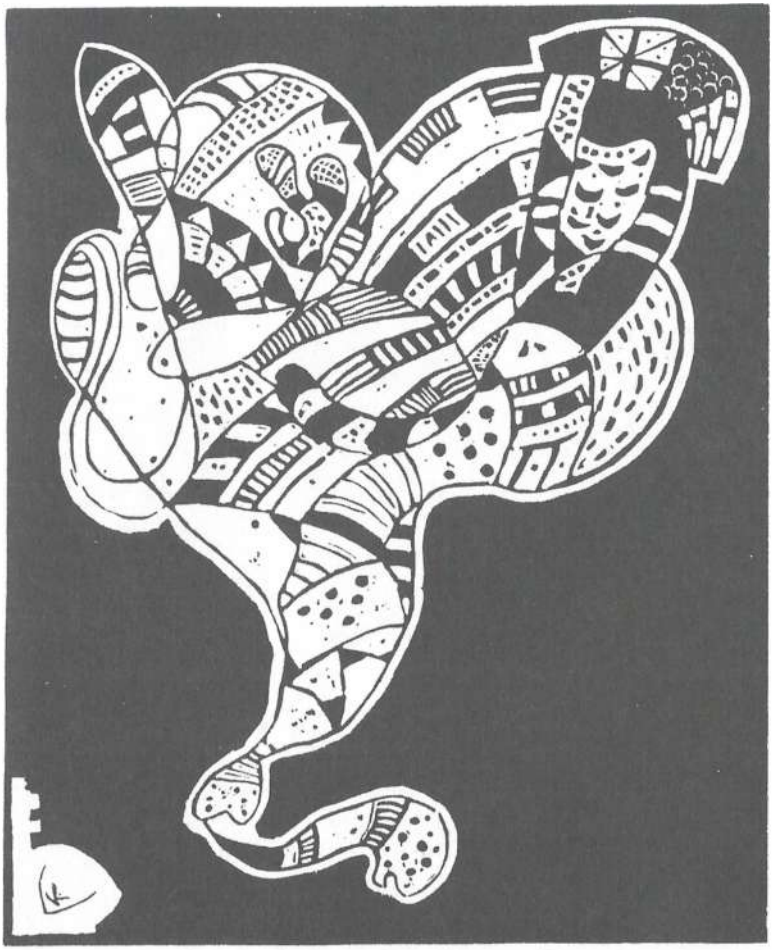
çıkan akımları soyut bir yönde geliştirmek amacını güden büyük bir sanatçı topluluğu, bu kaosun içinden neyi ayırdedebiliyorsa onu nakletme yoluna gitmiştir. Bu gibi sanatçılarda göz önemini bütün bütüne kaybeder. Her sanatçı, öz kişiliğini yansıtan, iç dünyasını dile getiren, acunsal sırlara değinen birtakım eserler yaratmak çabasındadır. Bunun yanısıra gelişen, ünlü Fransız eleştiricilerinden Michel Seuphor'un "Lekecilik" (Tachisme) diye adlandırdığı akım da işe bambaşka bir felsefeyle sarılmış, sanatçının seyirciye, az da olsa, ipucu verme geleneğini ortadan kaldırmıştır. Bu tutumu benimseyen sanatçılar, belirli yaşantıları yansıtan eserler meydana getirmek amacında olmayıp, ortaya koydukları, her seyircinin kendi ölçütleriyle değerlendirip yaşayacağı birtakım işaretlerdir.

Yeni üslûbu niteleyen başkaca önemli özellikler arasında çabukluk, hareket ve dinamizm kavramlarını da gösterebiliriz. Çoğu sanatçılarda, bunların ön plâna geçtiğini görüyoruz. Özellikle "Action" (Eylem) ve "Tachisme" (Lekecilik) okullarında çabukluk resmetme edimini belirleyen, esere karakterini kazandıran bir araç haline gelmiştir. Hareket kavramı da



W. KANDİNSKY. Kompozisyon, 1922.

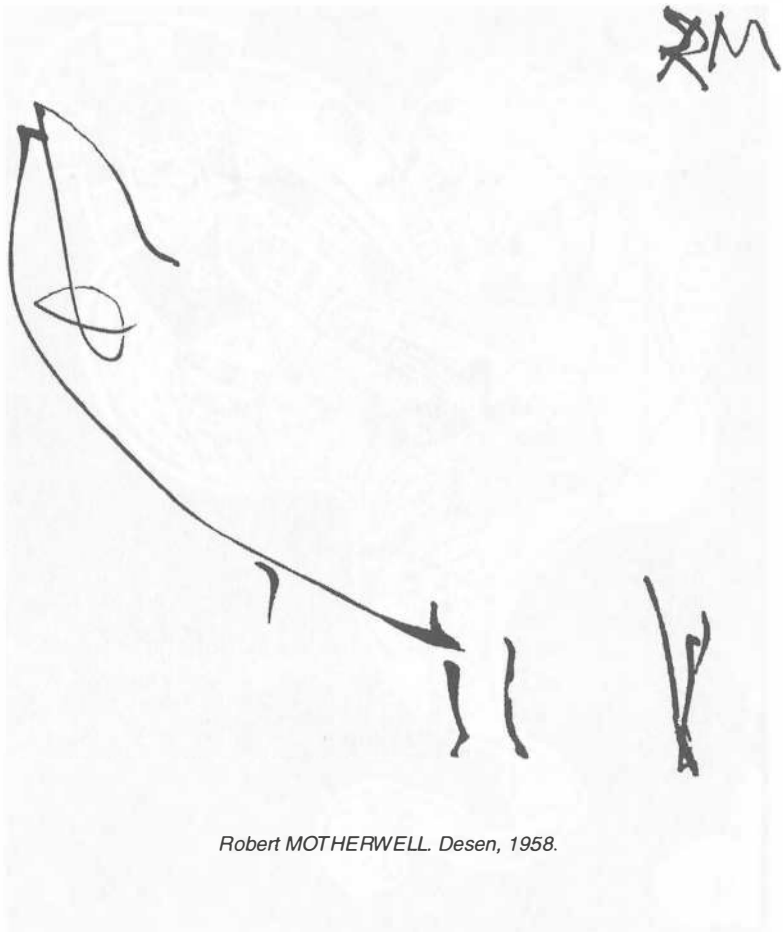
bugünkü plâstik davranışları biçimlendiren, hatırı sayılır bir faktördür. Bu arada, fiziksel veriler hakkında geleneksel görüşün allak bullak olduğu, evrenle ilgili düşüncelerin yeni baştan ortaya konup tartışıldığı bir çağda yaşıyoruz. Bugünkü acunsal gerçek, her şeyin hareket halinde var olduğu bir evren anlayışına dayanmaktadır. Kişinin yakın zamanlara kadar yerinde duran bir seyircinin görüş açısından baktığı, açıkladığı ve düzenlediği statik bir dünya kavramı, söz konusu evrensel dinamizmin içinde kaybolup gitmiştir. Çağdaş sanat, bir bakıma, geleneği yutuveren bu dinamizmi de anlatmak çabasında. Statik bir evrenden dinamik bir evrene geçişin izleri çağdaş sanat eserlerinde açıkça belirmektedir.



W. KANDİNSKY. Kompozisyon, 1942.

SOYUTLAMA

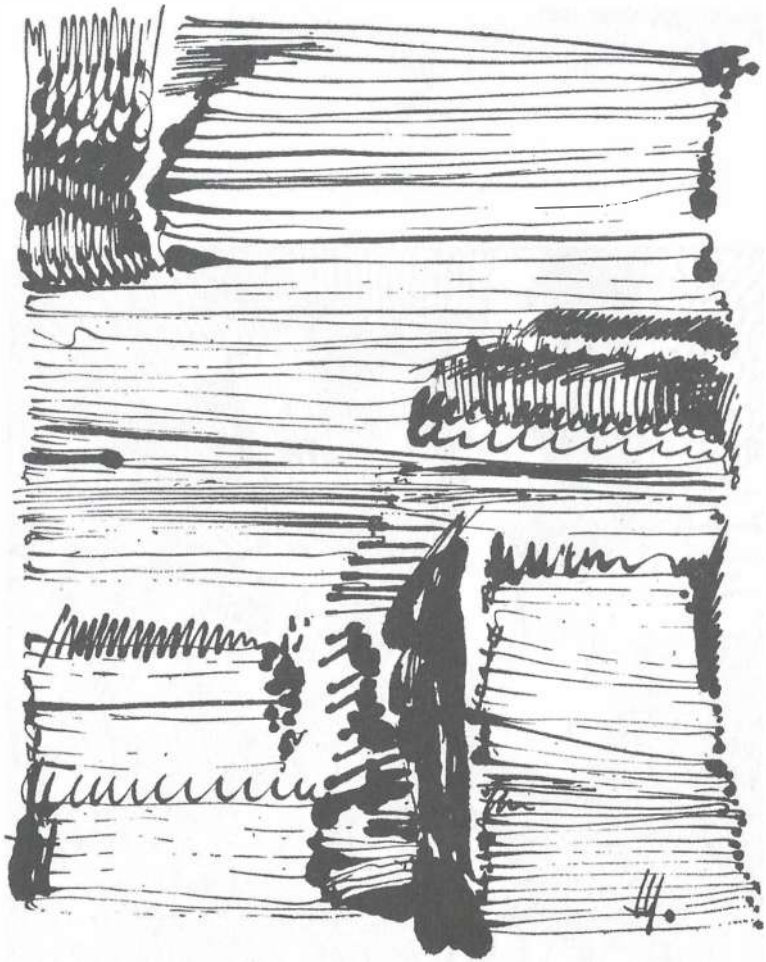
Michel Seuphor'a göre, Soyut Sanat "gerçeği - bu gerçek sanatçının ister hareket noktası olsun, ister olmasın- hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen bir sanattır." O halde, bir resmin soyut olabilmesi için içinde



Robert MOTHERWELL. Desen, 1958.

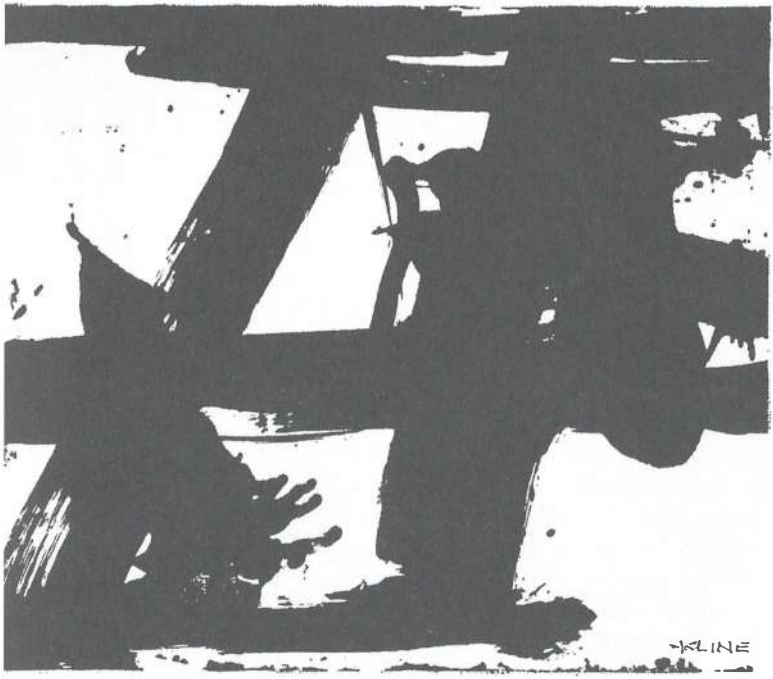
yaşadığmız dünyanın nesnel gerçeklerinden hiçbir şey yansıtmaması gerekiyor. Başka bir söyleyişle, her türlü tanınabilen ve açıklanabilen gerçeğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak, tahayyül yoluyla edinilebilecek bütün ölçütlerin dışındaki ölçütlerle değerlendirmek zorunda kaldığımız andan itibaren o resme soyut resim diyebiliyoruz. Demek ki, tabiattaki bir gerçek, ne kadar deforme olursa olsun, yine de figüratif niteliğini kaybedemiyecektir. Ancak, hareket noktası olarak yarayan nesne

Franz KUPKA. Karar, 1921.



Georges HAARDT. Kompozisyon, 1953.

ile ilgili türlü anı, her türlü işaret ortadan kalktıktan, yani gözümüz bir biçim değişikliğinin yer aldığını farkedemiyecek duruma geldikten sonradır ki sanatçının soyutlamaya başvurduğunu söyleyebiliriz. Gerçekte, soyut eser salt kompozisyon ve renk elemanlarının dışında hiçbir noktayı açığa vurmayan bir eserdir.



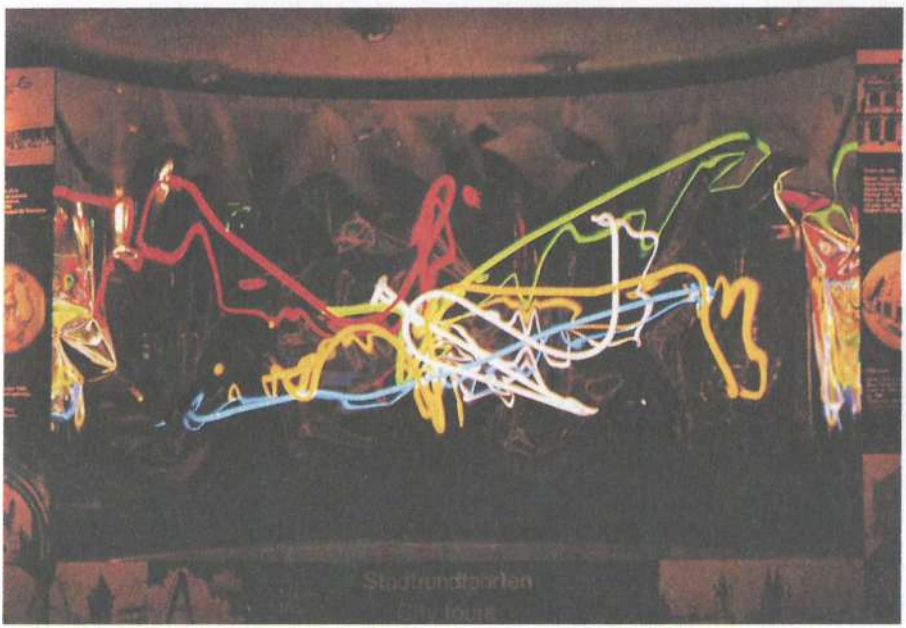
Franz KLİNE. Kompozisyon.

Soyutlamanın modern sanattaki gelişimi 1910 yıllarında başlar. O tarihte Fovizm ve Kübizm gibi akımlar biçim ve renklerin özgürlüğe kavuşmaları yönünden çabalıyorlardı. Fakat, bilerek soyut karakterde ele alınan ilk eser 1910 yılında Kandinsky'nin hiçbir figüratif amaç gütmeksizin, dinamik fırça hareketleriyle yanyana getiriverdiği birtakım lekelerden meydana gelen bir suluboya resim olmuştur. Soyut sanatın tutunmasında ünlü Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'in oynadığı rolü de hiçbir zaman unutmamak gerekir. 1908 yılında Münih'te Piper Yayınevi'nce yayımlanan doktora çalışmasında, Worringer, "her sanat davranışının başlangıç noktasında bir

Pierre SOULAGES. Pentür, 1960 (Galerie de France).

soyutlama güdüsünün var olduğu, ve uygarlık bakımından yüksek basamakta bulunan birtakım uluslarda bu güdünün hâkim rol oynadığı" tezini savunuyor, sanat eserinin tabiatla eşit haklara sahip olarak onu yanında yer aldığını, ve mahiyetinin en derin noktasında bile onunla hiçbir iç bağıntısı bulunamıyacağını ileri sürüyordu. "Abstraktion und Einfühlung" (Soyutlama ve Empati) başlıklı bu kitap öylesine ilgi topladı ki, iki yıl gibi kısa bir süre içinde yayınevi üç ayrı baskı yapmak zorunda kaldı. Bu bakımdan, Herbert Read'in de söylediği gibi (The Philosophy of Modern Art, s.244), soyut sanatla ilgili teori, bu sanatın çağdaş sanattaki uygulanışından yalnızca tarih olarak önce gelmekle kalmamış, belki ona ilham vermiş, bu arada gelişmesine de yardım etmiştir.

1910'dan sonraki yıllarda, soyut sanatın, hem resim hem de heykel alanlarında geometrik ve geometrik olmayan iki ayrı yönde geliştiğini görüyoruz. İki dünya savaşını ayıran sürede soyut sanat kendi içinde birçok okullara ayrılmış, bu arada Ekspresiyonizm, Sürrealizm gibi güçlü akımlarla da boy ölçüşmek zorunda kalmıştır. Soyut sanatın bu safhalarıyla ilgili bellibaşlı olaylar da şunlardır: Seuphor ve Garcia'nın 1930 yılında Paris'te düzenledikleri ilk "Uluslararası Sanat Sergisi", 1932-1936 yılları arasında Abstraction-Création tupluluğunun yayımladığı yıllık albüm, 1936'da kurulan "Amerikan Soyut Sanat Derneği" (Society of American Abstract Art) ve 1937 yılında yine Birleşik Amerika'da açılan "Soyut Resim Müzesi" (Museum of Non-Objective Painting). İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra soyut sanat yepyeni bir canlılık kazanmış, plâstik sanatlar büyük bir özlemle soyut'a yönelmişlerdir.



Jackson POLLOCK. 1952 yılına ait karakteristik bir yapıtından ayrıntı (karşıda üstte).

Georges Mathieu'nün Köln'de, Şehir Turizm Dairesi'nin vitrinini fevkalâde çekici bir espriye kavuşturan yapıtı, 1976 (karşıda altta).

Jean FAUTRİER. Desen.

SOYUT EKSPRESİYONİZM

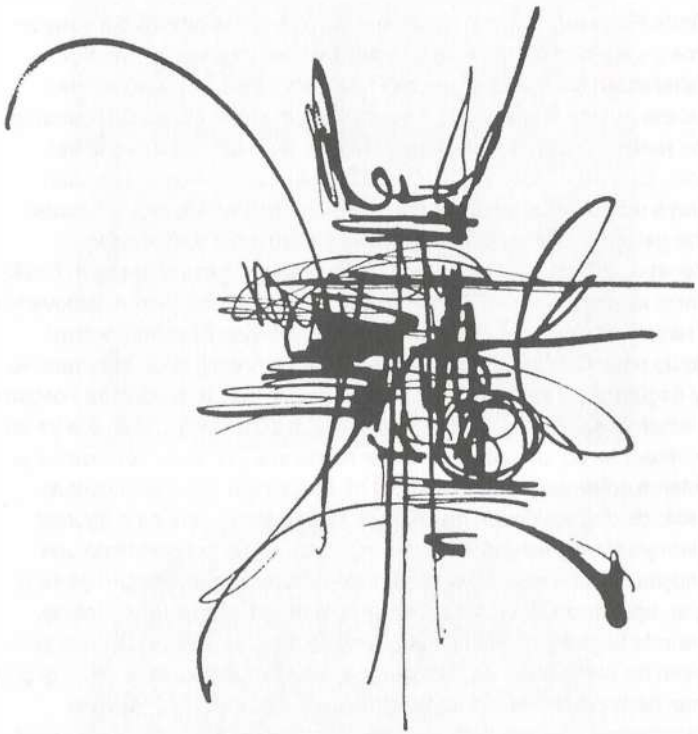
"İkinci Dünya Harbi'nden bu yana çağımızın karakteristik üslûbu haline gelen" (H. Read) Soyut Ekspresiyonizm'i, Munch, Nolde, Kokoschka, Soutine örneği sanatçıların Figüratif Ekspresiyonizm'ine bağlayan kronolojik bir bağlantı pek yoktur. Ancak, Soyut Ekspresiyonizm'in savaş öncesine ait "izm"lerden aldığı noktalar ve bu arada figüratif ekspresiyonizmin yeni üslûba büyük çapta katılımı ufak bir analizle açık-seçik belirebilecek niteliktedir.

İlk olarak göze çarpan nokta, soyutlama eğiliminin çağdaş ortama hâkim olabilecek derecede önem kazanmasıdır. Gerçekte, 1940'dan bu yana, başta resim olmak üzere, plâstik sanatların artan bir hızla soyut'a

Hans PLATSCHEK. Kompozisyon, 1959.

yöneldikleri görülür. Sanatçı, türlü anı ve yaşantılarını figüratif olmayan bir dille nakletme yoluna gider. Tabiat gerçekçiliğinden sıyrılıvermekle sanat yaratması büyük bir özgürlüğe, uçsuz bucaksız bir ifade zenginliğine kavuşmuş oluyordu: her sanatçı kendi öz gerçeğini, yani acunsal problemlerin karşısında bireysel verilere göre geliştirdiği öznel, sübjektif bir gerçek duygusunu, renk ve çizgi gibi evrensel nitelikteki soyut araçlarla yansıtmaya kalkışıverince, belirli bir okulun sınırları içine girmeyen kişilikler ortaya çıkmıştır. Acunsal gerçeklerin öznel bir süzgeçten geçirildikten

sonra evrensel bir dille bütün dünyaya yayılabilmesi, Soyut Ekspresiyonizm'in gelmiş geçmiş bütün üslûplara kıyasla seçkin ve ayrık durumunu bir kere daha belirtmeye kâfidir. Böylece, soyut sanatla birlikte yalnızca geleneksel koşullardan ayrılan bir resim ya da heykel yapma tarzı değil, fakat aynı zamanda insanla evren arasındaki görüntüleri bambaşka



Georges MATHİEU. Desen.

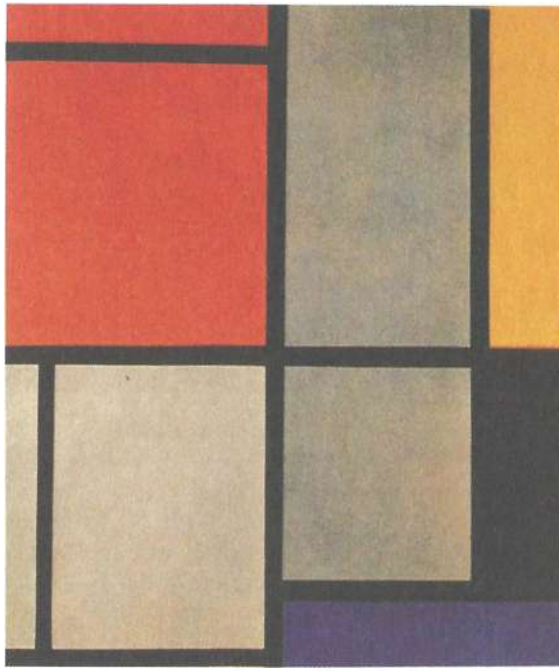
Soyut Ekspresiyonizm'in dinamik rastlantıya daha fazla önem veren, önceden düşünülmüş, belirlenmiş kompozisyonlardan uzak duran iki ünlü temsilcisi Jackson Pollock ile Georges Mathieu sırasıyla "Eylemsel Resim (Action Painting) ile "Lekecilik" (Tachisme) akımlarının kurucuları olacaklardır. Fautrier, Platschek gibi daha birçok isim, yıllar boyunca iki ucun arasında kendilerine uygun bir yer bulmaya çalışmışlardır.

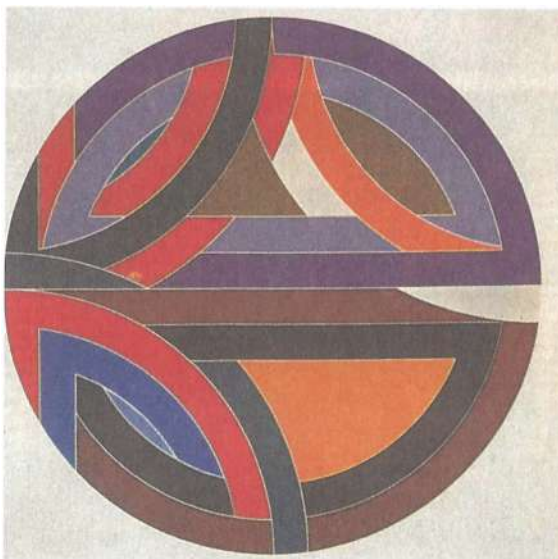
Piet MONDRİAN. Kompozisyon No. 3, 1917 (karşıda üstte).

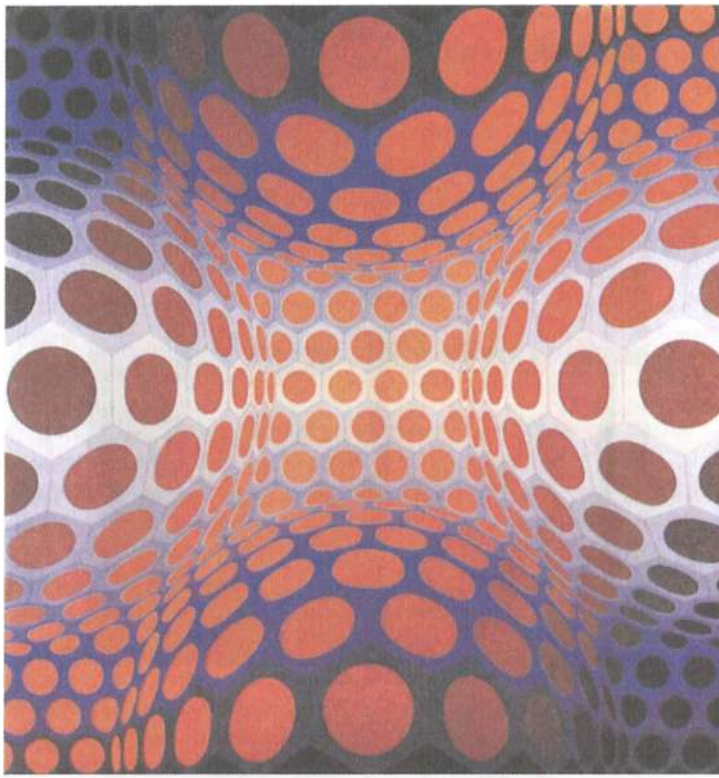
Frank STELLA. Sinjerli Variation III, 1968 (karşıda altta).

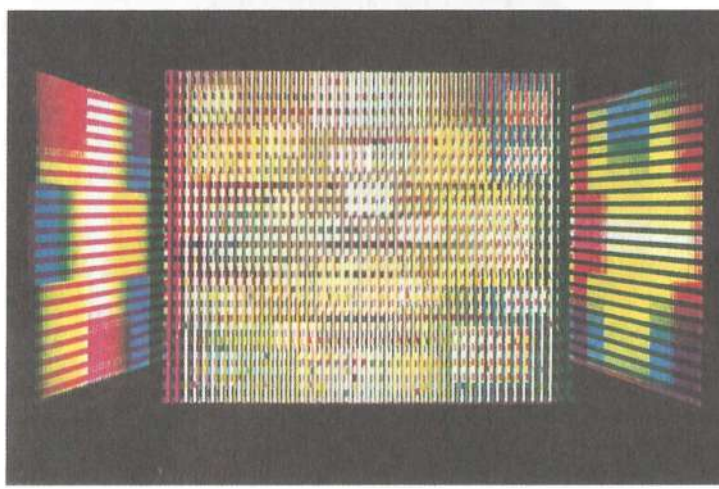
bir görüşle düzenleyen, yani acunsal gerçekleri gözün sağladığı verilerin ötesindeki verilerle, öznel bir açıdan ifade etmeye yönelen bir akım doğmuş olacaktır.

Figüratif Ekspresiyonizm'in gelişimine paralel olarak göz de dış dünyayı görme organı olarak birinci derecedeki önemini kaybetmiş, sanatçı tabiattakinden çok kendi iç gerçeklerine yönelmişti. Böylece, konuyu meydana getiren figürler, yavaş yavaş resmin temel elemanları durumuna gelen renk ve çizgiyi taşımakla görevli birer şematik iskeletten ibaret kalırlar. Demek ki, herhangibir eser, tabiattaki bir nesnenin doğrudan doğruya tasviri olmaktan çıkıp onu meydana getiren sanatçının imzası haline geliyor, ve genel olarak ekspresiyonizmin her türlüsünden beklenebileceği üzere, bir iç zorunluluğu ortaya koymaya başlıyor. Gittikçe önemini kaybeden karkas günün birinde büsbütün orta yerden kalkıverince, salt renk ve çizgi kompozisyonuna dayanan "Soyut Ekspresiyonizm" doğmuş oldu. O halde, bu üslûbun belki de en önemli tarafı olan renk ve çizgi özgürlüğünü kolayca Figüratif Ekspresiyonizm'e, oradan da Fovizm'e bağlamak pekâlâ mümkün. Bir Matisse'de, bir Derain'de, bir Nolde ya da bir Kokoschka'da, doğadaki nesneler ne derece şematize veya deforme edilirlerse edilsinler, yine de figüratif bir bağlantıya sahip kılınıyorlardı. Renkler de doğadakinden ne kadar uzak seçilseler, yine de o figüratif bağlantıya hizmet ediyorlardı. Soyut üslûpta ise bu sınırlandırma son bulmuştur. Onun yerini serbest bir renk-çizgi oyununun aldığını görürüz. Bunlar, tıpkı müzikteki contrapunctum (kontrpuan) anlayışı içerisinde aralarında bağlıdırlar. Resmin yüzeyindeki akıcılık, ressamdan ressama değişen bir ritmle belirlenir. Sözgelişi, Hans Hartung'da, renk ve çizgi çoğu zaman birbirinden bütün bütüne ayrı olarak, eşit haklarla, yanyana kompozisyona katılırlar. Kâh renk ön plâna geçer, kâh çizgi. Soulages'a bakarsak, rengin bir hayli ağır bastığı, çizgiyle sarmaş dolaş oluverip onu basbayağı buyruğuna aldığı apaçık meydandadır. Tachiste'lerle Action akımına bağlı sanatçılarda ise, renk çizgiyle neredeyse özdeşleşmiş durumdadır. Figüratif Ekspresiyonizm rengin üzerinde durmakla, onu meydana getiren malzemenin, yani boyanın da ön plâna geçmesine sebep olmuştur. Bu yüzden, ekspresiyonist yapıtlarda yüzeyler 'tactile' mahiyete kavuşurlar. Birçok sanatçı boyayı kendine göre geliştirdiği metotlara göre uygulamış, ona yapıta karakterini kazandıran 'pictural' bir eleman olarak bakmıştır. Bu davranış, Soyut Ekspresiyonizm'de konudan çok resmin öz









Victor VASARELY. Pillango-Negy, 1971-75 (karşıda üstte).

Yaakov AGAM. Yeni Yıl, 1967 (karşıda altta).

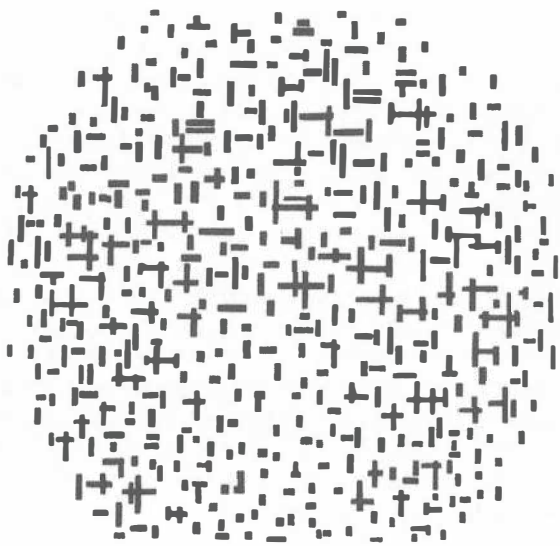
yapısına verilen önemin tarihçesini açıklar. Nitekim, boyayı boya olarak kendine öz nitelikleriyle duymak, aynı resim yüzeyinde onu kâh istifleyerek, kâh ince bir zar halinde yayarak doku bakımından karşıt etkiler aramak, ve bu yoldan birtakım dramatik sonuçlar elde etmeye çalışmak Figüratif Ekspresiyonizm'de rastlanan ilkelerin ileriye götürülmüşünden başka bir şey değildir. Fırça darbelerinin, ispatula izlerinin de gittikçe kompozisyona katılması bir hayli ilgi çekicidir. Böylece, soyut üslûbun en belli başlı özelliklerinden biri ressamın boya, yani düpedüz malzeme karşısındaki duyarlığı ve onu kullanma tarzı olmuştur.

Modern üslûbun oluşumunda tamamen içinde bulunduğumuz yüzyılın getirdiği kavramlardan hareket eden Fütürizm ve Sürrealizm gibi akımların etkilerini de unutmamak gerekir. F.T. Marinetti imzasıyla 1909 yılında yayımlanan Fütürizm bildirgesinde, geçmişle ilgili sanat yaratma eğiliminin (Passéisme'in) artık son bulduğu, onun yerine geleceğe yönelik Fütürizm'in doğduğu haber veriliyordu. Bunu, 1910'da yayımlanan "Fütürist Ressamlar Bildirgesi" izlemiştir. Birincisine kıyasla çok daha mantıkî bir anlayışla kaleme alınan bu bildirgede, gerçeğin eski usullerle anlatılmasına son verilmesi isteniyor, her şeyin hareket halinde bulunduğu, çabucak değişiverdiği bir düzende sanatçı evrensel dinamizmi anlatmakla görevlidir, deniyordu. Ressam Severini'nin 1913-14 kışında yazmış olduğu "Neo-Fütürist Plâstik Sanatlar" adlı yazının form'la ilgili bölümde, sanatçıdan "mekânın her yanına doğru açılan kompozisyonlar" talep edilmekte, daha sonra da "kişinin hız kavramı karşısındaki yeni tutumu" ele alınıp tartışılmakta, ve sanattaki ana problemin bundan böyle "cehennemî hızla giden bir otomobili değil de, otomobilin cehennemî hızla gidişini" tasvir etmek olduğu ileri sürülmektedir.

1924 yılında ortaya çıkan Sürrealizm ise, rüya ve tesadüfe büyük önem veren, bilinçle bilinçaltı arasındaki ilintileri bilimsel verilerin ışığında değerlendirip sonuçlarını sanat eserlerinde yansıtmaya çalışan, bu arada ruhî otomatizm'i her şeyin üstünde gören bir akımdı. Soyut Ekspresiyonizm'de, yukardaki kavramlardan hemen hepsinin gerçekleştirildiğini görüyoruz. Nitekim, birçok ressamda hız ve dinamizm resim yapma edimini tanımlayan elemanlar halinde belireceği gibi, bunlara otomatizmin de katılmasıyla, Soyut Ekspresiyonizm'in içinden temel davranışları bakımından onunla taban tabana karşıt "Action" ve "Tachisme" akımları çıkacaktır.

GEOMETRİK (RASYONEL) EKSPRESİYONİZM

Pratik alanda, Kandinsky'nin 1910 yılındaki suluboya yapıtıyla resmen çağdaş sanatın etkinlik alanına girmiş olan soyutlama, başlıca iki temel yönde gelişecektir. Bunlardan ilki, yukarda anlatmaya çalıştığımız çizgiyi izlemiş; Soyut Ekspresyonizm veya Lirik Ekspresyonizm'in birçok alternatifini deneyip, sonunda Action Painting (Eylemsel Resim) ve Taşizm (Lekecilik)'in otomatizme büyük ölçüde yer veren dünyalarına ulaşmıştır.



Piet MONDRİAN. Kompozisyon No. 3, 1917.

Başta Mondrian olmak üzere, çeşitli temsilcileriyle katı bir geometrik soyutlamanın öncülüğünü yapan Hollânda'daki De Stiji (1917) akımı, kısa bir sürede yerini konuya daha yumuşak yaklaşabilen rasyonalistlere bırakacaktır. Başlangıçtan itibaren kendini hissettiren optik etki uyandırmaya yönelik geometrik soyutlama ise, çeşitli gelişim aşamalarından geçerek Victor Vasarely'nin yapıtlarında doruk noktasına erişmiştir (Op Art).

Soyutlamanın bu türü için uygun düşen terim "amorphe" (amorf) olmaktadır. Yalın kullanımında "biçimsiz", "biçimden yoksun" anlamına gelen bu sıfat, burada şunu ifadeye yarıyor: her türlü kavramlaşmış, isimlendirilmiş doğa biçiminin, yani figür'ün dışında kalmanın yanısıra, bilinen temel geometrik formlara, hattâ geometrikleştirmeye dahi iltifat etmeme.

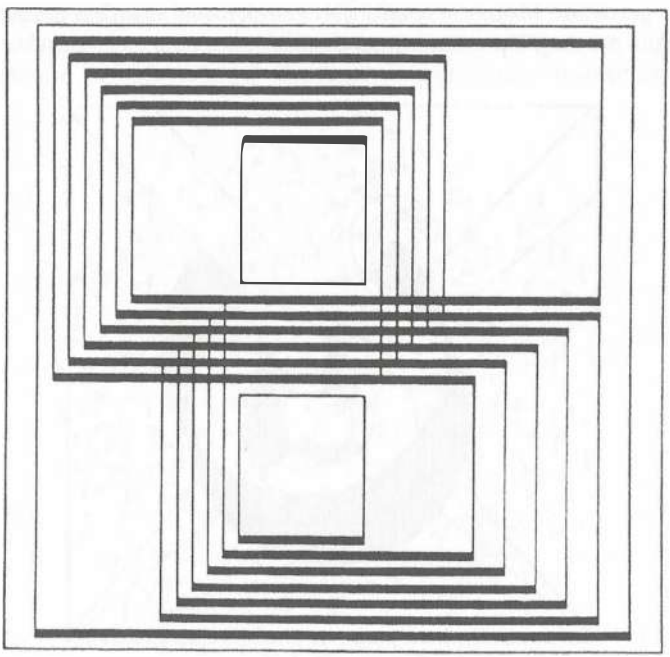
Oysa, 1910 dolaylarında bazı ressamların disipline sokulmak istenen bir soyutlamaya doğru yöneldikleri gözlenir. İlerleyen yıllarda, bu anlayış büyük bir hızla rasyonelleştirmeye, geometrikleştirmeye kayacak ve, 1920 yılına gelmeden, Maleviç'in önerileriyle "mutlak resim" (peinture absolue, absolute painting) diye nitelendirebileceğimiz bir tavana dayanacaktır.

Sophie TAEUBER-ARP. Kompozisyon.

Ancak, soyut resimdeki bu karşıtlığı yalnızca kendi içinde irdelemeyip, düşünce ve felsefe alanında Yüzyıl'ın başlangıç döneminde üretilmiş fevkalâde ilginç ve etkileyici tezleri de hesaba katmak gerekir. Nasıl ki Worringer'in doktora çalışmasında ileri sürmüş olduğu fikirler figüratif ile soyut arasındaki kesin farkı gündeme getirmişse, Fransa'dan iki ünlü bilim adamı da, soyutluğun iki ayrı yönde gelişebileceğine dair ilk teorik kanıtları

üst düzeyden aydın çevrelere yaymışlardır. Bunlardan matematikçi-filozof Henri Poincaré "Bilimin Değeri" (La Valeur de la Science, 1906) başlıklı kitabında, duyguları bir tarafa itip, ancak bunların arasındaki matematiksel bağlantılara objektif olarak aktarılabilme imkânı tanıyacaktır. Yaşamsal atılımın (élan vital) savunucusu Henri Bergson ise, yaratmada sezgi ve içgüdüye öncelik tanımış, tercihini o yönde ortaya koymuş olmakla beraber, "Yaratıcı Evrim" (L'Evolution Créatrice, 1907) isimli eserinde her iki düzenin

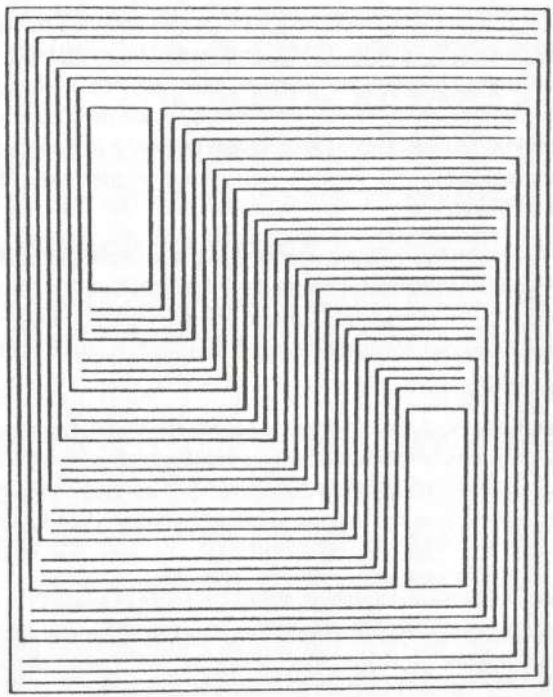
Josef ALBERS. İnziva, 1942.



de varlığından söz eder. "Düzen"i, "özne ile nesne arasında belirli bir anlaşma" diye tanımlayan büyük filozof, organize edilmiş ve edilmemiş (l'organisé et l'inorganisé) terimleriyle "geometrik" ve "vital" (yaşamsal, canlı) terimlerini bir bakıma özdeşleştirir. Düzensizlikten (désordre) söz eden kimsenin de, gerçekte diğer tarafa özgü düzenin yandaşı olduğunu vurgular. Böylece, Bergson her iki düzenin de meşruluğunu tanımış olur. Soyut sanata ait gelişmeler de bu hususu doğrulayacak, serbest soyutlama ile rasyonel disipline tâbi tutulmuş soyutlama günümüze kadar yanyana, hattâ karşılıklı etkileşimlerle, birlikte yürüyebilmeyi başaracaklardır.

Genellikle "geometrik" olarak nitelendirilen soyutlamayı filizleniş döneminden günümüze kadar temsil eden başlıca eğilimler Orfizm, Reyonizm, Süprematizm, De Stijl, Neoplâstisizm, Konstrüktivizm, Somut Sanat (Art Concret), Soyutlama-Yaratma (Abstraction-Création), Minimal Art, Op Art, Hard-Edge-Painting gibi gruplaşmalarla akımların sinesinde odaklanmışlardır.

Josef ALBERS. Alban Tepesi'ne, 1942.



Çağdaş sanatta herhangibir çağrışımsal (associatif) amaç gütmeksizin, doğrudan doğruya geometrik temel formlardan hareket eden ilk rasyonalist akım, Rus ressamı Kazimir Maleviç'in (1878-1935) kurduğu "Suprématisme" (suprématie=üstünlük) olacaktır.

Sanatçının bizzat koyduğu bu isim, "plâstik sanatlarda saf duygunun üstünlüğü"nü vurgulamak niyetindeydi. Maleviç'e göre "Dikdörtgensel resim yüzeyi Süprematizm'in çıkış noktasını oluşturur. Tanımlanabilen her türlü

figürden uzaklaşan yeni bir resim anlayışı yeni bir renk realitesinin doğmasına da sebep olmuştur. Süprematist formların hayatı, değer bakımından tabiatta rastladığımız biçimlerinkinden farklı değildir. Ne var ki, Süprematizm'in gerçekliği mutlak surette resimsel (pictural) realitededir. Çünkü, dağların, göğün ve suyun gerçekliği söz konusu değildir artık."

"Sanatı figürler dünyasının ağırlığından kurtarmak için 1913 yılında soluğu karede aldım" diyen sanatçı, o yıl Moskova'da sergilediği Süprematist bir tabloyla büyük bir sansasyon yaratacaktır. "Beyaz Fon Üzerine Siyah Kare" adlı bu kompozisyonda, Maleviç mutlak rasyonelliğin sınırlarını zorlayacaktır. Bunun daha ötesindeki, yani gerçek anlamda mutlak rasyonelliğe ulaşmış bir çözüm 1919 yılında yine Moskova'da sergilediği "Beyaz Fon Üzerine Beyaz Kare" isimli eseridir. Böylece, Maleviç resim sanatını iki ucundan birine, mutlak ve total rasyonalizme götürebilen ilk sanatçı olacaktır. Mutlak rasyonalizm hevesi tek renkli (monochrome) kompozisyonlara başvurma şeklinde, son yılların yeniden aktüel hale getirdiği bir eğilimdir.

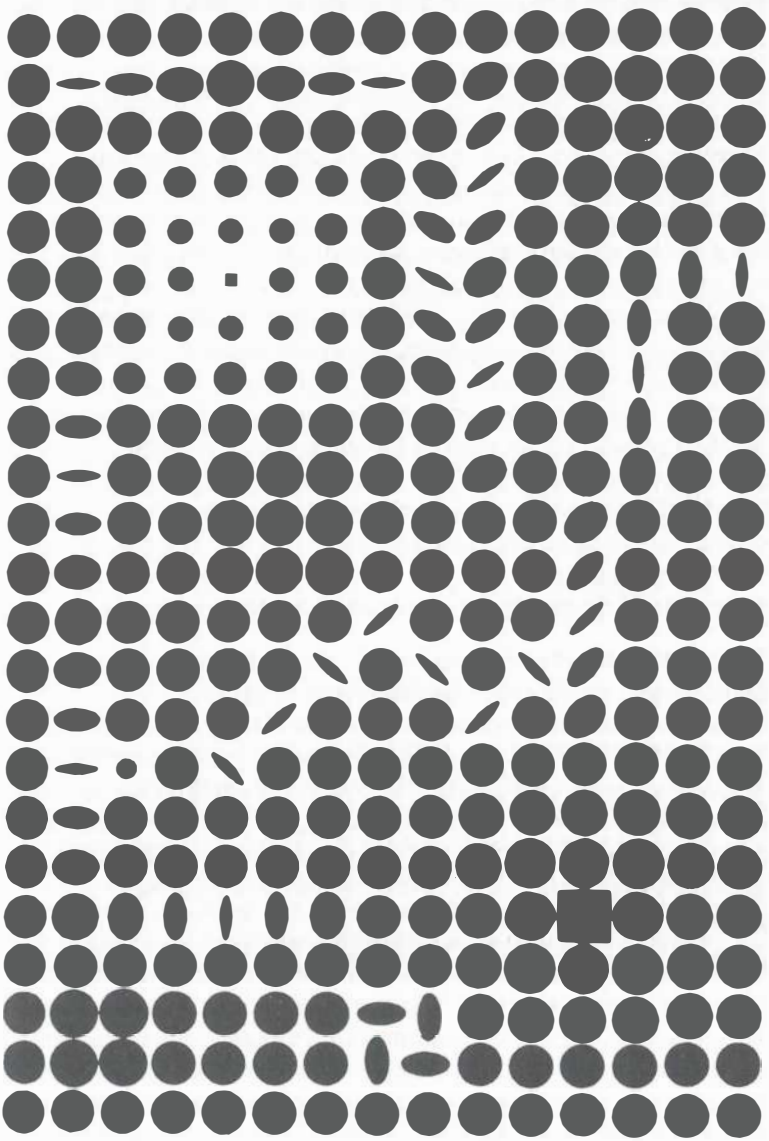
Maleviç'in 1913 yılındaki Kübizm'den kareye geçiş hareketinden hemen sonra diğer geometrik temel formların da Süpramatist vokabülere dahil edildiğini görürüz. Bu formlardan hareket ederek, Maleviç rasyonel soyutlamanın duygusal yönden kuvvetli ilk eserlerini modern sanata sokmuş olacaktır.

Çağdaş sanatın tümü üzerindeki belirleyici etkisi bakımından rasyonel soyutlamanın en önemli belirtisi şüphesiz Hollânda'da ortaya çıkan "De Stijl" akımıdır. Bu akımın kendine özgü estetiği, Bauhaus'dan geçerek, çağdaş dizaynın hemen her dalında kendini büyük bir güçle kabul ettirecektir.

Şair ve ressam Theo van Doesburg (1883-1931) ile ressam Piet Mondrian'ın (1872-1944) 1915 yılında karşılaşıp aşağı yukarı aynı ilkeler üzerinde mutabakata varmaları, iki yıl sonra De Stijl (Üslûp) dergisinin yayımlanmasına, 1918'de de ünlü bildirgenin kaleme alınmasına yol açmıştır. Oud, Rietveld, van Eesteren gibi mimarlarla ressam Bart van der Leck (1876-1958) ve heykeltraş Vantongerloo'yu da içine alan söz konusu akım, rasyonalist ilkelerden hareket eden oldukça katı bir düzenleme disiplinini hemen her alanda başarıyla uygulayabilecektir.

Van Doesburg, "Tabiatı formlarından sıyırın, geriye üslûp kalacaktır" diyordu. Üslûptan anladığı, daha doğrusu "Üslûp" adı altında açıklamak istediği kavram rasyonel disipline bağlı bir form dünyasıdır. Yukardaki cümlede belirtilen "tabiatı formlarından sıyırıp üslûba varma" anlayışı

Victor VASARELY. Beteljöz Yıldızı, 1957.



akımın en ünlü temsilcisi Mondrian'ın gelişiminde bütün karakteristik aşamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim, ünlü saatçı âdeta adım adım, büyük bir dikkat ve titizlikle tabiatı rasyonalize etmeye koyulmuş, ve yıllarca süren bir çabadan sonra nihayet dikaçılı bölünme sistemiyle asal renklere (kırmızı, mavi, sarı) dayanan üslûbuna erişebilmiştir.

Mondrian'ı böylesine bir sonuca sürükleyen dizayn felsefesi, 1918 yılında yayımlanan bildirgede geliştirilen dünya görüşüne tıpatıp cevap veren bir niteliktedir. Buna göre, "Eski ve yeni olmak üzere iki çeşit devir şuuru vardır. Eski şuur bireyselliğe, kişiselliğe yönelir; yenisiyse evrenselliğe". O halde, plâstik sanatlarda da, bu şuura uygun düşebilecek bir davranışla, tabiat formları ortadan kaldırılacak, saf sanat iradesine set çeken duruma son verilerek bireyin egemenliğinden, keyfîlikten uzaklaşan evrensel bir üslûp geliştirilecektir. Mondrian, eserlerinin kalitesi, karakteri ve kapsamı bakımından söz konusu üniversalist, yani evrenselci sanat yaratmasının en ünlü temsilcisi haline gelmiştir. Düşey ve yatay hatlarla sınırlandırılmış dikaçılı bir düzey düzenlemesine dayanan çalışmalarında, sanatçı renk olarak da yalnızca kırmızı, mavi ve sarıdan, yani asal renklerden yararlanacaktır. Bu üç renge siyah, beyaz ve gri de nötr faktörler halinde katılırlar. Böylece, fevkalâde disiplinli, manierist imkânları bakımından son derece kısıtlı bir sanat anlayışıyla karşılaşmış oluyoruz. Evrensel, objektif kriterleri ön plâna alan böylesine bir yaratma felsefesi, endüstri dizaynının ruhuna da uyduğu için, Bauhaus'da pratik bir değere kavuşacaktır.

Takriben 1914'ten itibaren, başta Vladimir Tatlin (1885-1953) gelmek üzere, bir grup sanatçı tarafından Moskova'da geliştirilen "konstrüksiyonlar", 1920 yılında yine aynı şehirde kamu oyuna açıklanan "Gerçekçi Manifesto" ile sağlam bir gerekçeye kavuşacaklardır. Bildirge Antoine Pevsner ile kardeşi Naum Gabo'ya aittir. Çağdaş heykel sanatının en tanınmış simalarından sayılan bu iki sanatçıdan ilki 1923 yılında Paris'e giderek orada yerleşmiş, diğeri de 1922'den itibaren çeşitli Avrupa ülkelerinde bulunduktan sonra, 1946'da temelli olarak Amerika'ya geçmiştir.

Heykellerin daima inşa edilmeleri, âdeta "mühendislik tekniğinin heykel konstrüksiyonuna uygulanması" (Herbert Read) söz konusu olduğundan, eleştiricilerin bulduğu "Konstrüktivizm" deyimi fevkalâde güçlü bir anlama sahiptir. Öylesine ki, tıpkı Ekspresiyonizm ya da Sürrealizm'den bahsederken işaret ettiğimiz üzere, burada da Konstrüktivizm belirli bir estetik kategoriyi en iyi şekilde ifade edebilen bir terim haline gelmiştir.

Gerçekçi Bildirge'de heykel sanatını rasyonel soyutlamaya götürecek temel ilkeler açıklanmıştır. Pevsner ile kardeşinin düşüncelerini şu şekilde özetlemek mümkündür: Mekân ve zaman, hayatın içinde oluştuğu faktörlerdir. Bu bakımdan, gerçek hayata cevap verebilmek için sanat bu iki temel elemandan hareket etmek zorundadır. O halde, çizgi bir tasvir aracı olmaktan çıkıp nesnelere ait ritmlerle kuvvetleri ifadede kullanılmalıdır. Hacim mekânın ölçüsünü verememektedir. Bu durumda, heykeltraş derinlik ve şeffaflıkla söz konusu ölçüyü ifade etmeye çalışacaktır. Öte yandan, geleneksel statik ritmler de zamanın ölçüsünü belirtemeyecek nitelikte olduklarından, sanatçı kinetik ve dinamik çârelere başvurmak zorundadır. Bütün bu hususları gerçekleştirirken mekânı da bir malzeme olarak kullanmak gerekir. Pevsner geleneksel sanatın kritiğini uzun yıllar sonra (1956) şöyle yapacaktır: "Giotto olsun, Massaccio olsun resmi yeni yollara sürüklediler. Heykeltraşlar ise Praxiteles'in araştırmalarını sürdürmekten başka bir şey yapamamışlar, daima aynı yönde yürümüşler, malzemeyi hep aynı tarzda ele almışlar, her zaman aynı mermer bloğu, yani şu ötedenberi bildiğimiz kübü yontup durmuşlardır. Michel-Angelo'ya gelince, onu da Greklerin arasına katabiliriz. Bu durum ister istemez böylesine sürüp gitti. Çünkü mermer ve taş hep kütleyi, yani kadın, hayvan gibi birtakım kopyalar serisinden ibaret değişmez konuları zorunlu kılıyordu." İlk yıllarında insan figürlerini rasyonel bir kalıba sokmak çabasını gösteren Konstrüktivizm, 1920'lerin ortalarından sonra âdeta matematiksel diye nitelendirilebilecek konstrüksiyonlar sanatı haline gelecektir.

Nasıl ki, Ekspresiyonizm'den bu yana gelişen çeşitli figüratif "izm"ler, büyük şehir ya da "Modern Tabiat" malzemesiyle karışıp Pop Art'ı meydana getirmişlerse, Yüzyıl'ın başlangıcından itibaren orta yere çıkan rasyonel soyutlamacı akımlar da, çağdaş insanın gözünü daha fazla ilgilendirebilmek amacıyla Op Art'da birleşeceklerdir. Adından da anlaşılacağı üzere, Op (Optical=Optik) Sanat optik nitelikleri bakımından ilgi çekici çözümlere ulaşmak isteyecektir. Bu akımın doğrudan doğruya göz aldatımcı, yani illüzyonist örneklerinde dahi, sanatçıların ya doğrudan doğruya geometrik temel elemanlardan hareket ettiklerini ya da büyük çaptaki bir rasyonel elemanı optik bakımından çekici hale getirmek istediklerini görürüz. Op sanatçılar ilginç üslûplarını toplumun gündelik hayatına yansıtmayı başarmışlardır. Nitekim, Op Sanat mimarî mekân yaşantısını bir fresk, bir tablo, bir duvar ya da döşeme kaplaması halinde güçlü olarak etkileyebildiği gibi, bir kumaş veya paket kâğıdı motifinde de sık sık dizayn belirleyici bir akım halinde karşımıza çıkmaktadır.

HEYKEL SANATINDA DEVRİM

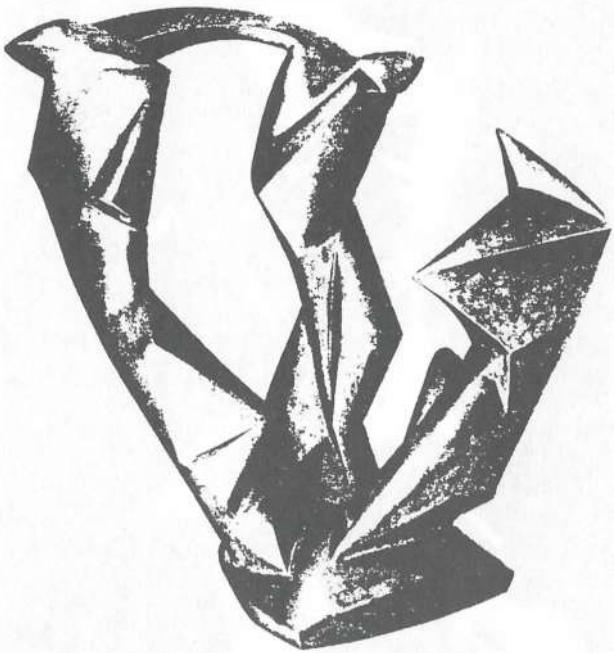
Çağdaş heykeltraşı yakından ilgilendiren başlıca konular, 'sculptural' mekânın fethedilmesi, heykele hareket ve hız kavramlarının getirilmesi, soyutlama eğiliminin bu alanda da bütün imkânlarıyla geliştirilmesi, ve nihayet malzeme yelpazesinin olduğunca genişletilmesi şeklinde özetlenebilir.

KÜBİZM'İN ROLÜ

Geleneksel ve doğasal-figüratif örneklerde, oyulma (creusement) bir türlü yüzeysel olmaktan ileri gidemez. Nitekim, alışılagelen donuk ve yoğun kütlenin yırtılabilmesi için Kübizm'in etkilediği birtakım sanatçıları beklemek gerekecektir. Kübist akım, fikrî hareket noktası bakımından olduğu kadar resim sanatı alanında vardığı pratik sonuçlarla da heykeltraşlar için ilham verici bir rol oynamıştır. Kübizm'in temel felsefesini, fikrî yönünü Bruno Zevi'den dinleyelim:

"1912 yılında, Paris'li bir ressam şöyle bir muhakeme yürütüyordu: bir nesneyi, meselâ bir kutu ya da bir masayı bir tek bakış noktasından görerek tasvir ediyorum. Gelgelelim, kutuyu elime alıp döndürsem ya da masanın çevresinde dolaşsam, bakış noktam değişecek. Bu arada, nesneyi her yeni bakış noktasından tasvir ederken, buna göre yeni bir perspektivini de yapmam gerekecek. Böylece, nesnenin gerçekliği perspektive dayanan üç boyutlu bir tasvirle anlatılmış olmuyor artık. Ona bütünüyle sahip olabilmek için, sonsuz bakış noktasından sonsuz sayıda perspektiv çizmeliyim! Görüş açısının zamana ayak uydurarak birbiri ardından yer değiştirmesi, geleneksel üç boyuta bir dördüncüyü, zaman boyutunu eklemiştir." Bu olay, plâstikte de mekân ve zaman içindeki çok sayıda çeşitli görünüşün aynı kompozisyonda, aynı anda, yani 'simultané' olarak tasvir edilmesi, seyirciye gösterilmesi problemini ortaya çıkartmıştır. Görme edimi, hareket halindeymiş duygusunu uyandıran bir sürü tasavvuru da aynı anda kapsadığından, kompozisyonun bütünü dört boyutlu bir nitelik kazanıyor. Buradaki dört boyutluluk resimdekinin çok daha ötesinde, somut bir gerçekliğe sahiptir. Kısaca ifade edersek, heykeldeki Kübizm'in birtakım hacim ve mekân tasavvurunu bir bütün, bir Gestalt halinde biraraya getirmek istediğini söyleyebiliriz.

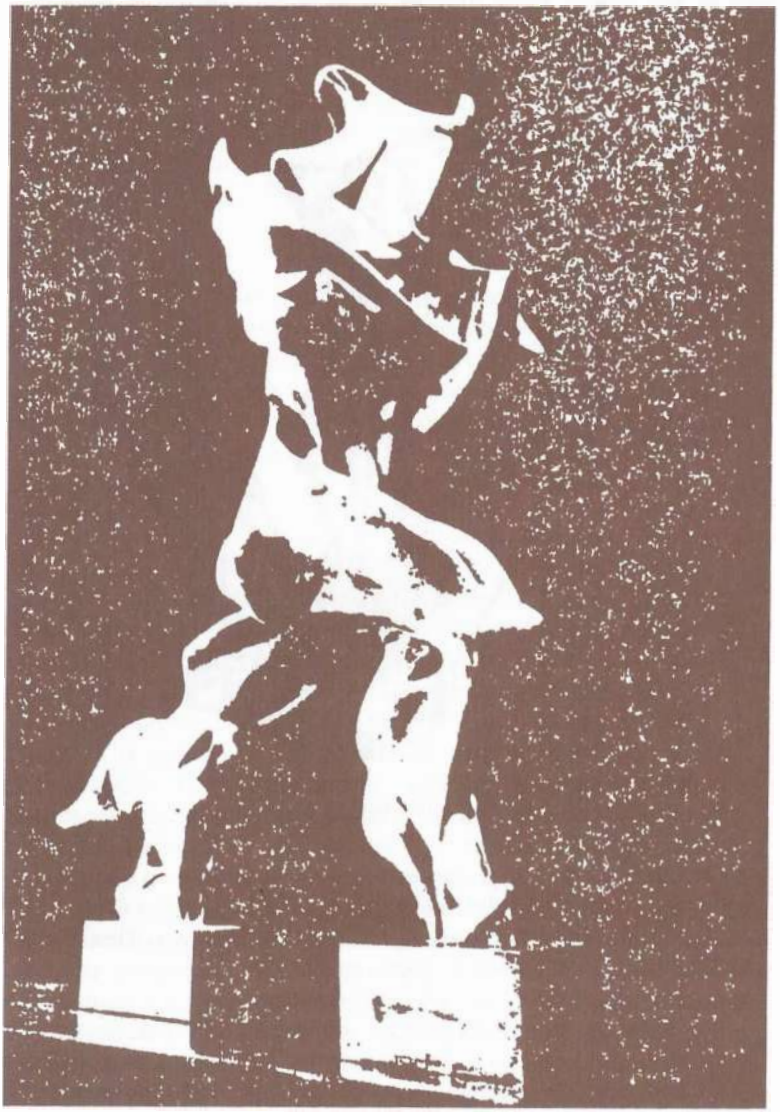
Kübizm akımının bellibaşlı eserlerine, daha doğrusu sağa sola ün salmış örneklerine özellikle resim sanatında rastlıyoruz. Bu eserleri teknik bakımdan incelersek, kübist ressamların plâstik sanatlar alanında büyük bir yenilik olarak düz çizgiyi, yani mimarî çizgiyi bulup ortaya çıkardıklarını görürüz. Öte yandan, kübist anlayışla ele alınan kompozisyonlar, konuları



Rudolf BELLİNG. Üçlü Uyum, 1919.

ne olursa olsun, parçalanıp tekrar inşa olunan figürlerden meydana geliyorlar. Belirli bir figürü tahrip ettikten sonra baştan inşa etmek, yani figürü son derece yalın elemanlardan, söz gelişi prizmalardan meydana getirmek eğilimi plâstiğin mahiyeti bakımından heykeltraşları da kolaylıkla kendine çekmiştir. Negatif ve pozitif, yani içbükey ve dışbükey yüzeylerin mekânı bütün bütüne değerlendiren elemanlar olarak ortaya çıkmasında,

Umberto BOCCİONİ. Mekân Sürekliliği İçerisinde Tek Defaya Özgü Formlar, 1913.



Fütürizm'in en önemli temsilcilerinden biri olan Umberto BOCCİONİ (1882-1916), "heykel nesnelerin mekândaki sürekliliğini plâstik, duygusal imkânlarla sistematik şekilde ifade etmeli, onları canlılığa kavuşturmalıdır" tezini savunmuş, ve hıza, enerjiye, dinamizme dayanan Fütürizm akımının fevkalâde karakteristik eserlerini yaratmıştır. Karşı sahifede görülen ünlü heykeli çağdaş sanatın dönüm noktalarından birine işaret eder (1913).

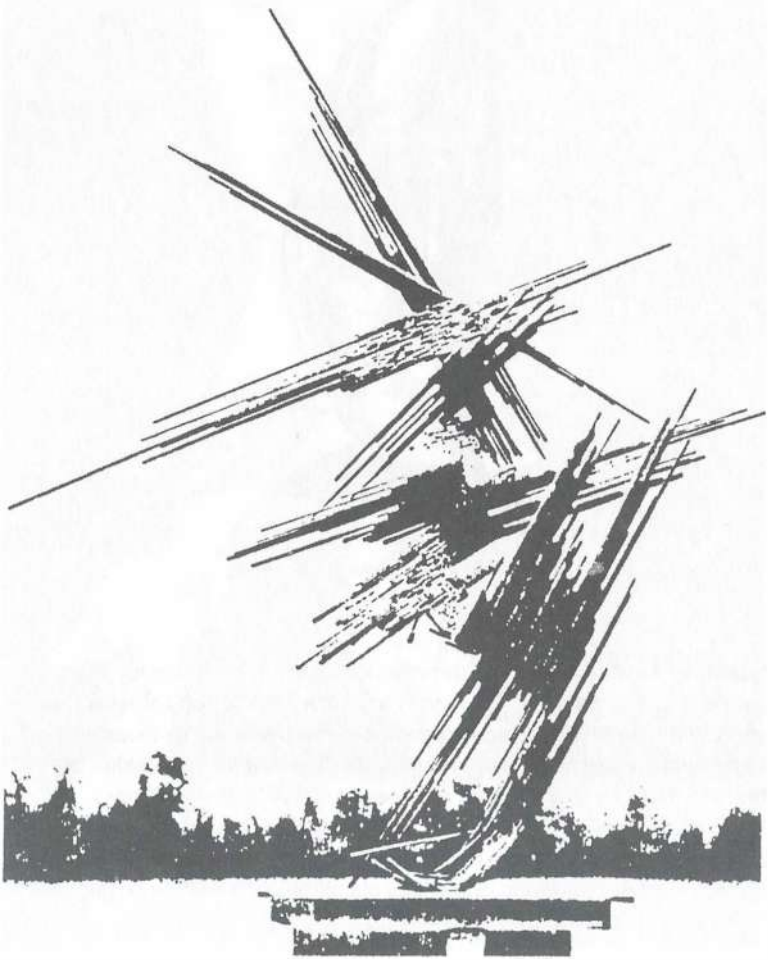
Rudolf BELLİNG. Yelken Motifi, 1959.

madde ve havanın, başka bir deyimle doluluğun ve boşluğun karşıkarşıya getirilmesinden doğacak dinamizmin araştırılmasında Kübizm'in öncü ve yönetici rolünü zihinlerden çıkartmamak gerekir. Matisse ve Picasso'nun hazırlayıcı ön çalışmalarla yüzyılın hemen ilk yıllarında başlattıkları bu hareket, 1912 yılından itibaren Archipenko gibi üstat bir sanatçının kişiliğinde gerçek ifadesini bulmuş ve Belling, Csaky, Lipchitz, Laurens ve Zadkine'in kendilerinden de birçok şeyler katarak geliştirdikleri mekân problemi, heykel sanatının ana etkeni olarak türlü kimselerde başka başka ilgi çekici çözüm yollarına kavuşmuştur.

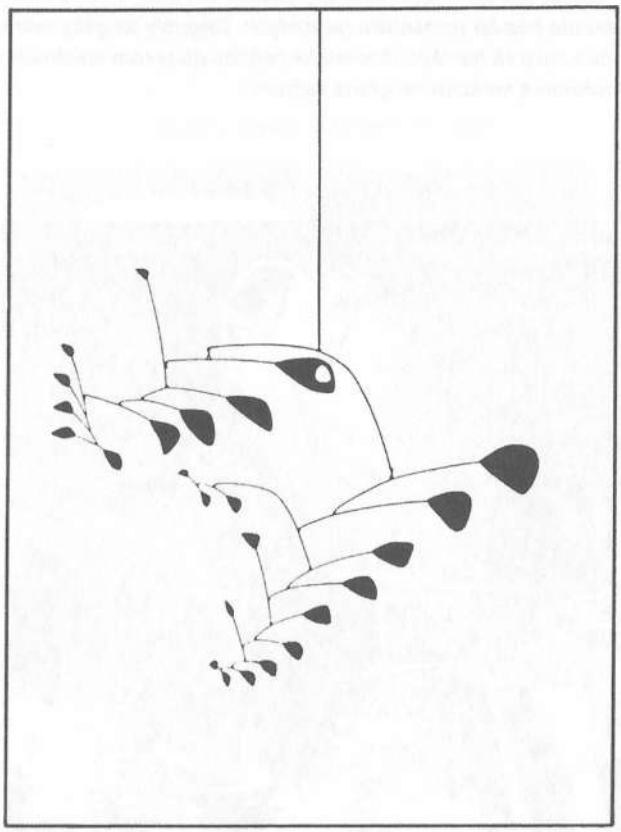
HEYKELDE HAREKET VE HIZ KAVRAMLARI

Hareket ve hız kavramlarının çağımıza ait dünya görüşünün gerçek ve zorunlu belirtileri olarak heykeltraşlığa da sirayet etmeleri olayı, 'sculptural' mekânın fethiyle ilgili çalışmaların bir çeşit devamını sağlar. Kübizm'in

Norbert KRİCKE. Mekân Plâstiği, 1958.



etkilediği heykeltraşlar arasında, hız kavramını elle tutulur bir niteliğe kavuşturabilen ünlü sanatçı Boccioni, "heykel, nesnelerin mekândaki devamlılığını plâstik ve duygusal yollarla sistematik olarak ifade edip, onları yaşatmalıdır" tezini savunmuş, eserlerini bu düşüncenin ışığı altında

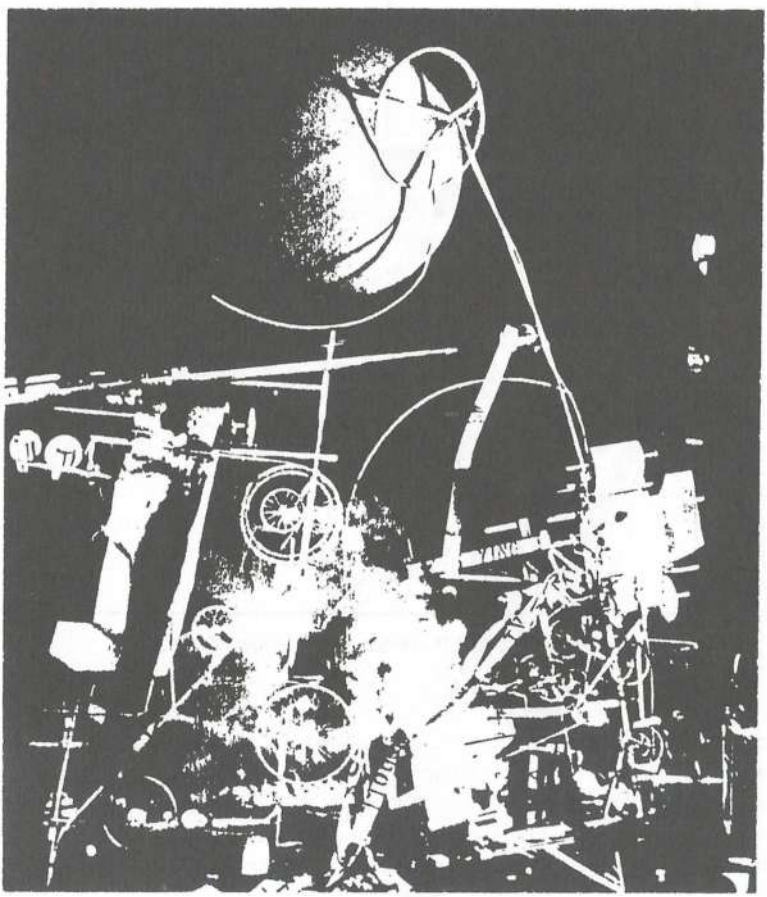


Alexander CALDER. Kırmızı Mobil-Sumac IV, 1953.

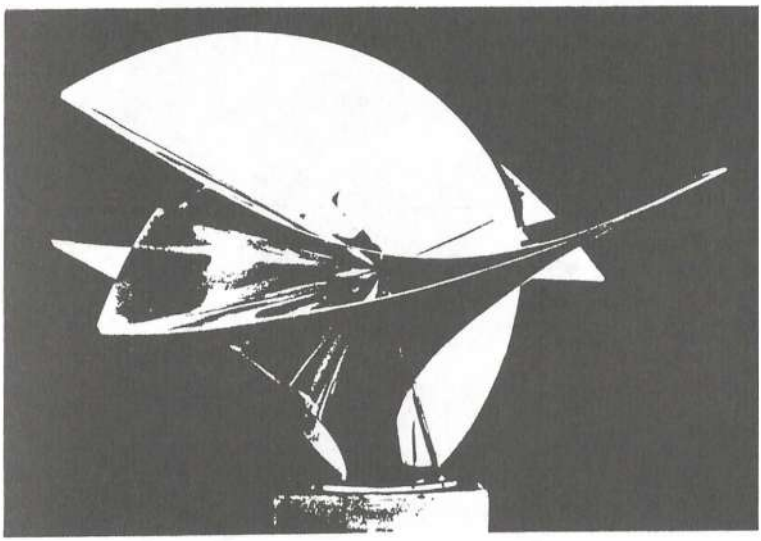
biçimlendirmeye çalışmıştır. Konstrüktivistlerden Calder ise, makine mühendisliği öğreniminden elde ettiği teknik bilgileri doğrudan doğruya sanat alanına uygulamışa benzer. Stabile'lerinde beliren statik enerjiye karşı, Mobile'lerinde düpedüz tesadüfe bırakılmış bir kendiliğinden harekete, yani gerçek anlamda otomatizm'e yer vermiştir.

Fütürizm'in ortaya atıp figüratif örnekler üzerinde geliştirdiği hız, dinamizm, mekâna taşma gibi kavramlar soyut sanatta, yepyeni malzemelerin de etkisiyle, çok daha güçlü bir karakterde ifade edilebilme imkânına kavuşmuşlardır. Kricke'nin "Mekân Plâstiği" bu konuda güzel bir örnektir. Calder ise spontane hareket üzerinde durarak, mobile'leriyle çağdaş sanata hoş bir romantizm getirmiştir. Tinguely'de gelişimin son aşamasına varılarak hareket, dinamiklik çağdaş dünyanın imkânlarına ayak uydurularak mekanik araçlarla sağlanır.

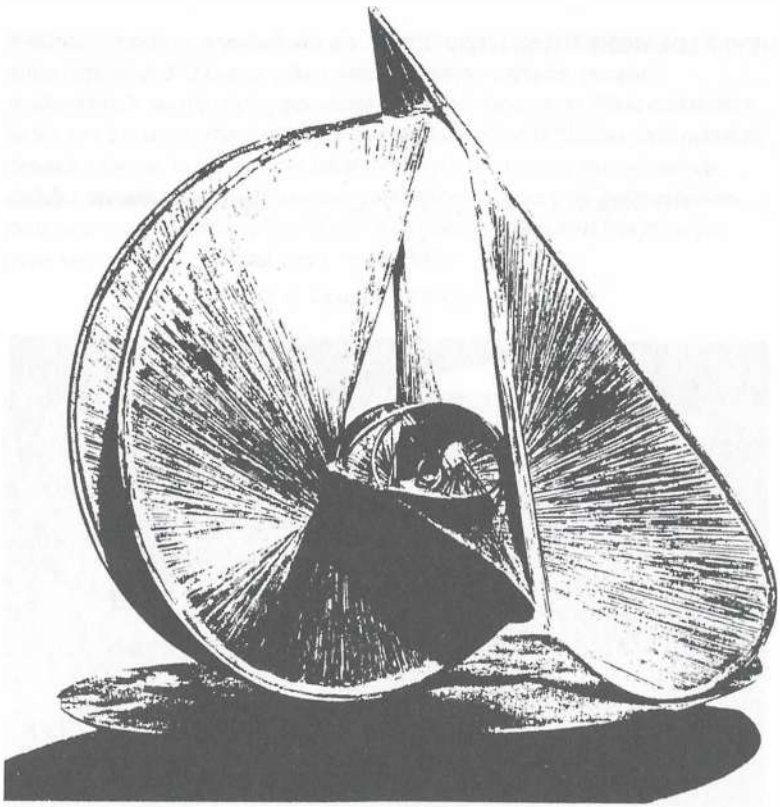
Jean TİNGUELY. New York'a Saygı, 1960.



Stephen GİLBERT. Strüktür 14 C, 1961.



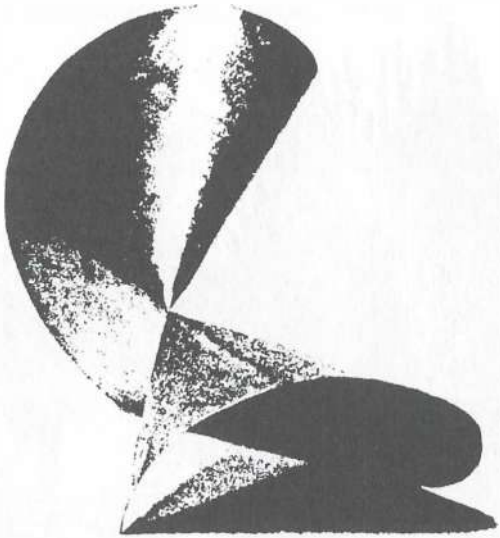
Bundan sonra, aşağı yukarı 1920 dolaylarında, aynı konuyu, yani mekân problemini bu defa Konstrüktivizm'in çok daha köklü ve rasyonel bir açıdan ele aldığına şâhit oluyoruz. Heykel sanatında ana malzemenin mekânın ta kendisi olduğuna kesin surette karar veren, bütün gücünü mekânın modelajına yönelten bu akım olmuştur. Vladimir Tatlin'le başlayan Konstrüktivizm, Pevsner ve Gabo'nun elinde çözümünü matematik ve fiziksel formüllerde bulan bir mekân problemi niteliği kazanır. Geleneksel, hâttâ kübik heykeldeki somut hacim, burada yerini birtakım kuvvet çizgilerine, gerilmelere bırakmıştır.



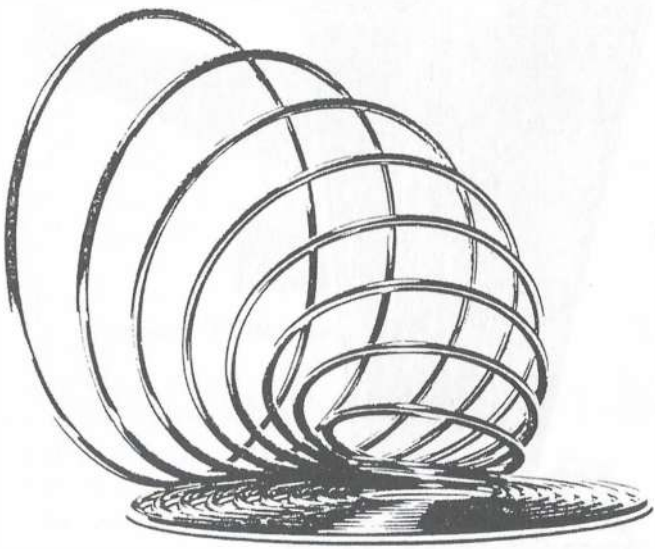
Antoine PEVSNER. Dünya Konstrüksiyonu, 1947.

HEYKELDE MALZEME

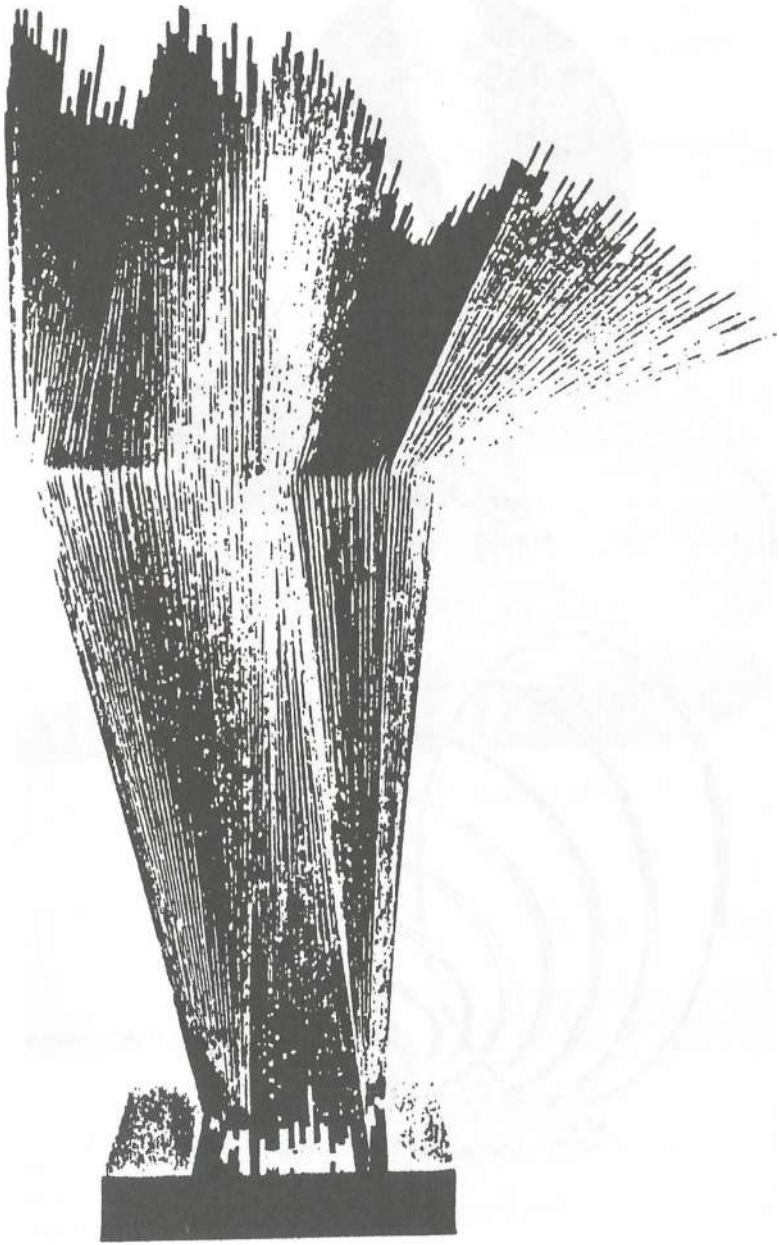
Konstrüktivizm'le birlikte mekânın ön plâna geçmesi, bu ana malzemeyi taşıyacak, değerlendirecek, başka bir deyimle onu destekleyecek malzemenin de söz konusu olmasını, bu arada eski malzemelerden çoğunun bir yana itilmesini gerektirmiştir. Bu konuda Pevsner'in kendisine



Fritz KÜHN. Mekân Formu, 1958.



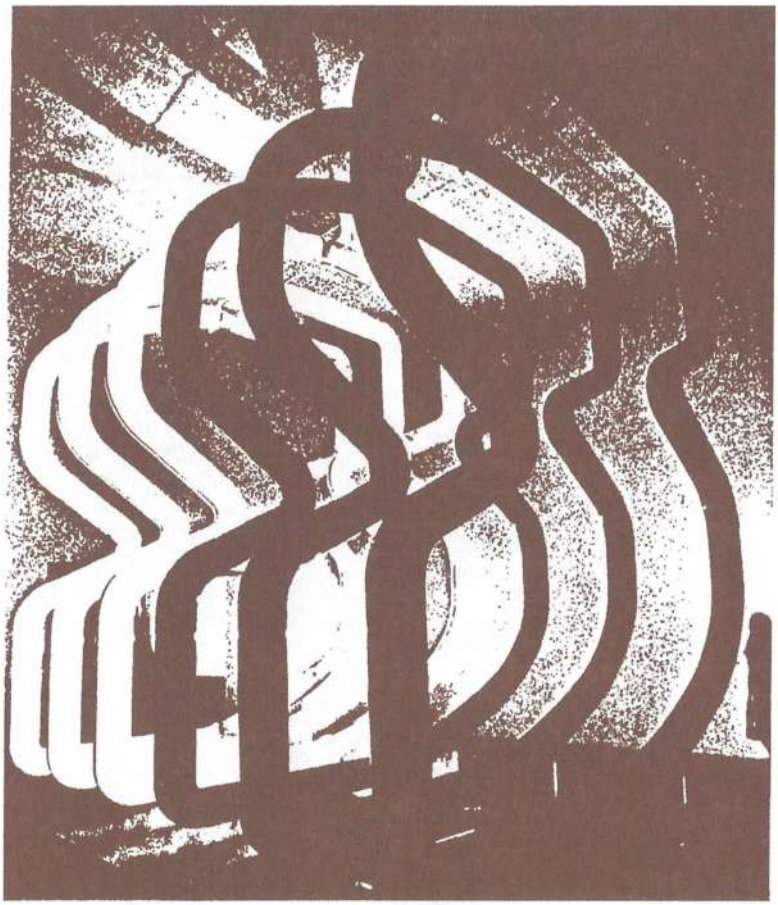
AGAM. Dokuzuncu Güç, 1970-71.



Brigitte MEİER - DENNİNGHOFF. Dinamik Biçim, 1961 (karşıda).

Seymour LİPTON. Gece Çiçeği, 1951.

kulak verelim: "Giotto olsun, Masaccio olsun, resmi yeni yollara sürüklediler. Heykeltraşlar ise Praxiteles'in araştırmalarını sürdürüp götürmekten başka bir şey yapamamışlar, daima aynı yönde yürümüşler, malzemeyi hep aynı tarzda ele almışlar, her zaman aynı mermer bloğu, yani şu ötedenberi bildiğimiz kübü yontup durmuşlardır. Michel-Angelo'ya



CHRYSSA. Klitemnestra, 1968.

gelince, onu da öteki Yunanlıların arasına katabiliriz. Bu durum, ister istemez, böylesine sürüp gitti. Çünkü mermer ve taş hep kütleyi, yani kadın, hayvan gibi birtakım kopyalar serisinden ibaret değişmez konuları zorunlu kılıyordu." Yeni davranışın anlamını, daha doğrusu yeni malzemelerin seçimini belirleyen anlayışı şöyle açıklayabiliriz: herhangibir

malzemeyi, belirli diğer bir maddeyi, yani mekânı ortaya koymak, değerlendirmek, yüceltmek yönünde kullanmak. Uygun malzeme bulunur bulunmaz, artık o geleneksel heykeldeki donukluktan, sağırlıktan, kaskatılıktan da eser kalmıyor. Kütle çözülüveriyor, her yanından düpedüz nefes almaya başlıyor. Konstrüktivizm'in peşinden camın, özellikle de plexiglas'ın, ve türlü teknikler altında başka başka kılıklara bürünen çeşitli madenlerin arkaarkaya heykel sanatına girdiğini görüyoruz. Daha sonra Gonzalez, demirciliği büsbütün yüce bir mekân sanatı haline sokmuştur. İnce saç plâklar, rijit çubuklar, istenildiği gibi kıvrılabilen çeşitli teller, kısaca endüstrinin kullandığı en basit madenler bile mekân problemlerinin çözümünde önemli bir yer almaya başlarlar. Bu malzemenin meydana getirdiği örgüt içerisinde mekân biçimlenir, dile gelir. Öte yandan, ışığın da çeşitli 'sculptural' malzemeyi destekleyerek veya birleşerek çağdaş heykel sanatında vazgeçilmez bir işlev kazanmasının ardından, kesin bir sıçrayışla bizzat ana malzeme niteliğine kavuşması son derece ilginçtir.

HEYKELDE SOYUTLAMA VE VAROLUŞÇU DAVRANIŞ

Heykeltraşlıktaki soyutlama eğiliminin gerekçesi de aşağı yukarı resimdekinin aynı. Burada da, sanatçı bir iç zorunluluğu soyut araçlarla anlatmaya çalışıyor. Sâdece, renk ve çizgi yerine, bu defa doluluk ve boşlukla, yani malzeme ve mekânla. Soyutlama, malzemeye verilen önemin artmasına da büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Nitekim, soyut heykel, çoğu kere meydana geldiği malzemenin gerçek hakkını verir. Başka bir deyimle, malzemeyi, fazla gevezeliğe kaçmadan, en az detay ve ipucuyla ortaya koymağa bakar. Figürasyondan sıyrılan bir heykeltraş için, malzeme, yalnızca programlaşmış bir formun gerçekleştirilmesine yarayan,

daha doğrusu yaraması gereken bir madde olmaktan çıkıp, eserden beklenen etkide büyük bir rol oynayacak duruma gelir. Konstrüktivist ve neo-plâstik akımlar soyut heykel alanında başarılı sonuçlara varmışlardır. Bunun yanısıra, özellikle Brancusi ve Arp'ın önderliğinde gelişen bir organik soyutlama eğilimine de rastlıyoruz. Klee'nin, "Tabiat gibi yaratmak" (Schaffen wie die Natur) düsturu sanki bu heykeltraşlara yol gösterir. Her türlü bağlayıcı "izm"in dışında, sanatçı kendi öz gerçeğini keşfedip, onu evrensel araçlarla biçimlendirme çabasındadır. Bu arada, resimde gördüğümüz "varoluşçu" anlayışın bu alanda da mevcut olup olmadığı hususu zihinleri kurcalıyacaktır.

"Resimde hareket otomatizmine dayanan yaratma türü acaba heykel sanatında da söz konusu olabilir mi?" sorusu çağdaş sanatın şüphesiz en çetin, en düşündürücü problemlerinden birine değinmektedir. Günümüz sanatında oluşmuşluğa verilen büyük değer, heykel sanatında da birçok kimseleri oluşmuş formlar yaratmaya sürüklemektedir. Ancak burada "sezgisel, içgüdüsel form yaratması" ile "oluşmuş form yaratması" arasındaki kritik sınırı iyice ayırdedebilmek gerekecektir. Nitekim, birinci davranış tamamen Kandinsky'nin tanımladığı sınırların içine girer. Resimde olduğu kadar heykelde de geçerlidir.

Oluşmuş form yaratmak işi, Taşizm ya da Action Painting'de görüldüğü üzere, otomatik hareketlerle form oluşturmak anlamına geldiği sürece bir bakıma mümkündür. Ancak, malzeme meydana çıkış süresini uzattığı anda, form oluşturmak da imkânsız hale gelecektir. Nitekim, heykelde çoğunlukla böylesine bir durum hâkimdir. O halde, başvurulabilecek "form oluşturma" çabaları bir "objet trouvé" (bulunmuş eşya) taklitçiliğinden ileri gidemiyecektir. Herbert Read'in de belirttiği üzere, normal malzemeyle çalışan bir heykeltraş Pollock'un cümlesindeki resim kelimesinin yerine heykel kelimesini koyarak, "Heykelimi yaparken neyin meydana geldiğini kestiremiyorum" diyemez. Gerçekten de, jestüel hareketlerle bir çırpıda orta yere konulamadığı sürece "Eylemsel Heykel Sanatı"ndan bahsedebilmek mümkün değildir.

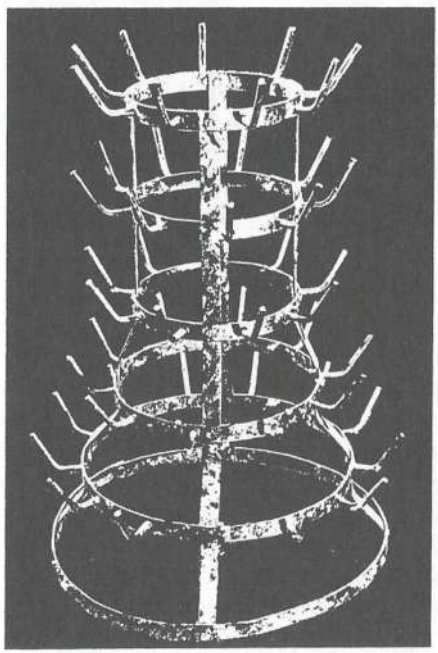
Bu arada, soyut otomatizmi "herhangibir figüratif amaç güdülmeksizin tesadüfen ortaya çıkma" şeklinde tanımlamak da mümkündür. Böylesine bir tarifin sınırları içerisinde, duygusal potansiyelle yüklü bütün oluşmuş formları soyut otomatizm'in çerçevesine sokabiliriz. Nitekim, zaman içinde oluşmuş peri bacalarının karşısında duyduğumuz hayranlıkla, yine, meselâ bir bombardıman ya da infilâkten sonra birdenbire oluşuveren bir enkazın uyandırabileceği dürtüsel etki (effet stimulant) ancak soyut otomatizmin yukardaki tanımıyla açıklanabilecek bir hususdur.

ÇAĞDAŞ SANATTA HAZIR, BULUNMUŞ VE DEĞİŞMİŞ NESNE KAVRAMLARI ÜZERİNE

Marcel DUCHAMP. Bisiklet Tekerleği, 1913.

Batı plâstik sanatlarında alışılmadık bir ifade tarzını dile getiren soyutluğun sebep olduğu şokun başlangıç sarsıntıları henüz atlatılmadan, ünlü Fransız sanatçısı Marcel Duchamp'ın (1887-1968) ortaya koyduğu bir "plâstik", bu defa sanat yaratması fenomeninin mahiyetini kökünden değiştiren bir iddia taşıyordu. Sözünü ettiğimiz "plâstik" bir taburenin üzerine dikilen alelâde bir bisiklet tekerleğinden başka bir şey değildi.

Sanatın tanımını değiştiren, daha doğrusu çok daha geniş, toleranslı bir içeriğe kavuşturan soyutluğun resmen 1910 yılında, Kandinsky'nin bir suluboya resmiyle başladığı kabul edilir. Ancak, teorik yönden Worringer'in 1908'den itibaren soyut sanata gerekli zemini hazırlamış olduğu da inkâr edilemeyecek bir gerçektir. Demek ki, sanatın tarifini değiştiren teorik ve pratik çabaların hemen arkasından, 1913 yılında, sanat yaratması fenomeninin tanımını fevkalâde genişletebilecek nitelikteki bir atılımla, yani Marcel Duchamp'ın sansasyon yaratan ilk hazır-sanat-eseriyle, ready-made'iyle, "Bisiklet Tekerleği" ile karşılaşmış oluyoruz.



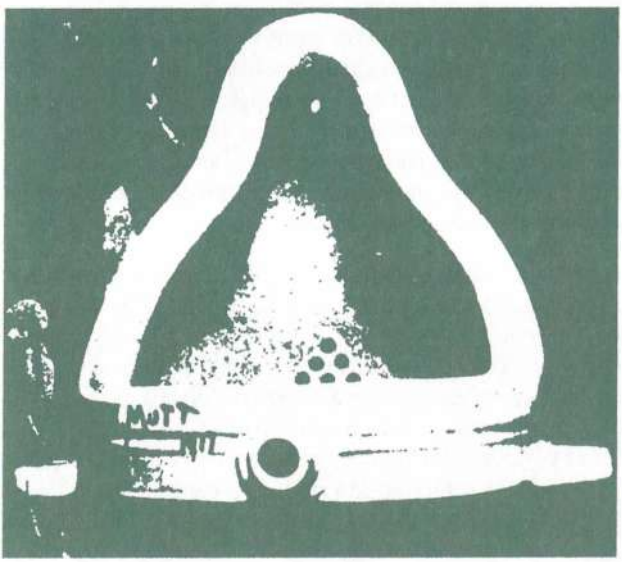
M. DUCHAMP. Bardaklık, 1915.

Soyutlamanın sanata getirdiği en önemli değişiklik, hiç şüphesiz onu öykücülüğün tutsaklığından kurtarmasıdır. Buna, kavramsal kalıplaşmaların -bu kalıplaşmalar ne derece sembolik karaktere bürünmüş olurlarsa olsunlar- plâstik sanatların mutlak sermayesi olmaktan çıkması da denebilir. Bu durumda, mevcut kavram şemalarına uymadan ve belirli bir

öyküyü şu veya bu simgesellikte işlemeden de herhangibir nesnenin, kompozisyonun kişide estetik çoşku yaratabileceğini öne sürüp ispatlayan Soyut Sanat'la birlikte, sanatın geleneksel tanımı da bir hayli genişleyebilme olanağına kavuşmuştur.

Sanatın tanımında kendiliğinden meydana geliveren böylesine bir gelişmenin ardından, bu defa sanat yaratması fenomenini ona göre ferahlatıp zenginleştirecek bir adımın atılması da herhalde kaçınılmaz bir gelişimin çok önemli bir aşamasıydı. Marcel Duchamp işte bu adımı atan kişidir. Madem ki belirli bir öyküye, kavramsal bir kalıplaşmaya bağlı

M. DUCHAMP. Çeşme (Pisuar), 1915.



olmaksızın da sanat eseri yapılabiliyordu, o halde mevcut, hazır nesneler biçimler veya bunların belirli parçalarından, bölümlerinden de estetik etkililikleri bakımından yararlanmak, bunları bulup, seçip sanat eseri haline getirmek de mümkündü. Böylece, sanat eserinin gerçekleştirilmesi sorunu, Batı'daki klâsik sanat felsefesinin öngördüğü yapılma koşulunun sınırlarını aşarak bulunma ve seçilme olanaklarına da yer veren, hak tanıyan bir kapsama kavuşacaktır. Modern Sanat'ta ilk defa Marcel Duchamp

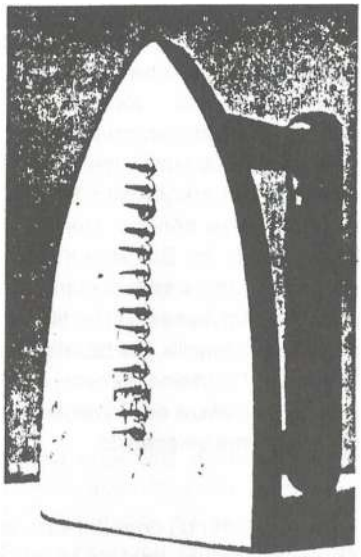
tarafından başlatılan, daha sonra Dadacılar'la Gerçeküstücüler'de objet trouvé (bulunmuş eşya, bulunmuş nesne) kavramıyla da tamamlanan ready-made, yani hazır-sanat eseri ve onun temsil ettiği sanat yaratması anlayışının dayandığı felsefe aşağı yukarı budur.

Gerek zaman, gerekse de mekân içerisinde sanat tarihine bakıldığı anda, çeşitli toplum düzeylerinde ya da uygarlıklarda "yapılan" estetik etkenin yanısıra "bulunan, seçilen" estetik etkenlerin de daima geçerli olduğu göze çarpar. Uzakdoğu'da, Japonya'da aranıp bulunmuş, seçilmiş tabiî nesnelerin, kayaların estetik güçlerinden ötürü birer sanat eseri olarak kullanıldıkları, hattâ Budist tapınakların bahçelerini süsledikleri bilinmektedir. Yine deniz kabuklarının, taşların, köklerin -dün olduğu gibi bugün de- hemen hemen her yerde sanat kavramıyla resmen ilişki kurmamış pek çok kimsenin odasını, evini değerlendirdiği, bu kimselerin yaşantılarını olumlu yönde etkileyip desteklediği de sık sık rastlanan bir olaydır. Bütün bu davranışları günümüzün ready-made veya objet trouvé, yani hazır veya bulunmuş sanat eseri anlayışıyla bağdaştırmak gerekir. Demek oluyor ki, Marcel Duchamp'ın büyük bir sansasyon yaratan ve hâlâ pek çoklarınca yadırganan tutumu, Rönesans geleneği içinde şaşırtıcı, fakat sanat tarihinin geniş çerçevesinde ne sağlam gerekçeden, ne de destekleyici örnekten yoksun bir tutumdur.

Marcel Duchamp'ın attığı adımın en önemli katkılarından biri de dikkati endüstri ürünlerine, makine ürünlerine çekmiş olması; daha doğrusu, endüstri tarafından üretilen nesnelerin, hattâ en alışılmış gündelik eşyaların ve bu eşyalara ait parçaların, bölümlerin de bir estetik çağrıya sahip olabileceklerine değinmesidir. Nitekim, kendisinin bulup, seçip değerlendirdiği "hazır eser"lerle bir bisiklet tekerleği, bir pisuar, bir bardak-asacak birdenbire fonksiyonlarından arınan ve sâdece biçimsel nitelikleriyle varlıklarını estetik açıdan sürdüren nesneler haline geleceklerdir. Bu plâstiklerin 1913-15 yıllarında gerçekleştirildikleri, Bauhaus'un ise 1919 yılında faaliyete geçtiği dikkate alınırsa, Marcel Duchamp'ın endüstri estetiğine veya endüstrinin de kendine özgü bir estetiği olması gerektiğine plâstik sanatlar düzeyinden ilk defa parmak basan kimse olduğu da söylenebilir.

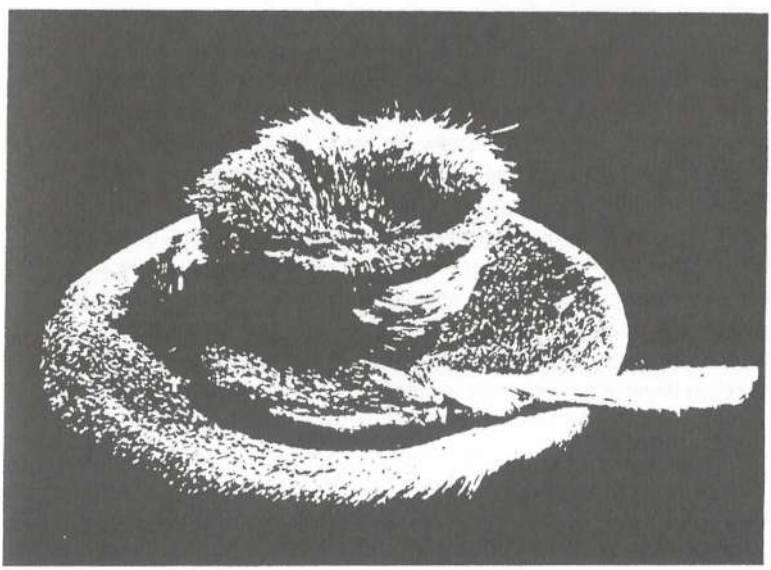
Dada akımının ünlü temsilcilerinden ve Marcel Duchamp'ın yakın arkadaşı Man Ray'de 'ready-made', hazır-nesne 'object transformed', yani değişime uğramış nesne şekline dönüşmüştür. İster hazır, ister bulunmuş, isterse de hazırın değişime uğratılmasıyla elde edilmiş nesnelerin birer estetik dürtü (stimulus) halinde kullanılmaları günümüzün Yeni Dada akımında da geçerliliği olan bir eğilimdir.

Jean TİNGUELY. Nesne (Obje), 1969.



Man RAY. Hediye, 1921.

Meret OPPENHEİM. Kürkle Kaplanmış Fincan-Tabak-Kaşık, 1936.



Sanat tarihi alanında Yirminci Yüzyıl'ın en büyük isimlerinden Herbert Read "Toplum ve Kültür" adlı konuşmasında toplumların birbirini izleyen iki dönemden geçtiklerine değinir. Bunlardan biri 'zest', yani manevî zevk, haz dönemidir; ki Read'e göre sanat dallarında canlılık, ifade arama ve yaratıcı faaliyette bulunma anlamına gelir. Diğeri ise 'apathy' veya Türkçesiyle duygusuzluk, cansızlık, gevşeklik, nemelâzımcılıktır. Genellikle maddî refahla birlikte ortaya çıkar. Önce güvenlik, sonra cansıkıntısı, ve sonunda da çöküş haline dönüşür. Duruma 19'uncu Yüzyıl koşulları açısından bakan ünlü tarihçi Burckhardt'la daha başka tarih felsefecilerinin, toplumsal gelişmede canlılık faktörü olarak savaşı önerdiklerini ileri süren Read, bu arada William James gibi bir filozofun ise savaşa bir eşdeğer arayarak dağcılık, madencilik gibi tabiatla çeşitli mücadele yollarını salık verdiğini ilâve eder. Kendisine göreyse, belirli bir toplumda manevî zevki, hazzı, canlılığı muhafaza edebilmenin başta gelen koşulu kültürel erekleri kovalayabilme yeteneğidir.

Herbert Read'in bu önerisini kabullenen bir tutumu benimsedikten sonra, adı geçen kültürel ereklerin içinde, görsel ve çevresel nitelikleri, giderek de etkileri yönünden plâstik sanatlara önemli, hattâ belki de en önde gelen bir yer tanımak gerekecektir. Kişinin çevresiyle daima etkin bir alış-veriş içerisinde bulunması, çevresindeki nesnelerle olumlu veya olumsuz, fakat daima bilinçli bir ilişkiler sistemi kurabilmesi için vazgeçilmez bir faktördür. Ancak, bu ilişkiler sisteminin nasıl kurulabileceği, daha doğrusu kişinin, giderek de toplumun nasıl yaratıcı bir hale sokulabileceği noktası şüphesiz işin en güç tarafıdır. Bugünkü koşullar altında, her meslek adamını, toplumun her bireyini çevresini şekillendiren, plâstik sanat eseri yapan bir üretici haline getirmek imkânsızdır. Ne var ki, Marcel Duchamp'ın Modern Sanat'ta ilk defa önerdiği, sanat tarihinde ise yer yer ve zaman zaman rastlanan hazırı bularak, seçerek, değiştirerek sanat eseri yaratma yolu kişiye çevresiyle duygusal yönden olumlu ilişkiler kurabilme, çevresindeki nesneleri estetik açıdan değerlendirebilme olanağını sağlayabilecektir. Hiç şüphe yok ki aramak, bulmak, seçmek ve değerlendirmek için de kişinin sağlam bir sanatı-görebilme eğitiminden geçmesi gerekmektedir. Kanımızca, en aşağı kademedeki öğretim kurumlarından itibaren verilmesi gereken böylesine bir eğitimle yetiştirilecek toplumun, çağımızın bilimsel, teknik ve maddî yönden ileri, manevî bakımdan ise perişan diye nitelendirilebilecek uygarlığına kurtarıcı bir canlılık getireceği muhakkaktır. Muhakkak olmayan ve kişiyi kötümserliğe sürükleyen husus ise, sorumlu makamların henüz hiçbir ülkede tam olarak işin bilincine varmamış olmalarıdır.

1962 VENEDİK BİENNALESİ VE MODERN SANAT

Aşağıdaki yazı, 1962 Venedik Biennalesi'ni odak noktası alarak, bu kavramı çeşitli yönlerden inceleyip irdelemekte, ve böylece bugün de tazeliğini hâlâ koruyabilmektedir.

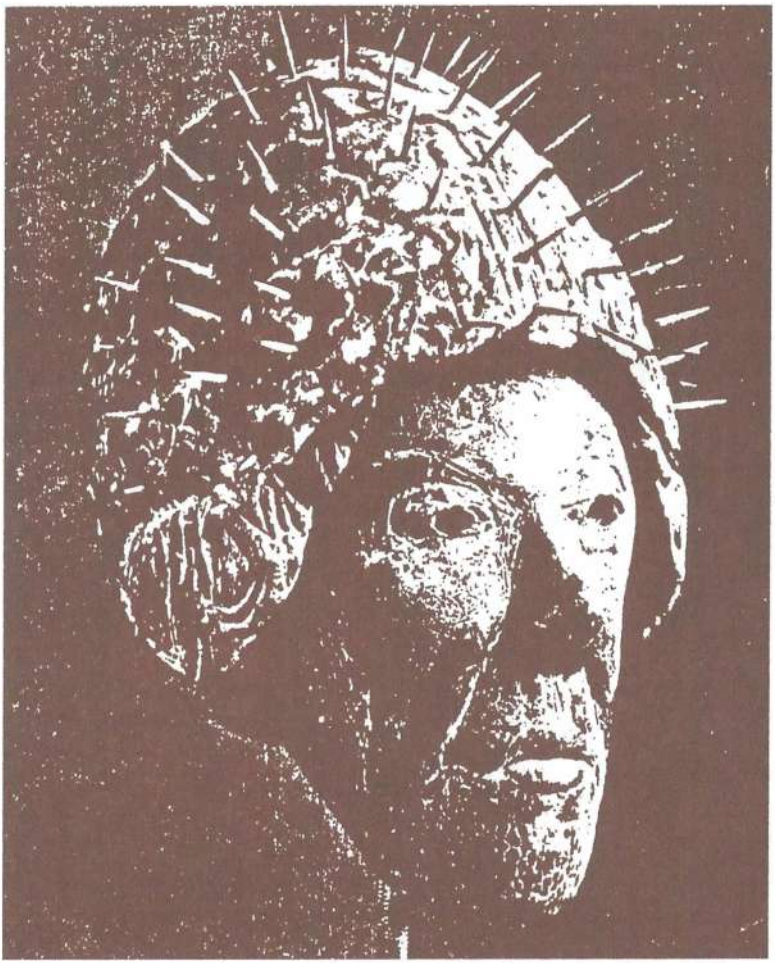
Modern sanatın yakın tarihlerdeki gelişimini kataloge edip sunmakla görevli modern sanat müzeleriyle, bir bakıma modern sanatın bugünden yarına atlamasını sağlayan modern sanat sergilerinin arasında, kısaca bir statiklik-dinamiklik farkı mevcuttur. Müzelerin fonksiyonu, ortaya konmuş ve gerçekliği tanınmış sanat mesajlarını, daha çok didaktik bir amaçla, kamuoyunun bilgisine sunmak yönünde toplanıyor. Sergiler ise, yepyeni mesajların yepyeni iddialarla ortaya çıktıkları yerlerdir. Bu mesajlar henüz değerlendirilmemiş, getirdikleri yeni fikir ve düşünceler sanat tarihinin teşkil ettiği süreklilik içinde belirli yerlerini almamışlardır. Bu bakımdan, müzelerin olmuş-bitmişle ilgili "bilânçomsu" karakterlerine karşı, sergilerin "denklemsel" niteliğini hiçbir zaman gözden kaçırmamak gerekir. Sergilerin uyandırabileceği heyecan, yaratabileceği polemik, hiçbir müzeden hiçbir şekilde beklenemez.

Her Biennale'nin sonunda Batılı eleştiricilerin saldırı yarışına çıkmaları basbayağı bir gelenek haline gelmiştir. Saldırıların çoğu serginin muhafazakâr tutumuna yöneltilir. Hemen her eleştirici, bugünü yarına bağlayabilecek yetenekteki sanatçılara yer verilmemesinden, bunlara ait eserlerin hasıraltı edilmesinden şikâyetçidir. Ne var ki, bu gibi sanat eserlerini eleştirirken herhangibir yargıda bulunmadan önce, bahis konusu gösterinin oturduğu zemini, dayandığı temelleri belirtmek yapılan eleştirinin sağlamlığı bakımından kaçınılmaz bir zorunluluktur. Bizce önemli olan nokta, Biennale'nin sergi mi, müze mi, yoksa sahip olduğu bâzı özel şartlar yüzünden bir sergi-müze karışımı mı olduğunu tesbit etmek, ve mevcut sınırlar içerisinde gösterinin başarıya ulaşıp ulaşmadığını araştırmaktır.

Jean RİOPELLE. Don Kişot, 1961. Kanada Pavyonu.

Biennale, tüzüğü gereği "kendine özgü", sui generis bir karakter taşımak ve bir müze-sergi karışımı olmak zorundadır. Her ülkenin serbestçe ve muntazaman katılma hakkına sahip bulunması, ve herhangibir ülkeden gelecek eserlerin o ülkeye ait belirli bir "sergi komiseri" tarafından seçilmesi Venedik'teki sergiyi ister istemez bir sergi-müze haline sokabilecek faktörlerdir. Nitekim, sergiye muntazam katılan ülkelerin arasında modern sanatı topyekûn inkâr eden totaliter rejimlerin de büyük ölçüde yer alması Biennale'nin ciddîliğini, radikalliğini zedeleyen sebeplerin belki de en başında geliyor. İkinci önemli faktör, sergideki eserlerin seçimiyle ilgilidir. Her ülkeye ait eserler, o ülkenin "komiser"i tarafından seçilmektedir. Komiser ise, bahis konusu ülkenin resmî makamlarınca atanır. Böylece, ideal olarak en ufak bir bürokratik davranışa dahi yer vermemesi gereken bir organizasyona ister istemez resmî bir koku siniveriyor. Komiserlerin son derece ileri görüşlü ve tarafsız kişiler olabileceklerini kabul etsek dahi, bu sefer de ödül işi ortaya çıkıyor. Dağıtılan ödüller sanatçılara maddî ve manevî yönlerden destek oldukları gibi, bu sanatçıların ülkelerine büyük bir şeref bahşetmekte, ayrıca komiserin kendisi de isabetli bir seçim yapmış olmaktan ötürü bu şerefin bir kısmını, belki de haklı olarak, paylaşmak mutluluğuna erişmektedir. İşte böylesine komplike bir sistem komiserlerin rizikoya atılmalarına, tanınmamış, ya da sanat çevrelerince "üstadlığı" henüz onaylanmamış kişileri mindere çıkartmalarına mâni olmaktadır. Ve sonuç olarak, Biennale daha ziyade isim yapmış sanatçıların, modernistlerin ve totaliter gericilerin eserlerinden meydana gelen tuhaf bir sergi-müze koalisyonu niteliğine bürünmektedir. Bu kargaşalığın içinde, Biennale üç çeşit seyirciyi de, -sanat anlayışı bakımından birbirlerine karşı üç ayrı grubu da-, tatmin edebiliyor.

Birinci kategori, modern sanata tamemen karşıt olanlardır. Modern sanatı tanıtma ve savunma uğruna derlenen Biennale, totaliter ülkeler yüzünden kendi idealine kendisi ihanet etmekte, bahis konusu kimselere kendilerini büsbütün haklı çıkartabilecek deliller sağlamaktadır.



Floriano BODİNİ. Madam E.C. Clarke'nin Büstü, 1960. İtalyan Pavyonu.

İkinci tip ziyaretçi ise, çağdaş sanat akımlarını genellikle 20-25 yıl geriden izleyebilen kimsedir. Bu ziyaretçi için de "kokmuş" totaliter sanatla "dejenere" olmuş çağdaş sanata ait eserlerin arasından kendine göre

"gerçek modernler"i, aslında araya sızan birtakım modernistleri ayıklamak bahis konusudur. Üçüncü kategorideki ziyaretçiye gelince, bu kimse gericileri de, modernistleri de bir yana itip, gerçek modern davranışları ayırdetmeğe çalışır. Biennale, -müzeye yönelen bir atmosfer içinde dahi olsa-, çağdaş sanat hareketlerinin çeşitli ülkelerdeki hız, yön ve rengini ortaya koymuş olmakla, özellikle bu üçüncü tip ziyaretçi için en önemli bir bilânço niteliğini taşır.

Bu yılki Biennale de, -tüzüğünde ve organizasyonunda herhangi bir değişiklik yapılmadığına göre- aynı yolun yolcusu olmuş, üçüncü tip ziyaretçi için yararlı bir sergi- müze karakterinin ötesine atlayamamıştır. Şimdi bizce üzerinde durulacak nokta, birtakım hayalî, tutarsız tenkitler yerine, kendiliğinden ortaya çıkan ölçülerin determinizmi içinde, Biennale'yi değerlendirmektedir.

Böylesine bir açıdan, modern sanatın özünü, anlamını toplu ve tutarlı bir halde kamu oyuna bir kere daha sunmuş olmakla Biennale'nin görevini yerine getirdiği söylenebilir. Nitekim, modern sanatın "izm" kalabalığından neredeyse bütün bütüne kurtulduğunu, "nesnelerin tasvirinden çok, tasvir edilebilecek cinsten nesne arayıp bulmaya" çalışan bir anlayışın, kaosa sürüklenmek bir yana, ne gibi güçlü sanatçılar yetiştirdiğini Biennale'de derhal görmek mümkün. Bir tek üslûbun hâkim olduğu çağlarda, sanat da çok daha kolaydı. Çünkü, bir iki üstadın açtığı yoldan yürümek, çabucak kendine göre bir akademik yol tutturmak hem zahmetsiz, hem de mubahtı. Tek üslûptan sonsuz üslûba geçiş ister istemez belirli bir yol izlemiş, ilk merhaleler gruplar, ya da "izm"ler şeklinde tezahür etmek zorunda kalmıştır. İlkönce bu grupların içinde bağımsızlığına kavuşan sanatçı, daha sonra bu gruplardan da sıyrılabilme ve kendi başına bir üslûp yaratabilme imkânlarını araştırmıştır. Modern verilerin empoze ettiği bu sonuç, yani bir insanı topyekûn bağımsızlığına kavuşturup onu kendi başına buyruk yapan bugünkü sosyal, kültürel ve etik şartların bileşkesi olan bir gerçek anlayışını yansıtmaya çalışan sanat zorla durdurulmadığı, baltalanmadığı her ortamda meyvalarını vermiştir. 31'inci Biennale bu noktayı bütün açıklığıyla ortaya koyan bir gösteriydi.

Modern sanata gerçekten inanan bir kimsenin Biennale'den olumsuz duygu ve düşüncelerle ayrılabileceğini ummuyoruz. Ancak, ödüllerin dağıtımı, gerici eserlerin sergilenmesi veya isim yapmış sanatçıların yerine taze kuvvetlerin tanıtılması gibi noktalarda birtakım orijinal fikirler ileri sürülebilir. Ne var ki, bu çaptaki ve bu anlamdaki uluslararası bir faaliyetin, tüzüğüne eklenecek veya tüzüğünden çıkartılacak birkaç maddeyle pratik alanda arzulanan ideal kimliğe kolayca kavuşabileceğine pek ihtimal veremiyoruz.

SANATTA YÖRÜNGESİZLİK VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI

Özellikle de 100-150 yıllık tarihimizin Cumhuriyet'e kadar uzanan döneminin, Tarih'in tümü içerisinde belki de tek defaya özgü diye nitelendirilebilecek bir yeri ve karakteri vardır. Buna, aynı zamanda hem büyük, hem de küçük devlet olma olgusu diyebiliriz. Dünya ülkelerinin, giderek de çeşitli uygarlıkların dışa açıldıkları, birbirleriyle karşılıklı etkileşim durumuna geçtikleri bir çağda, bir yandan en güçlü ülkelerle siyasal, bilimsel, kültürel kongrelerde, sergilerde yanyana gelen, kafakafaya veren, tartışan, hattâ boy ölçüşen birtakım -sayısı az da olsa- kişilikler yetiştiren bir toplum, öte yandan ezici çoğunluğuyla hemen hemen her şeyden habersiz bir ülkeydik. Rönesans'tan itibaren Batı uygarlığını yoğuran, onu bilimsel, kültürel disipline kavuşturan akılcı organizasyon anlayışının bu darmadağınıklık içerisinde hiç mi hiç yeri yoktu.

Bu aksaklığın türlü sakıncalarını en fecî sonuçlarıyla görüp yaşadıktan sonra, Cumhuriyet dönemi her şeyden önce bir silkinişin simgesi halinde beliriyordu. Ne var ki, atılan bunca olumlu adımlara rağmen, özellikle de sanat alanında hâlâ kendimize özgü geleneksel alışkanlığı bir türlü terkedemediğimiz açıkça farkolunmaktadır. Bu, kültürde tutarlılık ve sürekliliğin düşmanı olan; günügününe yaşamayı, başarı sağlamayı âdeta kural sayan; bayrağı nereden alıp nereye götürdüğü belirsiz birtakım kişilikler geliştirmeye yönelik bir alışkanlıktır; daha doğrusu yöntemsizliğin, yörüngesizliğin ta kendisidir.

Buna rağmen, toplumumuzun yine de bâzı ilginç sanatçılar yetiştirebildiğini öne sürmek kolayca mümkündür. Fakat, kendine özgü sağlam, tutarlı, sürekli bir çağdaş sanat geliştirdiğini söylemek, aslâ... O halde, ana sorunun bu noktada yattığını; bu nokta çözüme kavuşturulmadıkça, dün olduğu gibi bugün de, bir sürü yetenekli ve kendi içinde başarılı mimarın, ressamın, heykeltraşın, seramikçinin, bestecinin Ağustos göğünde kayıp düşen yıldızlar örneği hiçbir kalıcı ve sürdürücü iz bırakmaksızın kaybolup gideceklerini yinelemek de bir kehanet olmasa gerek.

En ufak bir abartmaya sapmadan iddia edilebilir ki, günümüzde gerçek anlamda çağdaş sanat yapıtı üreten ya da üretme çabası gösteren hiçbir ülkede böylesine bir kopukluk, vurdumduymazlık söz konusu değildir.

Özellikle de yetenekli, üretken ve kendi başlarına çağdaş kültür düzeyi açısından en ileri ülkelerin temsilcileriyle boy ölçüşebilecek sanatçılara sahip bir diyarda.

Dünyaya bakışta, onu yorumlayışta çok-yönlülüğün geçerli ve egemen olduğu, benzer ya da karşıt akımların, eğilimlerin kültürel tutarlılığı pekiştirerek toplumsal canlılığı arttırdığı bir çağda, çeşitli dallarıyla sanatın da bu gidişe ayak uydurduğu bilinmektedir. O halde, bu kadar olağan ve yaygın bir gelişime bir türlü katılamayışımızın vebali acaba kimin ya da kimlerin boynunda aranmalı ki?

Kanımızca, "sanatçı - eleştirmen - toplum" üçgeninin her bileşeninde ötedenberi belirli oranlarda suç bulabilmek imkânı pekâlâ da vardır. Sanat yapıtının tüketicisi durumundaki toplum elinde olmayan nedenlerle, sanat üretimi ortamını denetleyip yönledirebilecek nefese bir türlü kavuşamamıştır. Bundan 60 veya 30, hattâ 10 yıl öncesine kıyasla arada büyük bir fark varsa da, güç hâlâ motoru çalıştırabilecek düzeyde değildir. Aşağı yukarı aynı şeyler eleştiri kesimi için de söylenebilir. Yüzyılın ilk çeyreğindeki salt boşluğun yerini, onu izleyen ikinci çeyrekte bir sözde-eleştiri almış, bu da yapıtlara yüzeysel olarak yaklaşıp onları birtakım boş edebî lâflarla tasvir etmeye, anlatmaya çalışmaktan öteye varamamıştır. Üçüncü çeyrekte ise, kuru deskripsiyondan içerik analizine doğru bir yöneliş gözlenmiş, ancak sanatçıyı veya sanat eserini sağlam kriterlere göre değerlendirime, yerine oturtma, çıkış ve varış noktalarını inceleme eğilimi büyük bir çoğunlukla söz konusu olmamıştır. Toplumla eleştirinin böylesine tutumları karşısında, sanatçının davranışı da fevkalâde karakteristiktir. Tıpkı bir Don Kişot örneği tek başına değirmenlere saldırır, zirveler fethetmeye kalkışır; ve işin garibi, eder de... Ancak, ne o fethin önemini kimseye anlatabilir, ne de zirveye kendisiyle birlikte başkalarını götürebilir.

Diğer alanlarda da farkolunduğu üzere, Yüzyıl'ın dördüncü çeyreğinde de Çağdaş Türk Sanatı'nın durumu, üç aşağı-beş yukarı, yine budur. Sorunun çözümü ise, sözünü ettiğimiz üçgenin iki bileşeni sanatçı ile eleştirmenin sarfedecekleri olumlu çabalara bağlıdır. Hangi dalda olursa olsun, her şeyden önce birtakım ekollerin, eğilimlerin yörüngeler halinde belirlenmesi, ve çeşitli sanatçıların bu yörüngelerde yerlerini almaları gerekmektedir. Buna paralel olarak geçekleştirilmesi beklenen diğer nokta da, değişik sanat dalları arasındaki kaçınılmaz bağlantının kurulmasıdır. Böylece, sâdece birtakım kişiliklere bağlı Çağdaş Türk Sanatı'nın belirli bir ana sisteme kavuşabileceği, her yeni sanatçının da, kişiliğini oluşturan bileşenlere uygun düşecek şekilde, yörüngelerden birine kolayca oturabileceği ileri sürülebilir.

ÜLKEMİZDE PLÂSTİK SANATLARIN DURUMU

Bütün kişisel çaba ve başarılara rağmen, Türkiye'de plâstik sanatların kendilerinden bekleneni yerine getiremedekleri, kısacası toplumsal hayatın akışında, çevrenin biçimlenmesinde etkin bir role sahip çıkamadıkları ötedenberi açıkça farkolunan bir gerçektir. Diğer sanat türlerini de ayrı ayrı ele alıp incelediğimizde, durumun ufak değişikliklerle temelde aynı karakteri muhafaza ettiğini görürüz. Özetlersek, Türkiye'de sanatın belki de en büyük sorunu bir yandan düşünce dünyasıyla, öte yandan da kendi bileşenleri arasında bir alışveriş, bir yakınlaşma, bir birleşme kuramamış olmasıdır. Buna bir çeşit üslûpsuzluk da diyebiliriz. Nitekim, üslûp, bir yandan aynı kişinin, giderek aynı sanat türünün ürünleri, öte yandan da çeşitli türlerin arasında benzer ihtiyaç ve imkânların, davranışların, dünya görüşlerinin ortaya çıkarttığı dil birliği, ifade yakınlığı, akrabalığıdır.

Batı sanatının en hastalıklı döneminde, 19'uncu Yüzyıl'ın seçmeci, derlemeci, tarihçi akımlarında, sahte de olsa, geniş kapsamlı üslûplar yaratılmaya çalışılması, kültürel bünyedeki belirli bir hastalığın bile nasıl örgütlü, disiplinli bir niteliğe kavuşturulduğunu göstermek bakımından son derece ilginçtir. Gerçekten de, Eski Yunan'ı diriltme amacına yönelen Greek Revival akımının egemenliğini sürdürdüğü yıl ve çevrelerde, kiliseden saç modasına varıncaya kadar her şeyin grekimsi, yani 'à la Grecque' olması istenmişti. Aynı şey Ortaçağ'ı, Gotik dünyasını diriltmeye yönelen karşıt akım için de geçerlidir. Denecek odur ki, sahte, özentiden ileriye gidemeyen eğilimler bile zorla üslûp oldurulduklarında, yani sanatın uygulamalı, uygulamasız bütün türlerine nüfuz ettiklerinde toplumun hayatını, yaşayışını, çevresel düzenini etkileyebilecek güce kolayca erişebilmektedirler.

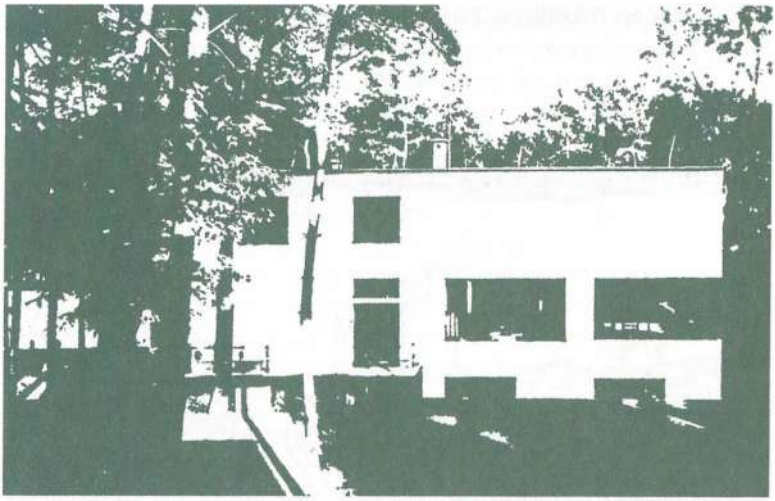
Endüstri çağına gelinceye kadar, tarımsal düzenin büyüklü küçüklü bütün uygarlıklarında, hayatın tümüne yaygın, sanat türlerini belirli bir ortak paydada birleştiren, bilim ve felsefeyle gerekli köprüleri spontane olarak kurabilen üslûp, üzerine varılmadan, zorlanmadan, kendiliğinden doğuveren isimsiz bir bağlayıcı, bir temeldi. Adı geçen düzenin belirgin niteliği olan tek-yönlü, tek-boyutlu dünya görüşü üslûbun da, belirli bir yer ve zamanda, tek-yönlü, tek-boyutlu kalmasını gerekli kılardı. Endüstri çağının bilimsel, analizci, araştırıcı, özellikle de her türlü anlayış ve davranışa hoşgörüyle bakmasını bilen tutumu 19'uncu Yüzyıl'dan itibaren aynı yer ve zamanda üslûp bakımından çok-yönlülüğün gelişebilmesine yol açacakıtr. Yukarıda sözünü ettiğimiz tarihçi, derlemeci akımlardan günümüzün Op ve Pop sanatlarına kadar uzanan kalabalık seri böylesine bir çok-yönlülüğün açık ispatıdır. Bütün bu akımlarda ağır basan taraf, bunların teker teker birer üslûp oluşlarıdır. Başka bir deyimle, hem belirli bir türün içinde savundukları görüşü dile getirmeleri, hem o görüşe özgü ifade tarzını diğer sanat türlerine yaygın kılmaları, hem de düşünce dünyasıyla gerekli bağları kurarak gerçek anlamda birer kültürel kurum haline gelebilmiş olmalarıdır. Sözgelişi, bunlardan Ekspresiyonizm ve De Stijl akımlarını ele alalım. Çeşitli açılardan birbirinin karşıtı sayılabilecek bu iki dev akım, mekân ve kütle düzenlemelerinden en küçük nesne dizaynlarına kadar kişinin çevresini oluşturan elemanların tümüne yansımasını bilmişler, dayandıkları fikrî ilkeler bakımından da kültürel gelişimde sağlam içeriklere kavuşmuşlardır. Endüstri toplumuna yepyeni bir sembol dünyası getiren Optik Sanat'ın, yani Op Art'ın, özellikle de akımın ünlü temsilcisi Vasarely'nin son yıllarda ulaştığı parlak başarının sırrı, şüphesiz adı geçen akımın gerçek bir üslûp niteliğine erişmiş olmasında yatar. Tuvalden hareket edip peşpeşe pek çok sınırları aşan Op Art, uygulamalı sanat

türlerinin çeşitli dallarına nüfuz ederek bugün artık toplumun günlük hayatına malolmuş durumdadır. Paket kâğıdından kumaş desenine kadar toplumun tümünü her an, her düzeyde ilgilendirebilen bir ifade tarzının Pierre Restany'nin sözünü ettiği anlamda bir şehir folkloruna yol açtığı açıkça meydandadır.

Plâstik sanatçının tümel (total) bir sanat ortamı içerisinde kendine düşeni yaptığı, hattâ çoğu kere dizginleri elinde bulundurduğu, diğer sanat türlerine sinyal verdiği bir dönemde, girişte de değindiğimiz üzere, Türkiye tek tek başarılı olabilen, gelgelelim uzantıları, yankıları, etkileri bakımından somut çerçevelerini aşamayan, verimsiz çabaların yer aldığı bir ülkedir. Gelişimi biraz yakından izlediğimizde, plâstik sanatlarla uğraşanların ötedenberi cesaret kırıcı bir yalnızlığa terkedildiklerini görürüz; daha doğrusu terkedildikleri iddiasıyla karşılaşırız. Devletin ve günlük basının gösteregeldikleri olağanüstü ilgisizlik karşısında duyulan tepkinin bu iddiayı sâdece bir yanıyla haklı çıkartabileceği söylenebilir. Sorumluluğun öteki tarafını ise, gerçek bir hayli acı olsa da, kanımızca sanatçılarla eleştiricilerin yüklenmesi gerekmetedir. Yukarıda ayrıntılarıyla açıklamaya çalıştığımız üzere, plâstik sanatlarda başarı ancak diğer sanat türlerine de sıçramakla, onlarla bir duyuş ve veriş birliği beraberliği içinde bulunmakla, yani toplumun günlük hayatını en azından dolaylı olarak etkileyebilmenin, ondan her şekilde esinlenebilmenin yollarını keşfetmekle mümkündür. Hele günümüzde, plâstik bir biçimlendirmenin yankısı çağdışılaşmış, anakronikleşmiş tuvalin ya da heykelleşmiş bronzun, taşın somut çerçevesini aşamıyorsa, -sanatçının eğilim, anlayışı, tutumu ne olursa olsun-, artık o biçimlendirmeden köklü bir etki bekleme imkânı da ortadan kalkmış demektir.

O halde, plâstik sanatların gerekli yörüngeye oturtulabilmeleri biri içten, diğeri de dıştan iki ayrı çaba sistemine dayanmaktadır. Dış çabalar, biraz önce de değindiğimiz üzere, devletten ve günlük basından beklenen anlayış, yardım ve ilgidir. Ancak, bugüne kadar eksikliği duyulan dış çabaların sağlanabildiği farzolunsa bile, iç çabalar yeterince geliştirilmediği sürece -sanatçıların maddî yönden tatmin edilmeleri dışında- bundan gerçek bir fayda ummamak gerekecektir. İç çabalar ise, plâstik sanatlarla diğer uygulamalı ve uygulamasız sanat türleri arasındaki alışverişi, birliği, kısacası üslûplaşmayı kolaylaştırabilecek, çeşitli akım veya üslûpların fikrî temellerini sağlam bir anlayışla tesbit edebilecek çalışmalara yönelmek zorundadırlar. Hem sanatçıların, hem de eleştiricilerin etkin katılımını bekleyen bu çalışmalar gerçekleştirilebildiği takdirde, kanımızca Türkiye'de plâstik sanatları olumlu bir yörüngeye oturtabilme şansı da kendiliğinden orta yere çıkmış olacaktır.

Koehlhoff Kroniği'nden bir şantiyeyi gösteren gravür. Köln, 1499.



Walter Groplus'un kendisi için inşa etmiş olduğu yukardaki ev (Dessau, 1925-26), mimariyi oluşturan öğelerden Fonksiyon'a (İşlev'e) yalın anlamıyla öncelik tanıyan, ekspresiyonist nitelikte sanatsal değer araştırmalarından uzak duran, bu nedenle de 'fonksiyonalist' diye adlandırılan mimarî tutumun en karakteristik örneklerinden birini oluşturur.

Antikite'den bu yana, Augustus döneminin ünlü Romalı mimar ve mimarlık teoricisi Vitruvius'un özgün bir mimari için varlığını şart koştuğu üç temel öğe, aradan geçen zamana ve çeşitli kavramsal çalkantılara rağmen, anahatlarıyla bugün de hâlâ geçerli.

Vitruvius başarılı bir mimari için sırasıyla Firmitas-Utilitas ve Venustas faktörlerinin gerekliliğini ileri sürüyordu; yani Sağlamlık-Fayda, İşe Yararlılık-Hoşluk, Çekicilik, Zariflik.

Daha sonra, yeniden kuramcı bir döneme, Rönesans'a gelindiğinde, gerek Alberti'nin, gerekse de Palladio'nun bu üç asal niteliği özde benimsedikleri görülür. Ancak, İtalyan diline çevrilirken bâzı değişikliklere gidilir; bir de sıralamada ikinci öğe başa alınır. Bundan böyle, Rönesansçı'lar için, Mimari'yi oluşturan bileşenler peşpeşe Comodità-Perpetuità-Bellezza üçlüsü halinde karşımıza çıkacaktır; Türkçe'siyle Kullanışlılık, Uygunluk-Süreklilik, Kalıcılık-Güzellik.

Vitruvius'un Utilitas, İtalyan Rönesansı'nın Comodità diye adlandırdıkları kavram, bugün bizlerin anlayış ve dilinde Fonksiyon'dur, İşlev'dir. İçinde bulunduğumuz Yüzyıl, biçimsel yorumlama farklarına rağmen, genelde -özellikle de Modern Mimari söz konusu olduğunda- bu öğeyi ön plâna almıştır. Ondan sonraki ise, yine günümüzün anlayış ve diliyle, (Strüktür + Konstrüksiyon) toplamında ifadesine kavuşuyor. Üçüncü ve sonuncu bileşen ise, daha genel ve objektif bir görüşle, 'Sanatsal Değer' diye isimlendirilebiliyor.

Böylece, kökleri Antikite'ye kadar uzanan bir gelenek, çağdaş süzgeçten geçirilerek aşağıdaki denklemle açıklanabilmektedir:

Mimari = Fonksiyon + (Strüktür + Konstrüksiyon) + Sanatsal Değer.
Mimari'yi yapıdan ayıran özelliğin yukardaki sonuncu faktöre, yani sanatsal değere bağlı olduğu genellikle üzerinde durulup savunulan bir hususdur. Yüzyıl'ın en tanınmış mimarlık tarihçilerinden Prof. Nikolaus Pevsner de bu görüşün ünlü temsilcilerinden biridir.

Mimari'nin Sanat'ın direkt bir dalı olup olmadığı ya da Mimari'ye Sanat'ın herhangibir katkıda bulunup bulunamayacağı konuları yıllardır tartışılageledursun, günümüzün büyük isim yapmış Rus mimarlarından Felix Novikov, Unesco'nun yayın organı 'The Courier' (Le Courrier) dergisinin Haziran 1976 mesken özel sayısı için hazırlamış olduğu yazıda şöyle der: "Ne kadar ileri gitmiş olursa olsun, teknolojinin çağdaş mimarlık sorununu tek başına çözemeyeceği apaçık ortadadır. Bilimsel araştırmanın uyumlu bir çevre yaratma yolunda reçeteler üretebileceğine inananlar bence yanılmaktadırlar. Ben kendi mimari tanımımı şu denklemle sunuyorum: Mimari = (Bilim + Teknoloji) x Sanat. Bilim ve teknoloji bileşenlerinin değeri ne olursa olsun, 'sanat' faktörü ortada bulunmadıkça olumlu bir sonuca varılamaz".

İşlevsel yararlılığa son derece önem veren bir ülkeden, 'sanat' bileşeninin lehinde böylesine kesin bir mesajın ortaya atılmış olması fevkalâde ilginç ve düşündürücü bir olaydır.

Novikov'un getirdiği en önemli yenilik, her ne kadar basit bir rötuş izlenimini uyandırıyorsa da, Mimari'yi oluşturan bileşenleri toplamak yerine onları birbirleriyle çarpmak yoluna gitmiş olmasıdır. Bu durumda, 'sanat' faktörü de dahil olmak üzere, adı geçen bileşenlerden herhangibirisi ihmal edildiği takdirde, sonuç gerçek anlamda bir 'mimarî yapıt' olabilme şansını tümden yitirebilmektedir.

O halde, Novikov'un önerisini izleyerek, Mimari'nin denklemsel sunuluşunu aşağıdaki şekilde yapmak kanımızca isabetli olacaktır:

Mimari = Fonksiyon x (Strüktür + Konstrüksiyon) x Sanatsal Değer

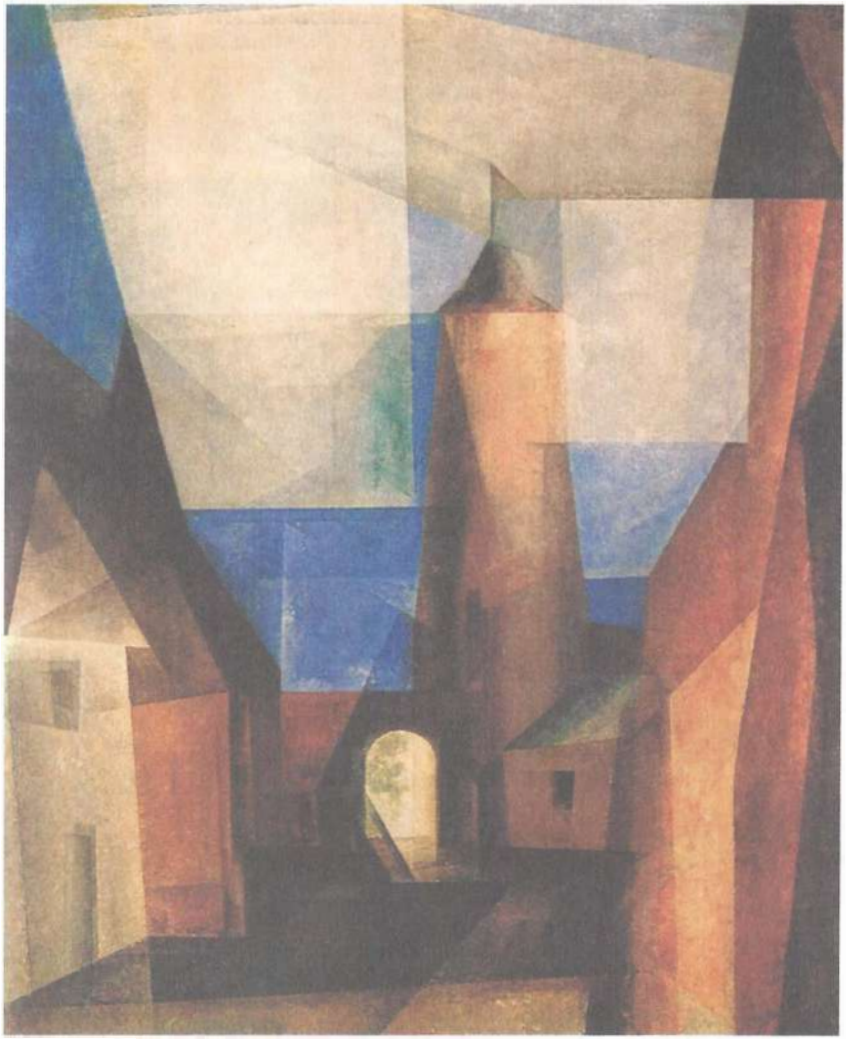
Mimari kavramını bileşenlerine göre denklemsel bir ilişkiler sistemine bağladıktan sonra, aşağıda bu kavramın çağdaş ve kapsamlı bir tanımını yapmaya çalışacağız.

Mimari, eylem olarak, "insanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri barındırmak amacıyla uzayda mekân düzenlerinin oluşturulması" cümlesiyle tanımlanırsa, bugüne kadarki tüm yapı ürünlerini eksiksiz kapsayacağı gibi, gelecek için düşünülebilecek, hattâ yer çekimiyle bağlarını belki de bütün bütüne kopartabilecek çözüm tarzlarına kapılarını daima açık bulunduracaktır.

Ancak, yukarda gördüğümüz üzere, mimarinin görevi bununla bitmemekte, ondan sanatsal bir katkı da beklenmektedir. Bunu, söz konusu faaliyetleri duygusal yönden etkileyerek, vurgulayarak, yücelterek barındırmak şeklinde de ifade edebiliriz. O halde, Mimari'nin daha ileri, daha doğru bir

Alman asıllı, Birleşik Amerikalı ressam Lyonel Feininger (1871-1956), 1887-1937 yılları arasındaki elli yıllık süreyi Avrupa'da, özellikle Almanya'da geçirmiş, Bauhaus'da hocalık etmiş, bu arada ünlü Fransız ressamı Delaunay'in üslûbundan etkilenerek kendine özgü bir Kübizm'in yaratıcısı olmuştur. Daha çok dış mekânla ilgilenen Feininger, grafik yapıtlarında soyutlamanın sınırlarına bilinçli bir şekilde yaklaşan yapıtlar vermiştir. Yağlıboya çalışmalarında ise, bir yandan rengin, öte yandan da malzemenin modülâsyon imkânlarından yararlanarak kentsel mekânın çok-boyutlu, çok-yönlü müzikalitesini, kübist yöntemi maharetli bir tarzda kullanarak, fevkalâde etkileyici bir düzeyde dile getirmeyi başarmıştır. Bu açıdan, Feininger'i kentsel mekânın potansiyel sırlarını keşfedip, onları büyüleyici, coşkulandırıcı anlatımlarla mimarlara, şehircilere nakledebilen bir sanatçı halinde değerlendirmek hiç de yanlış olmayacaktır.

Lyonel FEİNİNGER. Treptow'da (bugünkü Polonya'da Trzebiatow) Grütz Kulesi, 1928.



Fotoğraf: Bülent Özer

Günther BEHNISCH ve Ortakları+Frei OTTO. Münih Olimpiyat Tesisleri'ne Televizyon Kulesi'nden bir bakış, 1968-72.

Novikov'un önerisinden esinlenerek ileri sürdüğümüz denkleme, mimarlık tarihinde en iyi cevap verebilen örneklerden birisi de hiç şüphesiz Münih'teki Olimpiyat tesisleridir.

tanımı şöyle olabilecektir: "İnsanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri barındırmak amacıyla, uzayda -bu faaliyetleri duygusal yönden de destekleyebilecek nitelikte- mekân düzenleri oluşturma becerisi". Bu tanımda, 'duygusal etkililik' için her türlü göreli nitelendirmeden uzak kalınarak, adı geçen etkililik, duruma göre, barındırılan faaliyetin işlevsel karakterine bırakılmaktadır. Demek oluyor ki, bir yapının gerçek anlamda mimarî ürün sayılabilmesi için sâdece belirli faaliyetleri barındırabilmesi yeterli bir koşul olmayacak, ondan bu faaliyetlere duygusal yönden destek sağlaması da beklenecektir.

Böylece, bu aşamada 'mimarî yapıt'ı şöyle tanımlamak mümkündür: "İnsanoğlunu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilen mekân düzeni".

Ne var ki, yukardaki tanımlamayla da gerekli bütün öğelerin hesaba katılmış olduğu ileri sürülemez. Gerçekten de, mimarinin ötedenberi, özellikle de günümüzde hem tek tek, hem de çeşitli büyüklüklerde 'inşa edilmiş çevre' olarak ekonomik, sosyolojik ve teknolojik bileşenlerden oluşan karmaşık bir sorun meydana getirdiği, fonksiyonel bakımdan da kişisel hayattan toplumsal hayata kadar etkililiğini sürdüren bir sistem yarattığı apaçık bellidir. Bunları göz önünde bulundurmayan herhangibir tanım, kanımızca mimariyi soyut ve çağdışı bir düzeyde açıklamış olmaktan öteye gidemez. O halde, mimarinin bugünkü anlayışa ve duruma en iyi şekilde cevap verebilecek tanımını aşağı yukarı şöyle formüle

edebiliriz: "Belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçlarıyla imkânları çerçevesinde, o toplumu ilgilendiren faaliyetleri duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisi".

Bu tanımda, mimari kavramının kapsamıyla, dayandığı alt ve üst sınırların açıkca belirdiğini görmekteyiz. Nitekim, en küçüğe indirgenmiş mekân birimlerinden en büyük ölçeğe vardırılabilecek uzay düzenlemelerine kadar, bu alandaki her türlü çalışma mimari kavramının tanımına rahatça sığdırılabilmektedir. O halde, en ufak birimin organizasyonundan kıtalararası uzay organizasyonuna doğru yolalan organik eğriyi belirli noktalarda durdurtarak ara bölümleri birbirinden ayırmak, mimarinin her aşamada aynı kalan temel niteliğinden ötürü gerçeğe aykırı düşecektir.

Böylece, mimarî faaliyetin öz bakımından bölünmez bir bütün olduğu meydana çıkmaktadır. İç mimarlık, peyzaj mimarlığı, şehircilik gibi çeşitlemeler ise bütünün içerisinde birer farklılaşma, derinleşme, uzmanlaşma dalı olmaktan öteye geçemezler. Diğer bir söyleyişle, adı geçen dallar mimarî bütünün değişik uzantılarıdır; birer başlangıç noktası değil!

Mimarî faaliyetin bölünmez bir bütün olması demek, hiçbir zaman, özellikle de günümüzde mimarın her şeyi bilen, her şeyi kendi başına yapan, çözen; mimarlık mesleğinin de diğer disiplinlere sırtını çevirebilen bir meslek olduğu anlamına gelmez. Bunun tam aksine, mimarî faaliyetin bütünsel karakteri bir bakıma onun çeşitli verilerin, disiplinlerin, faaliyetlerin karmaşık, karmaşık olduğu kadar da organik bir sentezi, bileşimi olmasıyla açıklanabilmektedir. Bugünkü işlevcilik anlayışı, en küçük mekân düzenindeki ekonomik, teknolojik, fonksiyonel, duygusal zorunlulukları gittikçe büyüyen mekân düzenlerindeki ilişkilerden, bağıntılardan kopartmaya, ayırmaya tamamen karşıdır. Demek oluyor ki, çağdaş mimarî gerçekten etkili ve başarılı olabilmek için toplumu ilgilendiren tüm disiplinlerle yakın bir bağ kurmak, ekip çalışmasını geliştirmek, uzmanlaşmaya önem vermek sorumluluklarını taşımaktadır. Öte yandan, ölçeği veya niteliği ne olursa olsun, ortaya konacak her çözümün barındıracağı faaliyeti duygusal yönden destekleme zorunluluğunu da gözden kaçırmamak gerekecektir.

Günümüzde, mimar ve mimari terimlerini tanımlamaya çalışırken birçok kimsenin sık sık orkestra şefi, orkestra yönetimi ya da senfoni bestecisi, senfoni bestesi benzetmelerine başvurmaları gerçekte isabetli bir teşhisten kaynaklanmaktadır. Nitekim, orada da, burada da ana sorun çokluk içinde birliği, birlik içinde de çokluğu sağlayabilme becerisinde düğümlenir.

PROF. BRUNO ZEVİ'NİN BAKIŞ AÇISINDAN MİMARİ (*)

Aşağıdaki yazı Prof. Zevi'nin Milâno'da Einaudi Yayınevi tarafından yayımlanmış "Saper Vedere l'Architettura" (Mimariyi Görebilmek) adlı eserinin objektif açıdan yapılmış bir özetidir. Söz konusu eser New York ve Paris'te "Architecture as Space" (Mekân Olarak Mimari) ve "Apprendre à Voir l'Architecture" (Mimariyi Görmeyi Öğrenmek) başlıkları altında sırayla 'Horizon Press' ve 'Editions de Minuit' yayınları arasında da yayımlanmıştır.

Çağdaş yapı sanatı alanında dünyaya ün salmış iki seçkin kişi bir üçüncüyü tanımlarken aşağı yukarı aynı övgülere başvuruyorlar. Övenler F. L. Wright ile Lewis Mumford, övülen ise Bruno Zevi. İlkin Mumford'a kulak verelim : "Bruno Zevi, mimarî düşüncenin değil yalnız İtalyada'ki, fakat bütün Avrupa'daki önderidir!" Wright'ın yargısı bir bakıma daha da geniş, daha da kesin : "Bruno Zevi, çağımızın en derin, en samimî eleştiricisidir. Onda, yapı sanatını görebilme, özüne varıncaya kadar görebilme, gördüklerini de korkusuz, aydınlatıcı terimlerle anlatabilme gücü var!".

Bu olumlu yargıların en önemli dayanaklarından biri de, "Saper Vedere l'Architettura" adlı denemede, yazarın büyük bir cesaretle ileri sürdüğü mimarî görüş ve değerlendirmeler olsa gerek. Bu başlığı, "Mimariyi Görebilmek" diye dilimize çevirebiliriz. Kitabın özü ve savunduğu tez, İngilizce baskısının başlığında üç kelimeyle anlatılıvermiş: "Mekân olarak mimari".

Kitaptaki konular bellibaşlı altı bölümde toplanmıştır.

Zevi, toplumun mimarî alandaki bilgisizliğine temas etmekle işe başlıyor. Bu durumun nedenlerini tek tek açıklayıp çözümledikten sonra, sorumluluğun özellikle çağdaş mimarlara, mimarlık tarihçi ve eleştiricilerine düştüğü kanısına varıyor.

İkinci bölümde yazar, "Mimari'nin Etkeni" olarak nitelendirdiği mekânı ele almıştır. Kitabın belki de en ilgi çekici bölümünü aşağı yukarı şöyle özetleyebiliriz :

(*) Kendisi Mimar Sinan Üniversitesi'nin onur doktorasına sahiptir.

Mimari çok kere sanıldığı gibi, birtakım genişlik, uzunluk ve yüksekliklerin toplamı demek olmayıp, kişinin duyup yaşadığı, içinde gezinip dolaştığı boşluğun, kapsanan bir mekânın (spazio racchiuso), iç mekânın ta kendisidir.

Yapı sanatıyla ilgili yargıların belirli bir kesinliğe ulaşması mekâna ait terimlerin mimariye uygulanmasına bağlıdır. Bu iş yapılamadığı sürece, mimarlık alanındaki inceleme ve araştırmalar, sosyal faktörlerin, fonksiyonun, konstrüksiyon verilerinin (tekniğin), volümetrik, ya da dekoratif niteliklerin (plâstik ve 'pictural' elemanların) sınırlarını aşamayacaktır.

Mimari nedir? Mimari-olmayan nedir? Mimariyi güzel bir binayla, mimari-olmayanı da çirkin bir binayla özdeşlemek mümkün mü acaba? Mimari ile mimari-olmayan (architettura e non-architettura) arasındaki ayrılık salt estetik kriterlere mi dayanır? Mimarinin etkeni (protagonista dell'architettura) diye nitelendirdiğimiz mekân nedir?

Bu sorular, mimarî eleştirinin daha ilk anda karşılaştığı sorulardır. Sonuncudan başlayarak bunları tek tek cevaplandırmaya çalışalım:

Bir binanın cephe ve duvarları ne kadar güzel olurlarsa olsunlar, alt tarafı bir kutu, bir kılıf olmaktan ileri gidemezler. İçerik ise, ancak ve ancak iç mekânda aranmalıdır. O halde, duvarlardan meydana gelen kutu kaç boyutlu olabilir? Ve bu boyutlar mekânınkilerle bir tutulabilir mi?

Rönesans'la birlikte, üç boyutlu grafik tasvirin de ortaya çıktığını görüyoruz. On beşinci yüzyıl sanatçıları, bu yoldan mekânın sırrına erdiklerini, işin sonunda mimariyi tanımlayan boyutları buyrukları altına aldıklarını sandılar. Bu durum, dördüncü boyut kavramının kübizm yoluyla sanat alanına girmesine kadar süregelmiştir. 1912 yılında, Paris'li bir ressam şöyle bir muhakeme yürütüyordu: "Bir nesneyi, meselâ bir kutu ya da bir masayı bir tek bakış noktasından görerek tasvir ediyorum. Gelgelelim, kutuyu elime alıp döndürsem ya da masanın çevresinde dolaşsam, bakış noktam değişecek. Bu arada, nesneyi her yeni bakış noktasından tasvir ederken, buna göre yeni bir perspektivini de yapmam gerekecek. Böylece, nesnenin gerçekliği perspektive dayanan üç boyutlu bir tasvirle anlatılmış olmuyor artık. Ona bütünüyle sahip olmak için, sonsuz bakış noktasından sonsuz sayıda perspektiv çizmeliyim. "

Görüş açısının zamana ayak uydurarak birbiri ardından yer değiştirmesi, geleneksel üç boyuta bir dördüncüyü, zaman boyutunu eklemiştir. Dördüncü boyut kavramı, mimariyi niteleyen boyutların tesbiti yönünde yürütülen araştırmalara bundan böyle son verilebileceği kanısını uyandırmıştır. Artık yapı sanatında da, aynı-zamanlılık (simultaneità)

faktörünün söz konusu olabileceği düşünülüyordu. Gerçekten de, mimarinin ihtiyaç duyduğu bir elemandı bu. Dördüncü boyut, başka bir deyimle, binaların içinde gezinip dolaşmamızın gerektireceği zaman parçası hesaba katılmadığı sürece hiçbir mimarî eser tam olarak açıklanamayacaktır.

Ne var ki, zaman faktörünün, bir yönden resim ve heykelde, diğer yönden de yapı sanatında ayrı ayrı iki karşıt kavramı vardır. Plâstik sanatlarda, dördüncü boyut doğrudan doğruya nesnenin tasviriyle ilgili bir nitelik olarak beliriyor. Sanatçı dördüncü boyutu bir düzleme düşürmekle yetiniyor; bu arada seyircisinden fiziksel bir katılım beklediği yok.

Mimaride yer alan fenomen ise bütün bütüne değişik ve somut : binanın içinde hareket ederek onu türlü bakış noktalarından inceleyen, bir bakıma dördüncü boyutu yaratan seyircinin ta kendisidir.

Sonuç olarak, dördüncü boyutun mimarî hacmi, daha doğrusu duvarlardan meydana gelen ve mekânı kapsayan kutuyu belirtebilmek için yeterli bir faktör olduğunu söyleyebiliriz. Gelgelelim, mekânın kendisi, yani mimarinin özü, dördüncü boyutun sınırlarını da aşar.

O halde, mekân denilen şu mimarî "boşluk" (vuoto architettonico) kaç boyutlu olabilir? Beş, on, belki de sonsuz. Ancak yapı sanatında somut bir gerçek olarak ortaya çıkan mekân fenomeni, böylece mimarinin özgül karakterini temsil etmiş oluyor. Bu noktaya vardıktan sonra, "Mimari nedir?" sorusunun aşağı yukarı cevabını bulduğunu söyleyebiliriz. Güzel yapının mimari, çirkin yapının da mimari olmadığı ileri sürmek hiçbir şey ifade etmeyecektir. "Çirkin" ve "Güzel" göreli terimlerdir çünkü. Bugün mimari ile ilgili olarak verebileceğimiz en kesin, en yerinde tanım, iç mekân kavramını hesaba katan bir tanım olacaktır. Bu duruma göre, başarılı mimari, iç mekânıyla bizi kendine çeken, yücelten, manevî boyunduruğuna alan bir mimaridir; başarısız mimari diye de, iç mekânıyla bizi sıkan, uzaklaştıran mimariyi adlandıracağız. Önemli nokta, iç mekân düzeni yetersiz bir binanın hiçbir zaman mimari olamayacağıdır.

Mekânla ilgili özellikleri yukardaki terimlerle ortaya koyduktan sonra, ister istemez şu iki soru zihinlerde beliriyor:

1) Mimarî mekân yaşantısı ancak binanın içerisinde yer alabildiğine göre, şehre yaygın bir mekân (spazio urbanistico, ürbanistik mekân) ya yoktur, olsa bile herhangibir değere sahip değildir.

2) Mekân, mimarinin etkeni olmakla kalmayıp mimarî yaşantının bütününü kapsadığına göre, bir binanın salt mekân terimleriyle değerlendirilmesi de yerinde ve yeterli bir davranış oluyor.

Bu iki örtülü noktayı da çabucak gidermek mümkün.

Gerçekten de, mimarinin özgül ve ayırıcı niteliği olarak gösterdiğimiz mekân kavramının içinde şehirleri, caddeleri, meydanları, bulvarları, parkları, oyun alanlarını, bahçeleri, sözün kısası kişinin uzaydaki boşlukları sınırlandırarak meydana getirdiği her kapalı mekânı sayabiliriz. Bir binanın içindeki mekân 6 düzlemle belirtiliyorsa, bu demek değildir ki, 6 yerine 5 düzlemle kapsanan bir boşluk, meselâ çatısız bir avlu, bir meydan mekân olarak aynı değeri taşımaz. Bundan başka, her yapı hacminin, duvarlardan meydana gelen her kutunun, mekân sürekliliğinde bir kesilme, bir durak (cesura) demek olduğu da göz önünde bulundurulursa, herhangibir binanın iki türlü mekân yarattığı ortaya çıkar: bir yandan, binanın kendi başına tanımladığı iç mekân, öbür yandan çevredeki binaların da katılmasıyla ortaya çıkan ürbanistik mekân, yani şehir içi mekânı. Bu sonuncu, köprü, dikilitaş, çeşme, zafer takları, ağaç toplulukları gibi asal ve gerçek mimarinin dışında kalan şehir elemanlarını da kapsar.

Şehre yaygın bir mekânın varlığı böylece açıklandıktan sonra, ikinci pürüzlü noktaya geçelim.

Mimarinin özü iç mekândır derken, mimarî bir yapıtın bütün bütüne mekân verileriyle olup bittiğini ileri sürmek istemiyoruz. Nitekim her bina, ekonomik, sosyal, teknik, fonksiyonel, estetik, dekoratif, volümetrik ve mekânsal faktörlerin etkisi altında meydana gelir. Hattâ, bunların herhangibirine göre yorumlamalar da yapılabilir. Gelgelelim, bir yapıdaki realitenin bütün bu faktörlerin toplamında bulunduğunu da unutmamak gerekiyor.

Yapı sanatını yeni baştan kendine ait niteliklere kavuşturmak amacını güden modern akımlar, mimarideki asıl değerlerin hacim ve mekânla ilgili olduğu konusunda israr etmişlerdir. Rasyonalist akım hacim değerlerinin üzerinde durmuş, organik anlayış ise mekân kavramını ön plâna almıştır.

Sözün kısası, başkaca elemanlar mimarî yaratmayı etkilese bile, temel yargımızın dayanağını sağlayacak faktör bizi çevreleyen, kapsayan iç mekân olacaktır. Gerisi önemli de olsa, mekân faktörünün yanında ancak ikinci derecede bir rol oynayacaktır. Eleştirici ve tarihçiler, bu değerler sırasını gözetmedikleri sürece karışıklık bir türlü giderilemeyecek, mimarî alanda bugün yaygın bulunan şaşkınlık daha da artacaktır.

Kitabın, üzerinde önemle durulması gereken bölümlerinden biri de dördüncü bölüm. Zevi, bir bakıma kendi mimarî eleştiri anlayışını açıklıyor burada. Bir sanatçıyı ya da bir anıteseri değerlendirmeye girişmeden önce, onun bağlı olduğu devirle ilgili şu verileri gözönünde bulundurmamız

gerekiyor : sosyal faktörler, fikrî faktörler, teknik faktörler, estetik ve figüratif çevre. Mimarî yaratmanın temelleri diyebileceğimiz bu faktörler açıklanıp ortaya konduktan sonradır ki, eleştirmeci sanatçıların kişiliğini ve anıteserleri ele alabilecek duruma gelebilecektir. Binaların eleştirisini yaparken, şu yaklaşık sırayı izlememizi öğütlüyor Zevi :

1) Ürbanistik, yani söz konusu binanın içinde türediği, bir yandan da yeni bir nitelik kazanmasına yardım ettiği mekânın analizi;

2) Salt mimarî değerlerin, başka bir deyimle mekân tasavvurunun ve iç mekânla ilgili yaşantıların değerlendirilmesi;

3) Volümetrinin, mekânı çevreleyen duvarlar kompleksinin incelenmesi;

4) Dekoratif elemanların analizi;

5) Ölçeğin, yani binanın ölçüleriyle insan ölçüsü arasındaki bağıntının değerlendirilmesi.

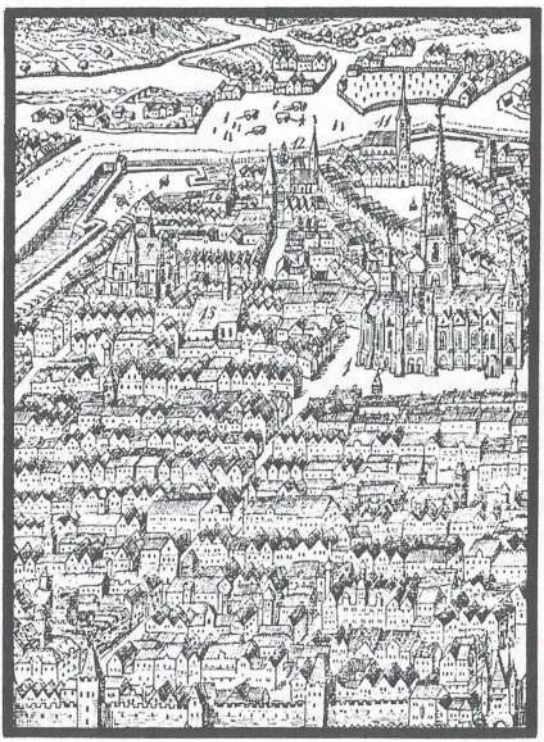
Mimarî eleştiriye belirli bir yol çizen bu metodun böylece ortaya konulmasından sonra Eski Yunan'dan bu yana Batı yapı sanatının bellibaşlı devirleri gözden geçiriliyor.

Beşinci bölüm, mimarî yaratma eyleminin birtakım eleştiricilerce çeşitli açılardan nasıl ele alınıp yorumlandığını incelemektedir. Şimdiye kadar yapılmış olan başlıca yorumları, yazar üç ana grupta topluyor. İçerik ile ilgili birinci grupta, siyasal, felsefî-dinî, bilimsel, ekonomik-sosyal, materyalist ve teknik yorumlar da yer alıyor. Diğer iki gruplandırma fizyo-psikolojik ve şekilci ölçütlere göre düzenlenmiş. Bu görüşlerden herhangibirini benimseyerek, o açıdan bir mimarlık tarihi kaleme almak meşru, hattâ yerinde bir davranış sayılabilir. Ne var ki, bu gibi yorumlar yapı sanatını etkileyen birtakım yan faktörleri yansıtmaktan ileri gidemezler. Mimarî bir eserin asal değeri, özü iç mekânındadır. İster volümetrik, ister plâstik, ister dekoratif, bütün diğer elemanlar için mekânın belirtilmesinde rol oynadıkları sürece önemlidirler. Mimarî yaratmada sosyal içeriğin, fonksiyonun, psikolojik etkilerin ve tüm biçimsel elemanların hep birlikte mekânı meydana getirdikleri söylenebilir. Böylece, mimarî mekânın değerlendirilmesi bir binanın tüm gerçekliğini kapsamış oluyor.

Modern mimarlık tarihinin, bugünkü yapı sanatına ait verilerin ışığında, çağdaş tarih anlayışının istek ve gereklerine uygun olarak geliştirilmesi zorunluluğu kitabın altıncı ve son bölümünü oluşturmaktadır.

PROF. JOEDİCKE VE ÇAĞDAŞ MİMARİDE ELEŞTİRİ

İsmini yüzyılımızın en önde gelen birkaç mimarlık tarihçi, teorici ve eleştiricisi arasında bütün dünyaya kabul ettirebilmeyi başaran Prof. Dr. Jürgen Joedicke 1925 Erfurt doğumludur. Mimarlık öğrenimini 1950 yılında Weimar'da tamamlayan ünlü Alman bilim adamı, daha sonra asistan olarak girdiği Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde 1952'de doktor, 1958'de de doçent ünvanlarını kazanmış, 1967 yılında ise kendisi için kurulan "Modern Mimarlık Enstitüsü" nün başına Ordinaryüs Prof. olarak atanmıştır.



Jürgen JOEDİCKE'nin özenle vurguladığı mimarlık-şehircilik birliğini en iyi belgeleyen somut örnekler, derlitoplu gelişebilmiş Ortaçağ kentleridir. Viyana'dan 17'nci Yüzyıl ortalarına ait kısmî bir görünüş sözü edilen organik bütünlüğü tüm açıklığıyla sergileyebilmekte.

1962'den başlamak üzere, Prof. Joedicke çeşitli defalar Türkiye'ye gelerek İDGSA (MSÜ) ile İTÜ'de ders ve konferanslar vermiştir. Kendisine Mimar Sinan ve Dortmund Üniversiteleri tarafından da onursal doktorluk pâyesi tevcih edilmiştir.

"Modern Mimarlık Tarihi", "Modern Mimari'de Akımlar ve Eğilimler", "Kabuk İnşaat", "Büro Binaları", "Mimarlık ve Şehircilik ", "Mimaride Mekân ve Biçim" yayımlanmış kitaplarının en önemlileridir. Hollândalı ünlü mimar ve şehircilik uzmanları Van den Broek ile Bakema'nın çalışmalarından kaynaklanan 1963 tarihli "Mimarlık ve Şehircilik" adlı eserinde, Prof. Joedicke çağdaş mimarideki eleştirinin ağırlık noktasını belirlemeye, bu konuda ortaya bir kriter, ölçüt koymaya çalışacaktır.

Kendisi mimariyle şehirciliğin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğuna inanır. Bu bütün tek ve canlı bir öze, topluma dayanacak, gücünü ve ilhamını ondan alacaktır. Böylece, son derece kompleks ve dinamik bir faktörün çeşitli ihtiyaç ve imkânlarıyla mimarî alana yansıdığını görmekteyiz. Bundan çıkacak değişken sonuç, her türlü önsel düşünceden sıyrılmış olarak, sanat-için- sanat ve insan-için-sanat kutupları arasındaki yeri belirleyecektir.

Prof. Joedicke'nin savunduğu anlayışa göre, mimarın sırf sanata dayanan form iradesi ikinci plânda gelir. Bina, her şeyden önce bir organizmanın varlıksal değerini belirtmekle görevlidir. Ancak böylesine bir görevi ifade etmekle mimarî eser "kendi başına bir anıt" olmaktan kurtarılabilecek, işverenin gösteriş arzusu, mimarın kişisel ifade eğilimi mübalağalı durumlardan sıyrılabilecektir. Bu düşünceler bizleri aşağıdaki iki ilkeye götürür:

1. Yapı bir "anıt" olmayıp, işleyen bir organizmadır.

2. Bu organizma yalnızca teknik ve kişisel bir ihtiyaç halinde değil, fakat toplumsal bir sorun olarak ele alınmalıdır.

Böylece yepyeni bir fonksiyonalizm ile karşılaşmış oluyoruz. Burada yapı, programındaki maddî ihtiyaçların otomatik sonucu olarak yalnızca maddî bir amaca yönelmemekte, manevî bakımdan da belirli bir fikrin temsilcisi olma sorumluluğunu yüklenmektedir. Nitekim, fonksiyonalizm de ifadeci, yaratıcı bir tasavvur gücüne ihtiyaç gösterir. Fonksiyon burada da belirli bir formla açığa vurulmak zorundadır. Değişen nokta fonksiyon'un mahiyetidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra mimarî faaliyetin hızla sosyal meskene yönelmesi ve mimarî çalışmaların çoğu kere ürbanistik plânlamalarla birlikte yürütülmeleri mimarlıkla şehirciliğin arasında kaçınılmaz bir kader

birliğinin doğmasına yol açmıştır. Bu durumda, bizzat mimarî de toplumsal strüktürün tümel oluşumuna katılacak, mimarinin gelecekteki adımlarını güvenle atabilmesi şehircilikle elele vermesine bağlı kalacaktır. İkisinin birliği sağlanmadan yapılacak çalışmalar soyut örnekler olmaktan öteye gidemeyeceklerdir. Böylece, çağdaş gerçekler mimarinin fonksiyonunu tüme yönelen bir karaktere sürüklemişler, fonksiyonalizmin de "toplumsal fonksiyonalizm" haline gelmesini sağlamışlardır. Öz bakımından, "bireyselden toplumsala geçiş" diye ifade edebileceğimiz bu davranış, mekân düzenlemesi yönünden de van Doesburg'un teorisinde gerekçesine kavuşacaktır. "Fonksiyonel mekân parçaları", diyor van Doesburg, "kendi başlarına bireysel formdan yoksun alanlarla belirlenecek, aralarındaki yüzeysel sınırlamaya rağmen bunlar sonsuza kadar uzanabileceklerdir. Böylece, uzaydaki yerlerini belirli sayılarla gösterebileceğimiz bir koordinat sistemi meydana gelecektir. Bu durum, dikdörtgen alanlarla açık mekân arasında gerilimli bir bağıntının ortaya çıktığını gösterir. "

Toplumsal fonksiyonalizmde, mimarın görevi sütun, kiriş, duvar, pencere, kapı, konsol, katlanmış plâk, yol, otostrad, hava alanı gibi kavramları açıkça anlamak, ve bunları ev, şehir, ülke, bölge, kıt'a gibi gittikçe büyüyen mekân organizasyonlarına bağlayabilmektedir. Ortaya çıkan verileri dizaynlamak, ancak evden kıt'aya kadar uzanan mekân programının idrak edilebilmesi ile mümkündür. Öte yandan, toplumsal bünyenin dinamiğini kavramak, bir evin, bir şehrin, bir ülkenin, hattâ bir kıt'anın strüktürel düzeni için ilk şarttır. Ancak bu durumda mimari masa, iskemle, yatak gibi eşyaların belirlediği sâbit ölçekten kurtulup, evrenin daima değişen dinamik ölçeğine kavuşabilecektir. "Mimarinin bugünkü hayat mücadelesindeki yerini ispat etmek mimara düşen bir iştir. Bunu başaramadığı takdirde, mimarlık mesleğinin toplumsal faaliyetler listesinden silinip yerini teknik plânlamaya bırakması imkân dahiline girecektir", diyor Jürgen Joedicke.

Görüldüğü üzere, kendisinin günümüz mimarisine yaklaşış tarzı, çağdaş gerçeklerin yüklediği sorumluluk duygusuyla belirlenmektedir. 20'nci Yüzyıl'ın ikinci yarısında başdöndürücü bir hız kazanan toplumsal gelişmeler, birtakım değer kriterlerinin de birdenbire donmasına yol açmıştır. Bu durum mimarlık kritiğine de yansıyacaktır. 19'uncu Yüzyıl'ın anlayışına göre düzenlenen yargı sistemleri çoktan iflâs ettiği gibi, spekülâtif ve estetisist görüşlerle ayarlanan sınıflandırmalar da artık etkisiz ve gereksiz bir hale gelmişlerdir. Böylesine bir zamanda taptaze bir tutumla ortaya çıkan Prof. Joedicke, toplum meselelerini yeni yeni ele almaya başlayan, üstelik mimarî alanda bir an önce rasyonel çözümlere varmaya çalışan ülkelerde de çağdaş mimarinin kavranış ve uygulanışını olumlu yollara sürükleyebilecek bir görüşe sahiptir.

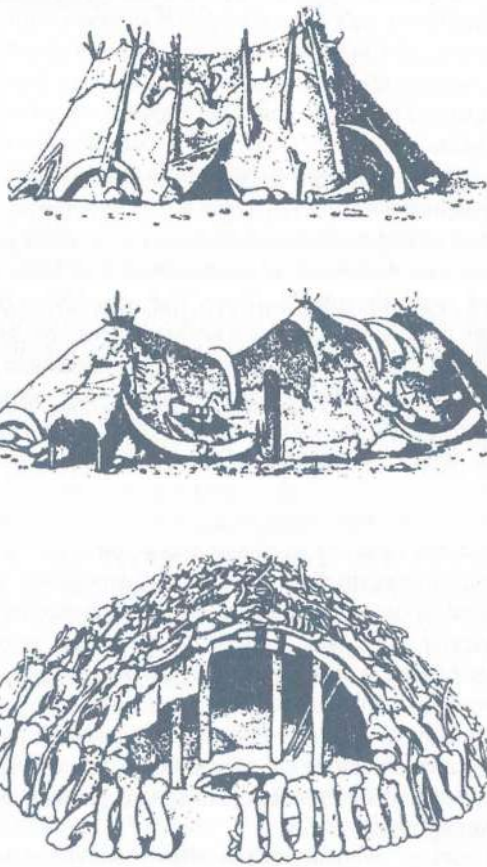
BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE MİMARİNİN GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

Mimarinin gelişimini incelerken, en önemli sorunun "tarih" kavramının kapsamıyla bölümlerinin tesbitinde yoğunlaştığı söylenebilir. Konuyla ilgili kitapların büyük bir çoğunluğunda rastlandığı üzere, sanat ya da mimarlık tarihi genellikle Eski Yunan'dan, bâzı hallerde de Eski Mısır ya da Mezopotamya uygarlıklarından başlatılıp, Batı uygarlığının çeşitli dönemlerinden geçirtilerek günümüze kadar vardırılan bir disiplindir. Böylece, buradaki "tarih" anlayışı, insanlığın gerçek tarihinin ancak ufak bir bölümünü oluşturmaktan öteye gidemez; öğretilen ya da öğrenilen mimarî gelişim, sâdece Batı mimarisinin gelişimidir. Eski Yunan veya Roma mimarileri söz konusu edilmeksizin, sözgelişi Rönesans mimarisi anlaşılamayacağından, "tarih" ister istemez en azından Grek Dünyası'na kadar uzatılır. Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarının etkilerini de göz önünde bulunduran daha titiz ve dikkatli ekol ya da kişiler, "tarih"i biraz daha genişletip derinleştirmek zorunluluğunu duymuşlardır. Her iki halde de, bu, yukarıda da değindiğimiz üzere, genellikle rastlanan yetersiz, hattâ yanlış bir tutumdur. Buna karşı, özellikle de son yıllarda gerçek anlamda evrensel sayılabilecek eserler kaleme alınmış, sanat veya mimarlık tarihleri, artık sâdece birer "uzantılı Batı sanatı ve mimarlığı tarihleri" olmaktan çıkartılmıştır. Ne var ki, eski yöntemin çok daha sınırlı ve basit olup, malzeme bakımından da bol miktarda hazır dokümana dayanması, gerek çeşitli düzeylerdeki eğitim programlarında, gerekse yayınlarda ona hâlâ geçerlilik sağlayabilmektedir.

Sanat ya da mimarlık tarihini ele alırken, onu insanlığın evriminin üç temel aşamasını meydana getiren Göçebe Uygarlık - Tarımsal Uygarlık- Endüstri Uygarlığı dönemlerine göre mafsallandırmanın en isabetli yöntem olacağı kesindir. Gerçekten de uygarlığı, giderek de kültürü radikal değişikliklere, başkalaşımlara uğratan bu üç dönüm noktasını somut örneklerle en iyi yansıtabilen disiplinin, hem teknik, hem de sanatsal niteliklerinden dolayı mimari olduğu söylenebilir.

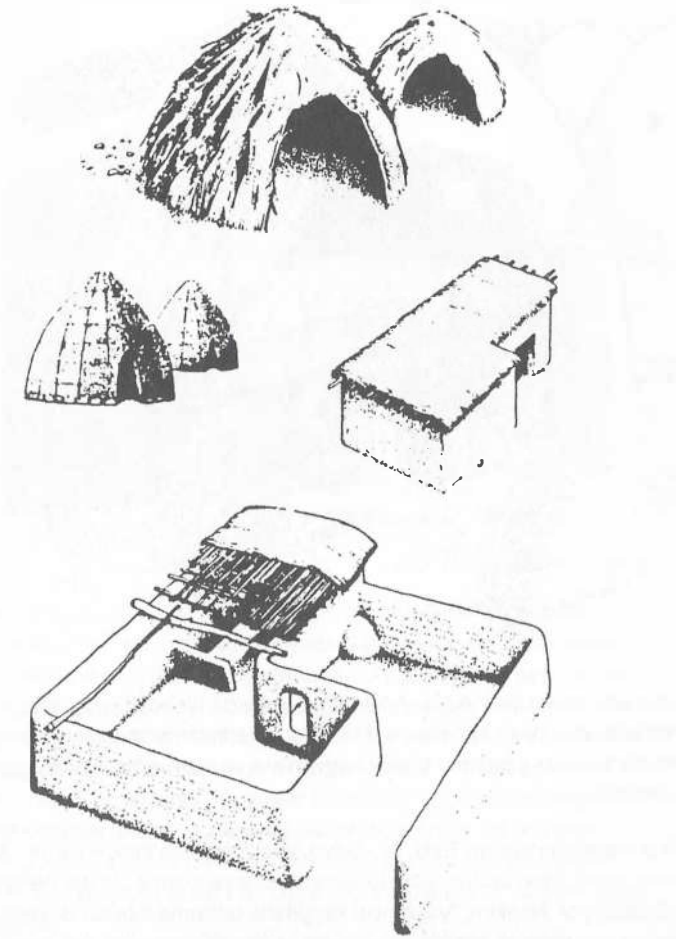
GÖÇEBE UYGARLIK DÖNEMİNDE MİMARİ

Başlangıçından M.Ö. 10.000-7.000 yıllarına kadar uzanan sürede, insanlık tümüyle Göçebe Uygarlık dönemini yaşamıştır. M.Ö. 500.000-600.000 yıllarında ortaya çıktığı zannedilen Homo Erectus'un,



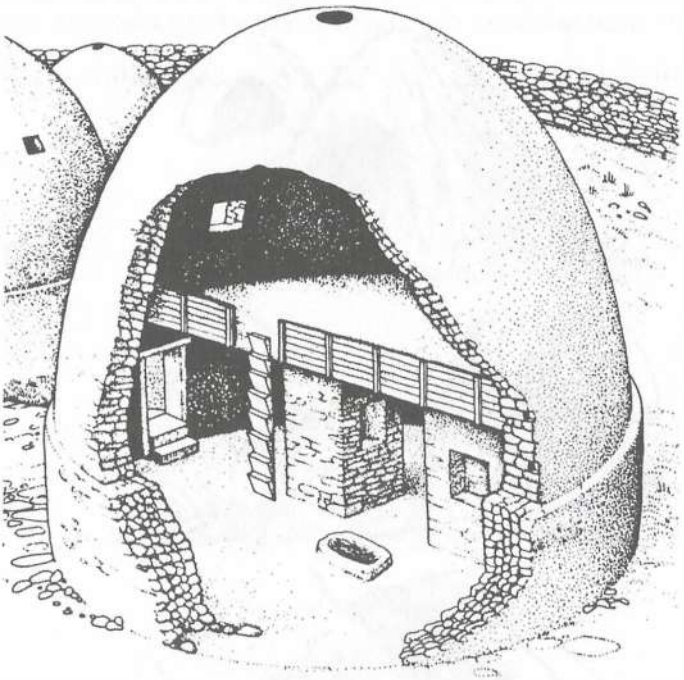
Ünlü arkeolog, tarihçi ve araştırmacı Jacquetta Hawkes tarafından M.Ö. 35.000-8.000 yılları arasında göçebe-avcı uygarlık kavimleri için verilen barınak tipleri. Yukardan aşağıya doğru: Sibirya'dan ve Rusya'dan mamut derisi, dişi ve kemiğinden yapılmış iki çadırla, yine mamut kemikleriyle gerçekleştirilmiş bir kulübe.

yani ayakta dik durabilen insanın karakteristik özellikleriyle bugünün insanına son derece yaklaştığı ileri sürülmektedir. Elleri ve kafatası henüz ilkelcedir. Buna rağmen, grup halinde yaşayabilecek düzeye ulaşmıştır;



M.Ö. 8.000-5.000 yılları arasında, tarımsal düzenin ilk temsilcileri tarafından, yukardan aşağıya doğru sırasıyla Mısır'da, İran'da, Mezopotamya ve Hindistan'da gerçekleştirilmeye başlanan "konut" örnekleri (Jacquetta Hawkes). Çağdaş dünyanın uygarlık bakımından çok geri kalmış yörelerinde benzer barınak tiplerinin tüm nitelikleriyle bugün de aynen inşa edilegeldikleri bilinmektedir.

Khirokitia'dan (Kıbrıs) M.Ö. 8.000-5.000 dönemine ait "arıkovanı" tipinde ev (dok. Jacquetta Hawkes, The Atlas of the Early Man).

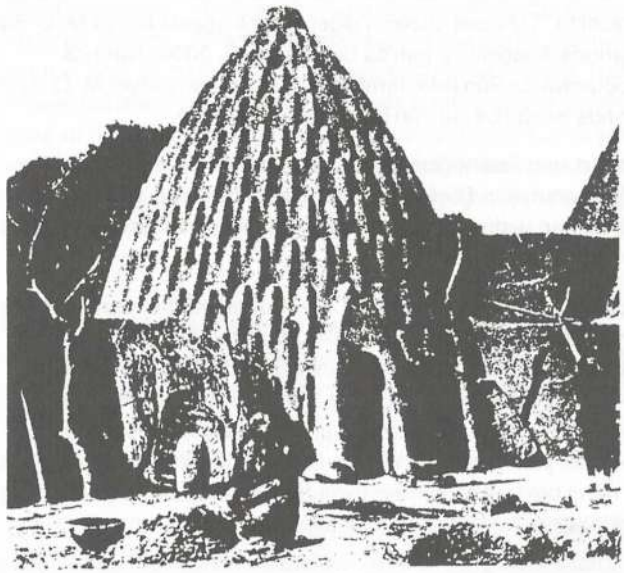


ateş yakmasını bilir; Asya, Afrika ve Avrupa'da bir hayli yaygındır. Afrika'dakiler basit el baltaları imal edebilme becerisine dahi sahiptirler. Homo Erectus yaşamını büyük hayvan avı ve meyva toplayıcılığıyla sürdürür.

İlkel haliyle mimarinin Eski Taş Devri, yani Paleolitik'in son yarım milyon yılını teşkil eden bu uygarlık döneminde ortaya çıkmış olması gerektiği ileri sürülebiliyor. Nitekim, "yaşamsal kaygılarla barınma ihtiyacı duymak, ve bu ihtiyacı en elverişli şekilde gidermeye çalışmak" mimarinin bir bakıma başlangıçtaki tanımıdır. Böylece, Mağara Mimarisi'nin insanoğlunca belirli nitelikleri yüzünden seçilip barınak olarak kullanılan, kendiliğinden oluşmuş, yani spontane bir mimari olduğu söylenebilir.

Bundan sonraki aşamada, çadır ve kulübe mimarisiyle karşılaşırız. Temelsiz mimarinin bu iki önemli türünü göçebe toplumlar kendi çabalarıyla

Colin Duly'nin "bir inşaatçıdan çok bir çömlekçinin eseri" olarak nitelendirdiği türden kerpiç kulübeler, bugün hâlâ Kamerun ve Çad'da Afrika'nın ilginç geleneksel üslûplarından birini oluşturmakta.



gerçekleştirirler. Kulübelerin inşasında gözetilmesi gereken birtakım bağlayıcı hususların aksine, çadır ihtiyaca göre şuradan veya buradan uzatılıp kısaltılabilme, yükseltilip alçaltılabilme olanaklarına sahiptir. Bu yüzden biçimini, konfigürasyonunu, giderek de estetiğini fonksiyonuyla yaratan bir mimari türüdür. Günlerini büyük bir yaşam kavgası içerisinde geçiren göçebe insan, mimarisinde de form-fonksiyon (biçim-işlev) uyumunun parlak örneklerini yaratmak zorundadır. Çadırsal mimarinin çağımızda yeniden aktüel ve geçerli hale gelişi, modern teknolojinin sâyesinde günümüz mimarisinin gerektirdiği boyutlara kavuşturularak, örneğin Münih Olimpiyat Sitesi'nde başarıyla uygulanışı bir rastlantı veya özenti değildir.

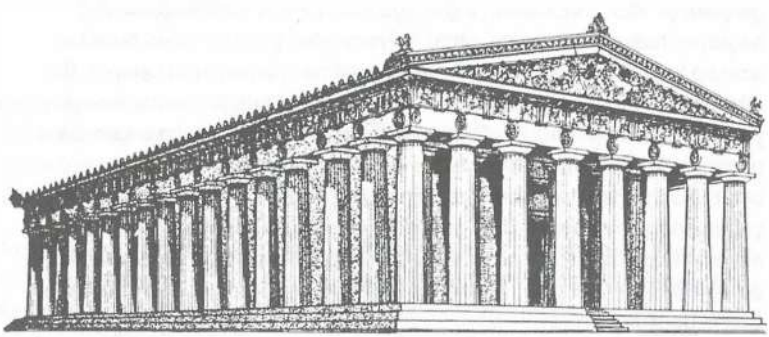
Kendinden sonra gelen dönemde, yani Tarımsal Uygarlık Çağı'nda da büyük ölçüde devam eden göçebe düzene, bugün de yine pek çok ülkede, bu arada Türkiye'de de değişik nüans ve oranlarda rastlanabilmektedir. Avustralya, Yeni Gine, Afrika ve Amazon bölgesindeki ilkel toplumlar ise prehistorik, paleolitik, yani tarih-öncesi ve eski-taş devri karakteristiklerini, kısmen de olsa, hâlâ muhafaza edebilmektedirler.

TARIMSAL UYGARLIK DÖNEMİNDE MİMARİ

Tarımsal Uygarlık döneminin, başka bir deyimle de neolitik, yani cilâlı-taş devrinin yaklaşık olarak bundan 9-10 bin yıl önce Ortadoğu'da başladığına inanılıyor. Bin yıl içerisinde, tarımcılık buradan Güneydoğu Asya'ya sıçrayacaktır. Tarımsal düzenin diğer önemli aşamaları ise M. Ö. 6400 dolaylarında Anadolu ve İran'da bakırın, M. Ö. 3000 civarında Mezopotamya'da Sümerler tarafından tuncun, ve nihayet M. Ö. 1700 sıralarında Hititler'ce demirin bulunması olaylarıdır.

Tarımsal düzen insanoğluna belirli bir yere kesinlikle yerleşebilme olanağını tanımıştır. Böylece, kendiliğinden oluşmuş, hazır ya da temelsiz portatif mimari yerine toprağa, zemine sürekli olmak üzere kurulan bir mimarî tür geliştirilmiştir.

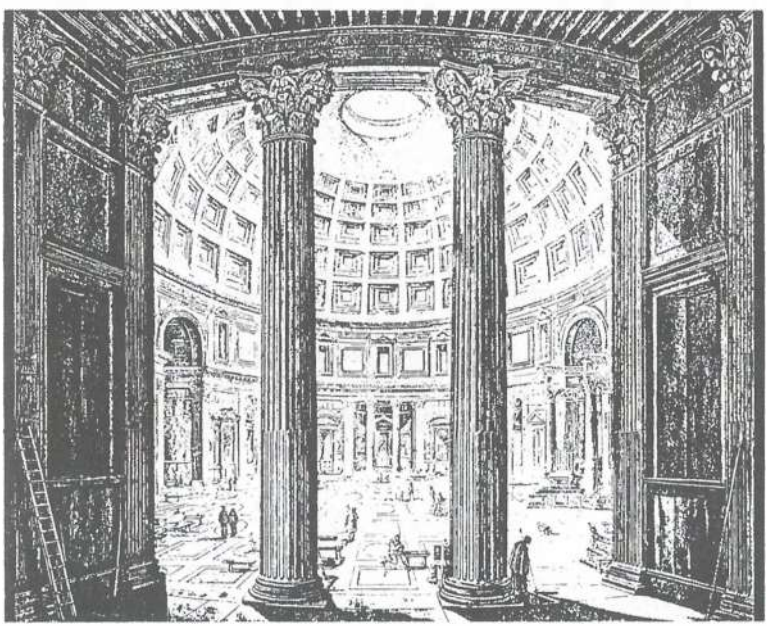
Mezopotamya'da insanoğlunun M. Ö. 7000-8000 dolaylarında toprağa bağlanıp "yerleştiğini" kabul edersek, Tarımsal Düzen'in ilk önemli uygarlıklarına (Hochkultur'lara) gelinceye kadar, aradan takriben 3,500-4,000 yıl geçecektir. Bu süre, şehircilik bakımından insanoğlunun köyden kente gidişini, kent uygarlığını kuruşunu da gösterir. M. Ö. 3,500-3,000 yıllarında, gerek Fırat ve Dicle'nin suladığı vâdilerde, gerekse de Nil nehri boylarında kentsel uygarlığı simgeleyen merkezlerin teşekkül ettiği görülür.



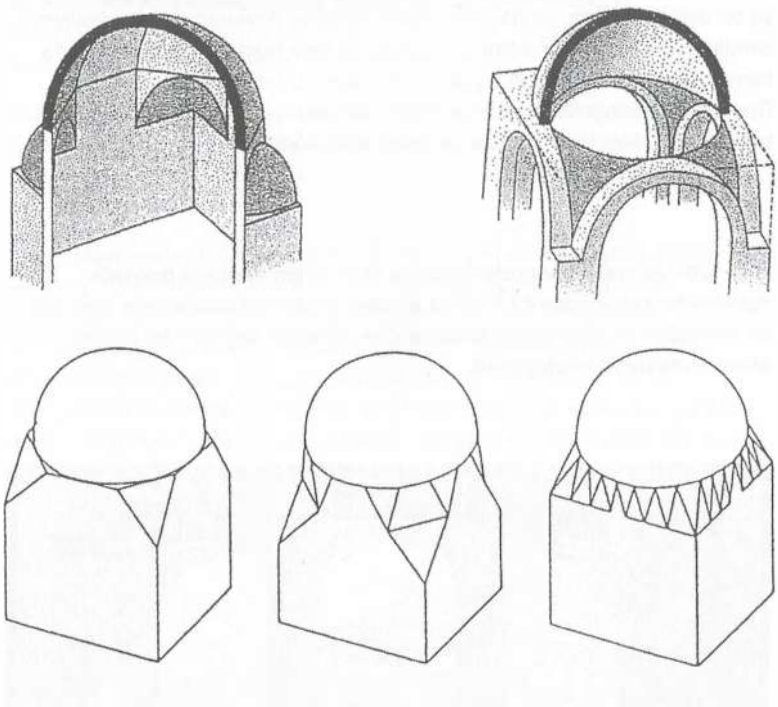
İKTİNUS ve KALLİKRATES. Kemerli-Tonozlu-Kubbeli sistemlerden önceki aşamada fevkalâde parlak bir düzeye erişebilmiş Grek mimarisinin en tanınmış örneği Partenon. Atina (Akropolis), M.Ö. 447-32. Bu tapınak ünlü tanrıça Athena Parthenos'a, yani Bâkire Athena'ya adanmıştı. Desen Doreen Yarwood'a aittir.

Tarımsal Düzen M. S. 18'inci Yüzyıl'ın ortalarına kadar evrensel uygarlığın ortak niteliği olacaktır. Bu dönemin mimarisini belirleyen genel çizgiler yaklaşık olarak şunlardır: malzeme açısından pek tabiî ki yerel bağlılık söz konusudur; kerpiç, kil, kalkertaşı, kumtaşı, mermer, granit ya da ahşap genellikle rastlanan malzeme türleridir. Roma'da betonun geliştirilmesi büyük bir devrim olmuştur. Nitekim, Roma'ya gelinceye kadar, mimarinin ya bir üstüste yığma, ya da lento-sütun ilişkisine dayanan bir yapı faaliyeti olmaktan öteye gidemediğini görüyoruz. İlk defa burada gerçek anlamda kemer, tonoz ve de kubbe inşaatından üreyen bir mimariyle karşılaşırız. Romalıların tarihin ilk büyük inşaatçıları oldukları, onlarla birlikte mimarlık tarihinin çok önemli bir devrim geçirdiği inkâr olunamayacak bir gerçektir.

M.S. 120-124 yılları arasında Roma'da inşa edilen Panteon tapınağı, dairesel bir planı örten 43,5 metre açıklıklı muazzam kubbesiyle, özellikle de strüktürel ve konstrüktif bakımlardan mimarlık tarihinin en önemli atılımlarından birini oluşturur.



Gerçek kubbenin en önemli türleri. Üstte solda icadı Sasanîler'e atfolunan tromplu kubbe; sağda ise, Bizans kubbesi diye de adlandırılan pandantifli kubbe. Altta, trompla pandantifin ara-çözümü diye nitelendirilebilecek 'Türk Üçgeni'nin basitten karmaşığa üç ayrı çeşitlemesi.

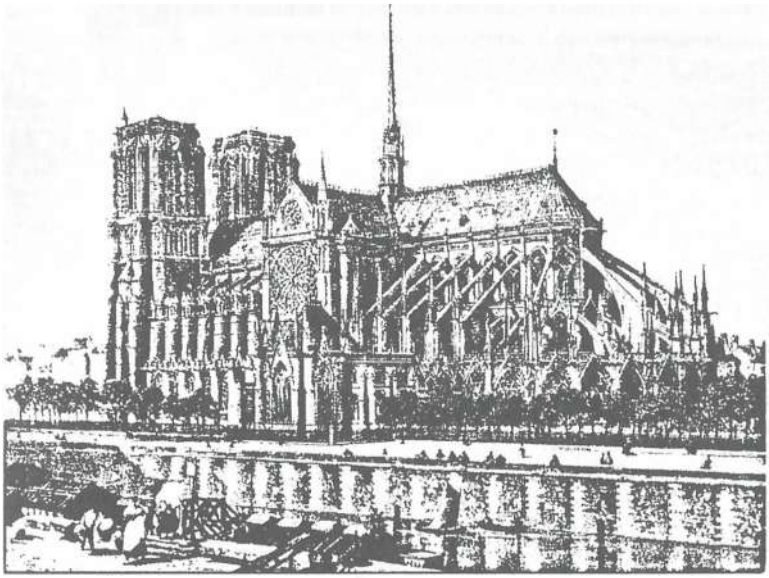


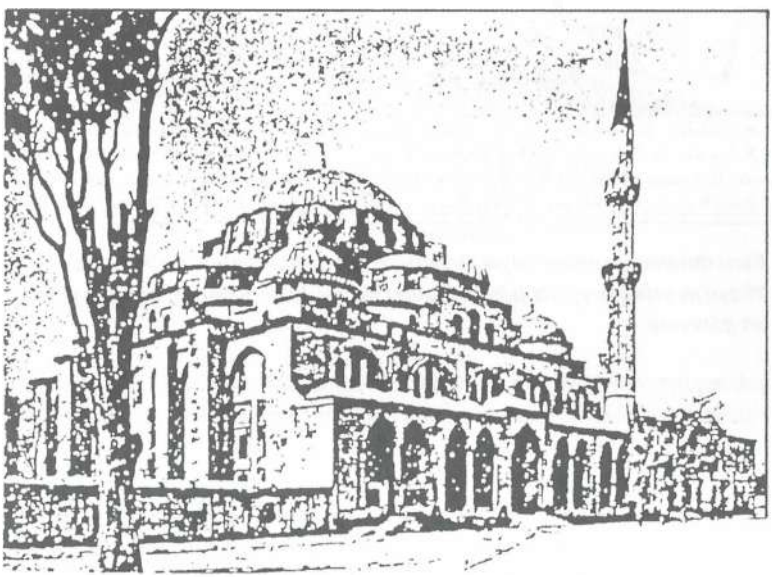
Yine strüktürel bakımdan Sasanîler'in katkısı fevkalâde önemlidir. Sarvistan (M.S. 350) ya da Firuzâbad (M.S. 450) saraylarında, kare plân üzerine yarım köşe kubbeciklerinden, meslek diliyle tromplardan yararlanarak ilk gerçek kubbeyi inşa edebilenler Sasanîler olacaktır. Bundan hemen sonra, Bizanslılar'ca geliştirilip Ayasofya'da (M.S. 532) doruk noktasına eriştirilen pandantifli kubbeyle Tarımsal Düzen mimarisi en karakteristik simgesine kavuşturulmuştur. Herhangi bir abartmaya sapma tehlikesiyle karşılaşmaksızın, tromplu ve pandantifli kubbe mimarisinin en parlak örneklerinin Osmanlılar tarafından gerçekleştirildiği söylenebilir. Süleymaniye, Selimiye, Şehzâde, Sultan Ahmet ve Yeni Cami bu alanda Tarımsal Düzen uygarlığının iftihar etmesi gereken mimarî başyapıtlardır.

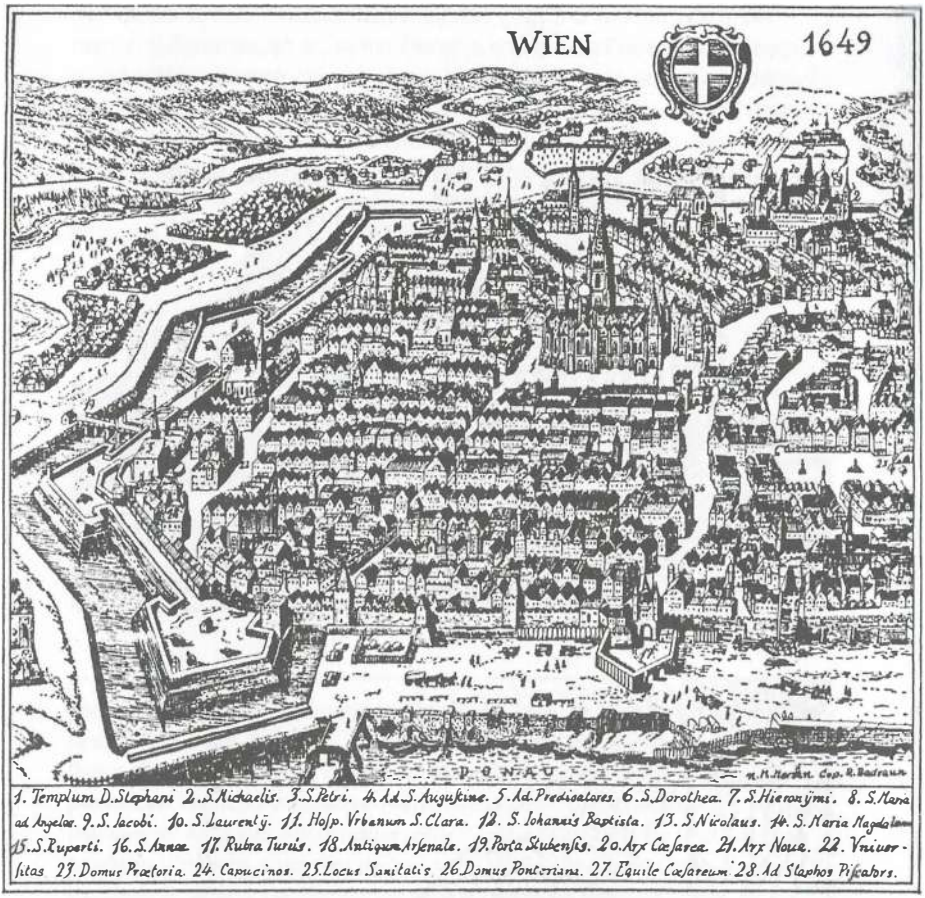
Aydın'lı ANTEMİOS ile Milet'li İZİDOROS'un İstanbul'da M.S. 532-537 yılları arasında inşa etmiş oldukları Ayasofya Kilisesi mimarlığın evrimindeki vazgeçilmez birkaç mafsal noktasının en dâhiyanelerinden sayılır. Gerek coğrafî açıdan, gerekse de Bizans İmparatorluğu gibi her yönden zengin bir mekanizmanın merkezi olmanın sağladığı avantajlar bakımından son derece avantajlı bir pozisyonda bulunan bu şehirde, geçmişin tüm deneyimlerini diyalektik bir süzgeçten akıllıca geçirmesini bilen mimarlar, sonuçta etkisini günümüzde de hâlâ sürdüregelen fevkalâde görkemli bir senteze ulaşmayı başarmışlardır.

Aynı uygarlık döneminin strüktürel açıdan göğsünü kabartan diğer bir mimarî gelişme de, M. S. 12'nci Yüzyıl'ın ortalarında Fransa'da başlayıp süratle diğer ülkelere yayılan, ve sonradan Gotik Üslûp adı altında mimarlık tarihine geçen bir inşa etme tarzıdır. Günümüz mimarisinde demir, çelik alüminyum ya da betonarme sâyesinde yeniden geçerli hale gelen karkas veya iskelet yapı anlayışının tarihteki ilk ilginç örnekleri şüphesiz Gotik diye tanınan dönemin yapıları, özellikle de kiliseleridir. Paris'teki Notre-Dame Katedrali Gotik'in klâsik prototiplerinden belki de en önde gelenidir.

Mimarlıkta endüstri düzeniyle birlikte gelen değişik çözümlere geçmeden önce, bir yandan tonoz'un, öte yandan da kubbe'nin zaman içerisindeki ilginç serüvenleriyle çok önemli iki tarzın karşımızda belirdiği gözlenir. Bunlardan birincisi, anavatanı Fransa olup sonradan kısa sürede civardaki ülkelere de sıçrayan Gotik Üslûp; diğeri ise, Antik Roma'da filizlenmeye başlayıp ivmesine Sasanîler'de kavuşan, Bizans'ta olgunlaştıktan sonra da Sinan'la birlikte Osmanlılar'da doruk noktasına erişen Kubbe Mimarisi'dir. Dışardan uçan-payandaların, içerden de nervürlü çapraz tonozların mârifetli, sofistike kullanımına dayanan Gotik Mimari'nin en klâsik ve tanınmış örneklerinden birisi olarak Paris'teki Notre-Dame Katedrali (başlangıç tarihi 1163) gösterilebilir. Tromp ve pandantif deneyimlerini çok çeşitli örneklerde açığa vuran Kubbe Mimarisi ise Osmanlılar'da, giderek Sinan'da gerçek anlamda en üst düzeye tırmanacaktır. Boyutları bakımından nisbeten mütevazı sayılsa bile, İstanbul'daki Şehzâde Camisi'ndeki (1543-48) dâhiyane çözümüyle Sinan, henüz kariyerinin eşiğinde, Ayasofya'nın başlattığı gelişimi bir yandan camiye adapte ederek, öte yandan da strüktürel açıdan kendi içinde mükemmelleştirerek doruk noktasına çıkartmayı başarmıştır.



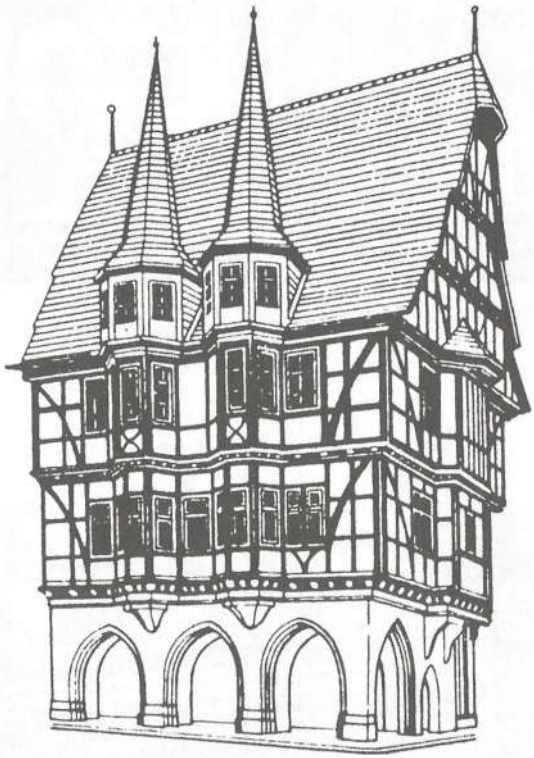




Kent dokusu ve mimarisiyle Ortaçağ'a özgü karakteristiklerini 17'nci Yüzyıl'ın ortalarında da büyük ölçüde koruyabilen Viyana'dan 1649 yılına ait görünüş.

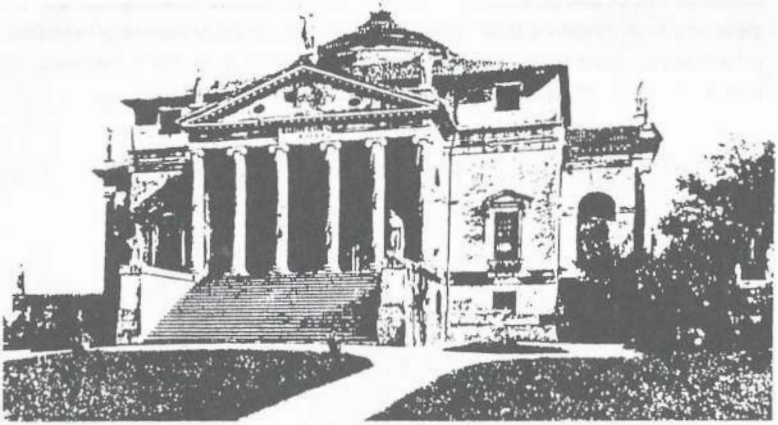
Bütün çarpıcılığına rağmen, Rönesans Antik Yunan ile Roma'nın normlarıyla sembollerine fazlaca bağlı kalmış, eklektik bir yöntem izleyerek, bu yoldan aynı vokabülerin daha görkemli yapılarını yaratmayı denemiştir.

Almanya'nın birçok beldesinde, geleneksel yapı tarzını Ortaçağ'dan bu yana ödün vermeden sürdüren ahşap karkaslı mimarî sistemin günümüze intikal edebilen en tipik ve çekici örneklerinden birisi de, hiç şüphesiz, Frankfurt civarındaki Alsfeld'in Belediye Binası'dır (1512).



Almanya'da, Frankfurt yakınındaki Alsfeld'de Belediye Binası, 1512.

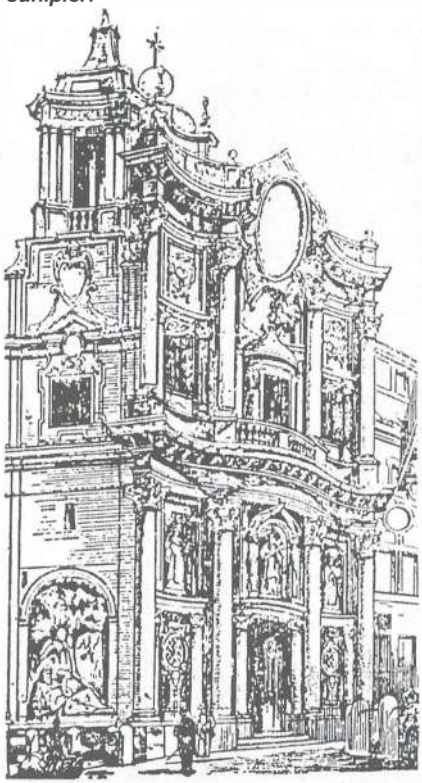
Onu izleyen Barok'ta ise, bir yandan plâstik, hacimsel değerleri, öte yandan da iç mekân düzeni açısından mimari yepyeni tecrübeler geçirmiş, çağdaş yapı sanatının bâzı örneklerinde belirleyici nitelik olarak işlenen dinamizm ilk başarılı öncülerine Barok diye adlandırılan bu dönemde kavuşmuştur. İlkönce 17'nci Yüzyıl ortalarında İtalya'da beliren söz konusu akım, daha sonra diğer ülkelere de sıçrayacak, Güney Almanya ve Avusturya'daki yapılarla mimarlık tarihine çok ilginç çözümler getirecektir.



PALLADİO. Villa Rotonda (Villa Capra). Vicenza, 1552.

PALLADİO. Venedik'te Büyük Kanal Üzerinde "Il Redentore" Kilisesi, 1576 (karşıda altta).

Felsefe ve bilimde Grek ve Roma değerlerine yönelen Rönesans, sanat ve mimarlıkta da aynı tutumu benimseyince, günümüze kadar sarkan ve zaman zaman artistik yaratmada eklektisist ilkeleri geçerli kılan bir töreyi kültür tarihinin gündemine getirmiştir. Bu konuda, Palladio'nun, biri mesken, diğeri de tapınak olmak üzere, iki ayrı yapıtı birer karakteristik belge niteliğine sahipler.



Barok üslûbun en ünlü yaratıcılarından BORROMİNİ'nin Roma'daki San Carlo Alle Quattro Fontane Kilisesi, 1634.

Başlangıçta Rönesans Mimarisi'nin daha karmaşık, daha sofistike, daha canlı bir niteliğe kavuşturulmasına yönelen Barok üslûp, giderek dışta ve içte hareketliliğe, dinamizme ön plânda yer verecektir.

Birçok kilisenin kütlesel düzeninde çifte kulesiyle Alman Gotik Mimarisi'nin geleneğine de bağlanan Alman Baroğu'nun bugün Polonya topraklarında bulunan tipik bir örneği.

Kilian İgnaz DİENTZENHOFER - Anton JENTSCH. Sistersiyen Kilisesi, Krzeszow (eski Grüssau), 1728-35.

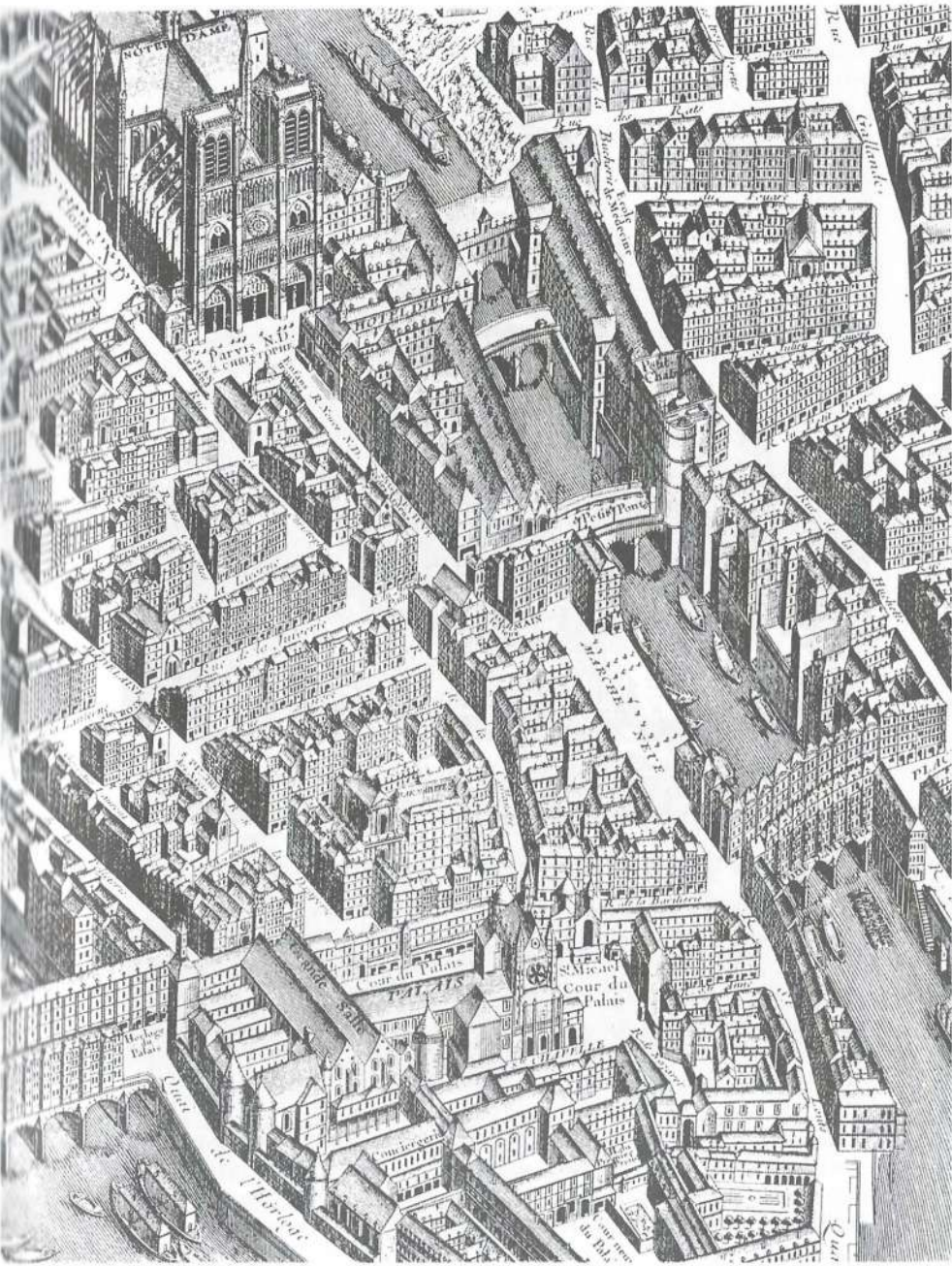
Balthasar NEUMANN. Güney Almanya'da, Neresheim'de Manastır Kilisesi'nden iç mekân, 1745-92 (karşıda).

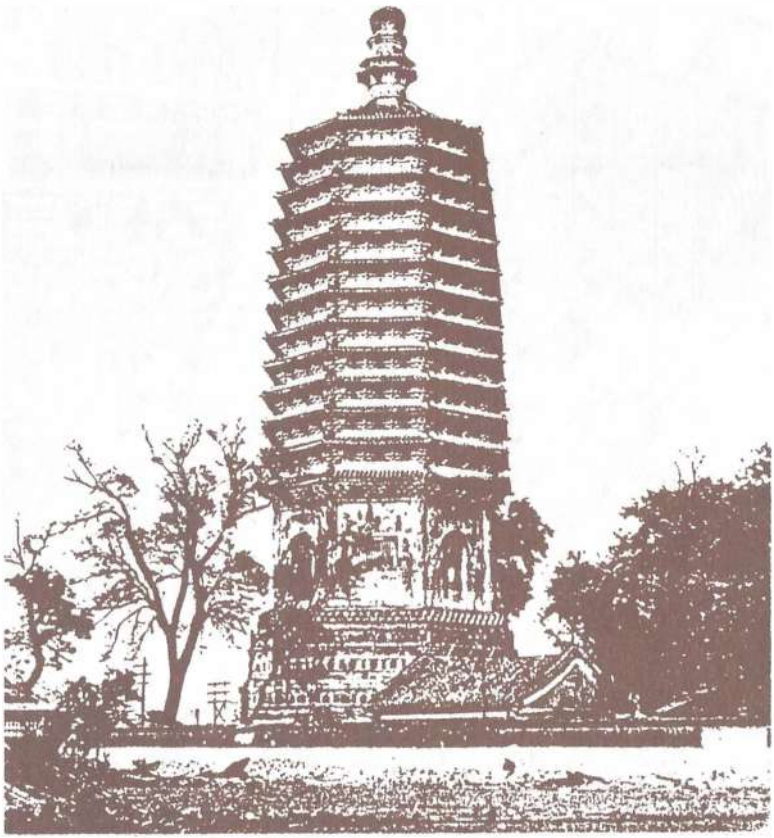
Güney Almanya'da, Kuzey İsviçre'de, Avusturya'da, Çekoslovakya'da, hattâ Polonya'da bile rastlanan Alman Baroğu'na özgü aşırı dinamizm, enteryördeki en başarılı sonuçlarından birine Neresheim'de ulaşmıştır.

Tarımsal düzenin Amerika ve Asya'daki diğer büyük uygarlıklarının mimarilerinde strüktürel açıdan önemli sayılabilecek icat ve gelişmeler mevcut değildir. Ne var ki, mekânı örtmede, büyük açıklıkları geçmede kemer-tonoz-kubbe tekniğine sırtını çevirebilen Endüstri Çağı mimarisinde, tarımsal düzenin strüktürel becerilerinden çok, konuya yaklaşma tarzı, fonksiyonel ve estetik hususların işlenişi, yapıda insanî değerlere öncelik verilmesi gibi faktörler ağır basmaya başlamıştır. O yüzden, Batı ve Ortadoğu uygarlıklarının dışındaki uygarlıkların mimarileri de, yukarıda saydığımız nedenlerle günümüzde üzerinde daima artan bir ilgi ile durulan yapı sanatları haline gelmişlerdir. Geleneksel Japon mimarisinin, anıtından en basit evine kadar, gerek çağdaş Japon, gerekse de modern yapı sanatının tümünü ne derece güçlü ve köklü bir şekilde etkileyebildiği herkesçe bilinmektedir.

Turgot (Türgo) Plânı'ndan (1734-39) ayrıntı (karşıda).

Paris Şehremini Michel Turgot tarafından Louis Bretez'e yaptırtılan plândan kentin orta kısmını (Île de la Cité'yi) içeren kısmî görünüş. Bu doküman, Ortaçağ'dan sarkan kentsel yerleşme düzeninin esasları dahilinde Rönesans-sonrası dönemin çehresine bürünmüş Paris'in 18'inci Yüzyıl ortalarındaki halini hârika bir şekilde yansıtmaktadır. Böylesine bir belgenin koruma çalışmaları bakımından da ne derece önem taşıdığı tartışma götürmez bir gerçek.


NOTRE DAME
Parvis N.D.
Petit Pont
Cour du Palais
PALAIS
St Michel
Cour du
Palais
Quai de l'Horloge

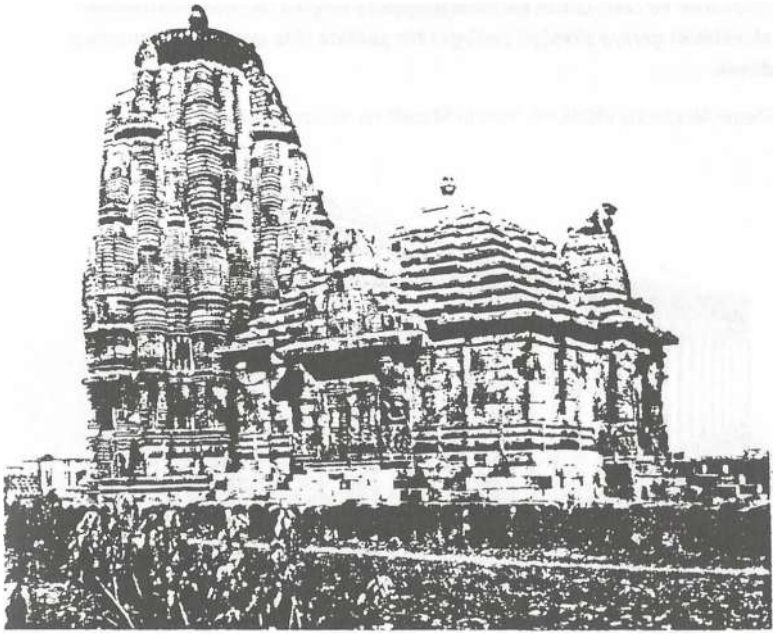


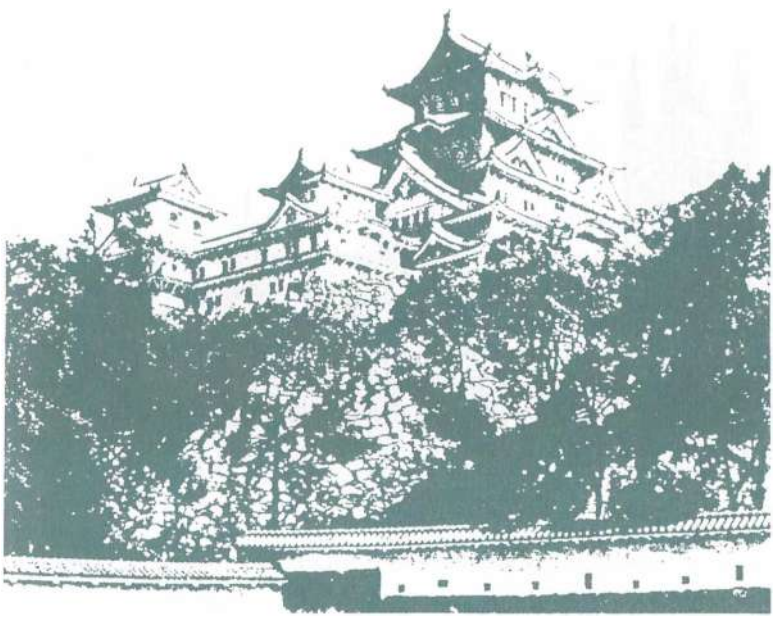
Pekin civarında Tien-ning-ssu Budist Pagodası, M.S. 12'nci Yüzyıl başlangıcı.

Bhuvanesvar'da Rajanari Tapınağı, M.S. 12 ve 13'üncü Yüzyıllar. Orissa, Kuzey-Doğu Hindistan (karşıda üstte).

Himeji Kalesi, 1580. Hyogo (Japonya) (karşıda altta).

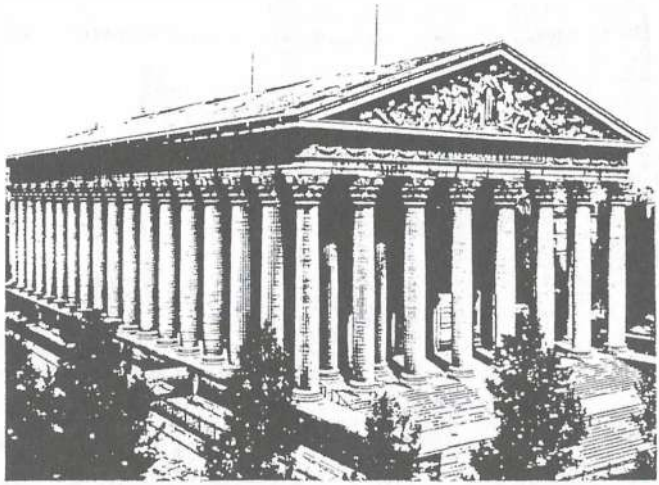
Bu arada, tarımsal düzenin anıtsal mimarisinin yanında, bazen ondan da daha önemli olarak halk mimarisi, yani tanınmış, resmen eğitilmiş mimarlarca yapılmamış, anonim, isimsiz mimari çağdaş mimarların dikkatini çeker hale gelmiştir. Halk mimarilerinin önemle belirtilmesi





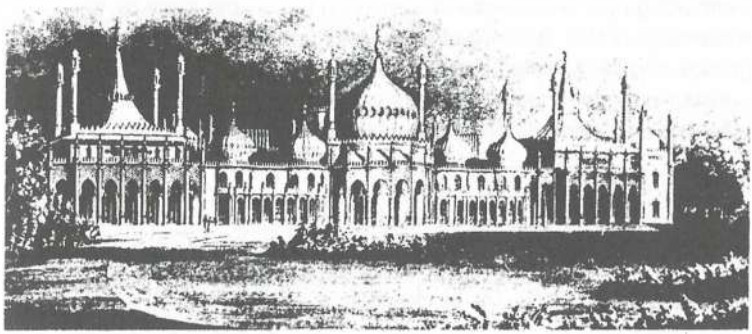
Neo-Grek ve Neo-Gotik karakterleriyle 19'uncu Yüzyıl mimarisindeki eklektisist geriye dönüşü belirgin bir şekilde dile getiren iki tanınmış örnek.

Pierre-Alexandre VİGNON. Paris'te Madeleine Kilisesi, 1806-42.



Sir Charles BARRY ve Augustus Welby PUGİN. Londra 'da Parlâmento Sarayı, 1836-65 (Doreen Yarwood'dan).

John NASH. Kraliyet Pavyonu, Brighton (İngiltere), 1818-21.



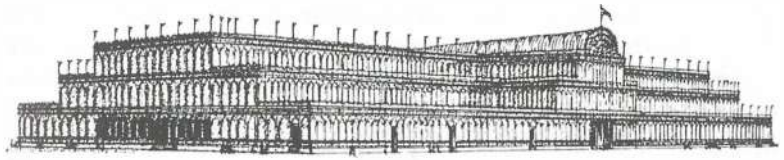
O günlerin koşullarında güç ulaşılabilen ülkelerin, diyarların yaşayış tarzlarını, kültürel simgelerini belirli birtakım değişikliklere uğratarak yansıtmaya çalışan eğilim ve akımların tümünü geniş çatısı altında toplayan Egzotizm, 'pitoresk üslûp' (picturesque style) üreticisi olarak 19'uncu Yüzyıl toplumunun özellikle de üst katmanlarında büyük bir ilgi uyandıracaktır. Bu yola sapan mimarlar 'egzotik' saydıkları elemanlara başvurarak, bunlardan yepyeni sentezlere ulaşmayı denemişlerdir. Böylece, genellikle Asya ve Uzakdoğu'dan olmak üzere, çeşitli ülkelerden alınıp yeniden yorumlanan bir sürü mimarî öğe, zaman zaman Bizans'la, Romanesk'le, Gotik'le de baharatlandırılarak yeni bir bütün halinde sunulmuşlardır. John NASH'in Brighton'daki Kraliyet Pavyonu (1815-22) bu alandaki örneklerin en tanınmışlarındandır.

gereken üstün taraflarından biri de, resmî mimariler gibi zaman zaman dış faktörlerin etkisinde kalıp yozlaşmamış olmalarıdır. Böylece, fonksiyona, ekonomik, teknolojik ve de estetik gerekliliklere bağlılık hiçbir zaman gerçek, otantik verilerin sınırlarını aşmayacak, mimariyi şu veya bu anlamda bir yapay biçimcilik ürünü haline getirmeyecektir.

Kentsel organizasyon açısından, tarımsal uygarlık şehirleri her şeyden önce birer korunma ve alışveriş, ondan sonra da belirli ölçülerde kültür merkezidirler. Korunma ve alışveriş faktörlerinden birinin daima daha ağır bastığı görülür. Özellikle de yaşam ihtiyaçlarının, giderek ticarî ilişkilerin kısıtlı olduğu yer ve dönemlerde kent (cité) her şeyden önce bir toplu korunma nüvesidir. Batı uygarlığında dahi, tarımsal düzenin son yüzyılına gelinceye kadar şehirler bir bakıma karmaşık fonksiyonlu kalabalık "müstahkem mevki" olmaktan öteye gidemezler. Kent mimarisi de fiziksel plânlama düzeyinde bu gerçeği yansıtan bir karaktere sahiptir.

ENDÜSTRİ ÇAĞI'NDA MİMARLIK

Endüstri Çağı Mimarisi'ne Modern Mimari de diyoruz. Tıpkı modern resim, modern heykel, modern tiyatro, modern müzik dediğimiz gibi. Modern'in sözlük anlamı, "içinde yaşanılan zamana ya da yakın bir geçmişe ait" tir. Aşağı yukarı çağdaş ile anlamdaş olduğu söylenebilir. Ancak, belirli bir zamanda ortaya konan her edim veya üretilen her nesne, o zamana kıyasla çağdaş sayılacağından çağımızın mimarisini, Endüstri Çağı Mimarisi anlamını kapalı olarak belirtebilecek şekilde, Modern Mimari diye adlandırmak yoluna gidilmiştir. Ünlü Avusturyalı mimar Otto Wagner,



Sir Joseph PAXTON. Londra'da Crystal Palace Sergi Sarayı, 1850-51 (Doreen Yarwood'un kaleminden).

1896'da yayımladığı kitaba verdiği başlıkla, daha sonra tüm sanat biliminin kabulleneceği deyimin isim babası olmuştur. Ne var ki "Post-Modernizm"in ortaya çıkıp kendini kabul ettirmesiyle, Modern Mimari deyiminin tüm çağdaş mimariyi kapsama durumunda şüphesiz hatırı sayılır bir gevşeme meydana gelmiştir.

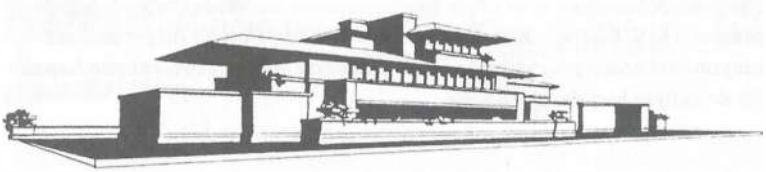
Endüstri Devrimi'nden, yani 1760'lardan itibaren Modern Mimari'nin gelişimine eğildiğimizde, karakteristik örnek, prototip seçimini takriben şu ölçüte göre yapıyoruz: belirli bir insanî faaliyeti barındırmak üzere plânlanan ya da inşa edilen mimarî yapıtın, fonksiyonel, teknolojik ve estetik bakımlardan herhangibir tâviz ya da yabancılaşmaya, yozlaşmaya yer vermeksizin, doğrudan doğruya o faaliyeti gerçek anlamda belirleyen ana verilerden hareket etmiş olması. 18'inci Yüzyıl'ın sonlarında ortaya çıkmaya başlayan demir köprüler, o yüzden Modern Mimari'nin ilk otantik örnekleri sayılırlar. Bina olaraksa, 1851 Londra Sergisi'ndeki Paxton'un Crystal Palace'ına gelinceye kadar tâvizsiz bir prototip gösterebilme olanağı yoktur. Yaklaşık olarak 70 bin metrekarelik bir alanı kaplayan bu teşhir galerisi, standardize elemanlar halinde demirle camın kaynaştırıldığı ilk önemli prefabrikasyon örneğidir. Nitekim, böylesine muazzam bir bina 16 hafta içerisinde, o zaman için mucizevî, bugünse hâlâ şaşırtıcı sayılabilecek bir sürede inşa edilip bitirilebilmiştir. Crystal Palace'ı, çeşitli özellik ve nitelikleriyle, Modern Mimari'nin başlatıcısı ve de eskimez örneklerinden biri halinde değerlendirmek yanlış olmaz.

Gustave EİFFEL. Paris'te Eiffel (Eyfel) Kulesi, 1889.

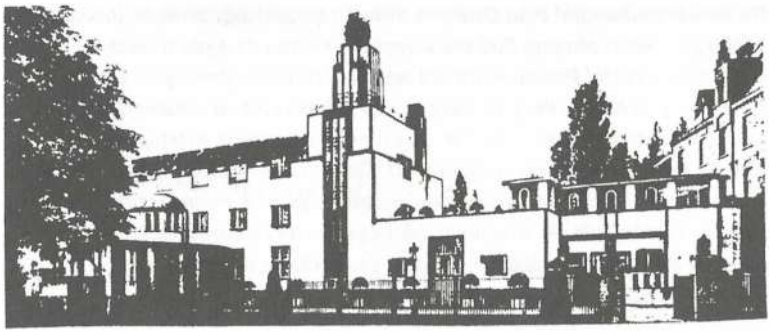
Fotoğraf: Bülent ÖZER

Bir inşaat mühendisi olan Gustave Eiffel'in tasarladığı bu kule, yaklaşık 12000 parçadan oluşup, 200 kadar işçi tarafından 21 ayda monte edilmiştir. Crystal Palace'ın inşaat teknolojisinde başlatmış olduğu devrim, Eyfel Kulesi ile iyice vurgulanıp kelimenin tam anlamıyla aktüel geçerliliğe kavuşacaktır. Ayrıca, bu kulenin ürbanistik estetiğe yapmış olduğu katkı da son derece önemlidir. Giedion'un "Mekân, Zaman ve Mimari" isimli kitabında uzunuzadıya değindiği gibi, mimarî mekânın, 'zaman' faktörünün de ilâvesiyle, bir boyut daha kazanabileceği gerçeği belki de bu kulenin sağladığı yepyeni yaşantılarla daha belirgin bir açıklığa ulaşabilmiştir.

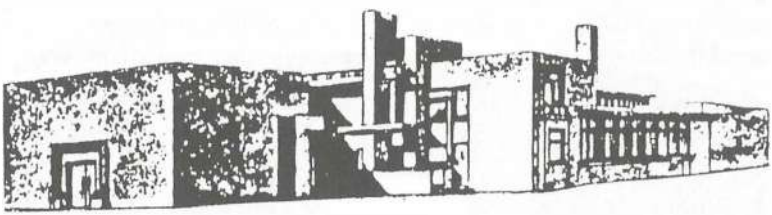
Endüstri Çağı mimarisinin strüktürel yönden en ilginç tarafı, teknolojik yetkinliğin sağladığı, neredeyse sınırsız denebilecek bir özgürlüktür. 1964 Lausanne, 1967 Montréal ve 1970 Osaka dünya fuarlarındaki pavyonların Modern Mimari'ye getirdikleri strüktürel çözümler, sözkonusu özgürlüğün somut ifadeleridir. Betonarmenin, çeliğin, alüminyumun, plâstik maddelerin kılıktan kılığa sokulup taşıyıcı ve örtücü fonksiyonlara kavuşturulduğu modern strüktür anlayışı çerçevesinde, Alman mimarı Frei Otto'nun geliştirdiği çadırsal konstrüksiyonlar, Göçebe Uygarlık'ta rastlanan bir mimarlık türüne bambaşka içerik ve boyutlarla yeniden dönüşü ifade eder.



Soyut karakterdeki zengin bir plâstisiteyle, 20'nci Yüzyıl başlangıcında eklektisizme karşı bayrak açan yapıtların en önemlilerinden biri sayılan Frank Lloyd WRİGHT'in Chicago'daki 'Robie Evi' (1909), kütle ve cephenin ele alınışı söz konusu olduğunda katılığı, tekdüzeliği reddedebilen bir rasyonalizmin en belirgin örneklerindendir.

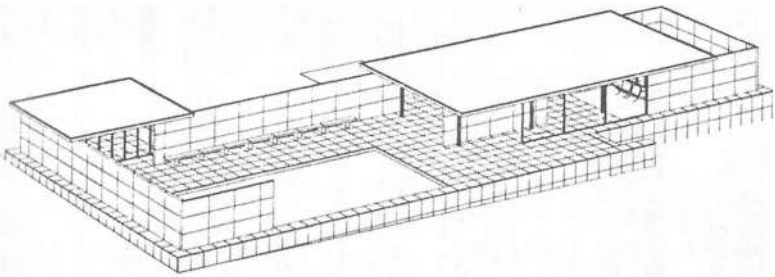


Josef HOFFMANN (1870-1956). 19'uncu Yüzyıl eklektisizmiyle mücadelede en ünlü isimlerden biri sayılan Avusturyalı mimarın Brüksel'de inşa etmiş olduğu 'Palais Stoclet' (Stoclet Malikânesi), kütle ve cephenin ele alınışında çağdaş rasyonalizmle plâstik zarafet arasındaki dengeyi en uyumlu şekilde gerçekleştirebilmiş nâdir yapıtlardan biri olarak tanınmaktadır (1905-11). Öte yandan, bina dekoratif karakteriyle Art Nouveau ile Art Déco arasındaki en ilginç köprülerden biri olarak daima sanat tartışmalarının gündeminde kalmasını bilmiştir.



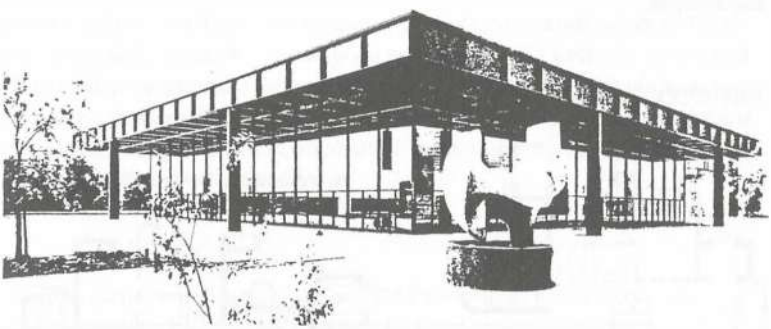
Jacobus Johannes Pieter OUD. Purmerend'de (Hollânda) fabrika binası projesi, 1919. De Stijl akımının ünlü isimlerinden Oud'un bu projesinde rasyonalist anlayışın cephede soyut plâstisite elde etmeye çalışan başarılı bir örneğiyle karşılaşıyoruz.

Münih Olimpiyat Sitesi'nin uyandırdığı derin yankı, meslek-dışı çevrelerde dahi henüz kaybolmuş değildir. Ünlü Japon mimarı Kenzo Tange yönetimindeki ekibin plânlayıp inşa ettiği Tokyo Olimpiyat Sitesi'nin, yine adı geçen özgürlük anlayışı ile hem büyük, hem de küçük salonun dış ve iç mimarilerine ne derece başarılı bir çözüm tarzı getirdiği bilinmektedir.



Ludwig MİES VAN DER ROHE. Barselona Sergisi'nde Alman Pavyonu, 1929. Rasyonalizmin henüz kutusal tümdengelimin boyunduruğuna girmediği dönemine ait karakteristik bir örnek. Kütlesel düzenlemede olduğu kadar mekânsal geçişlerde de titizlikle izlenen hiyerarşik mafsallandırma iradesi, böylesine bir rasyonalist yöntemin belirleyici özelliğini oluşturmakta.

Berlin'deki 20'nci Yüzyıl Galerisi'nde (1962-68), MİES VAN DER ROHE yıllarca önce başlattığı tümel mekân (total space) ile neredeyse cephesizlik anlamına gelebilecek cam cephe uygulamalarının müze mimarisi alanındaki en belirgin örneğini gerçekleştirmiş olacaktır.



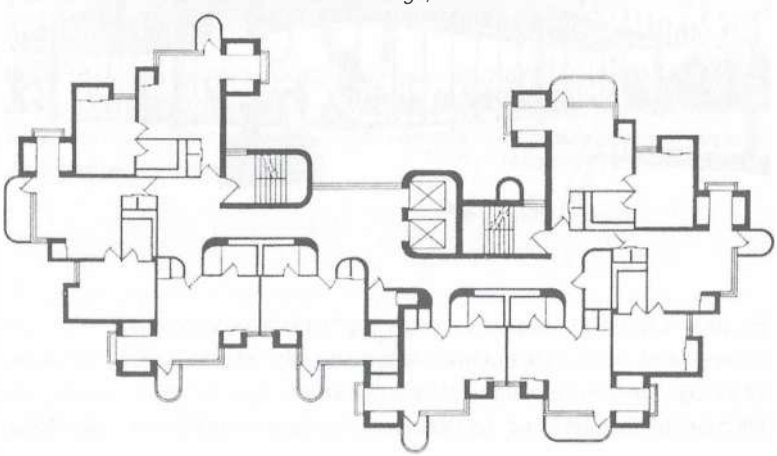
Bu strüktürel başarılara paralel olarak çeşitli mimarî konuların ele alınışında da her türlü tasarlama, dizaynlama olanağının -bu defa düşünce özgürlüğünün sonucu olarak - Modern Mimari'de aynı zamanda temsil edildiğini görüyoruz. Loos, Le Corbusier, Gropius ve de Mies van der Rohe

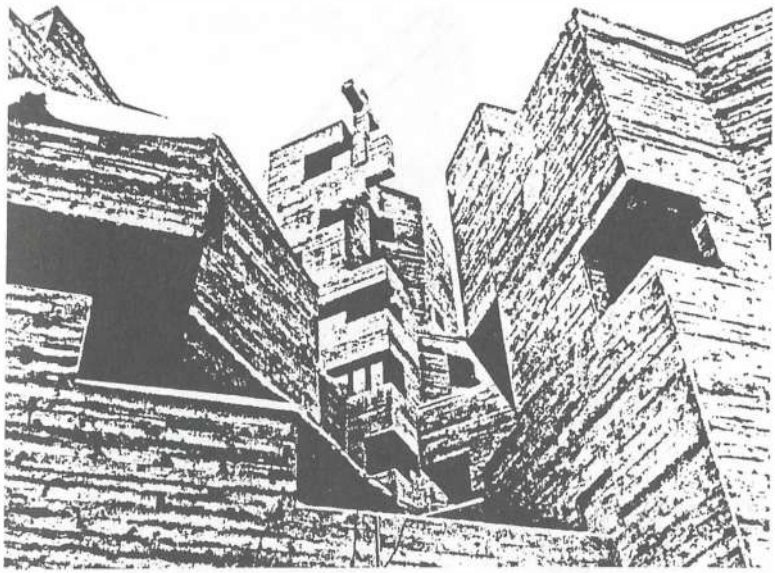
Louis KAHN. Pennsylvania Üniversitesi Richards Araştırma Lâboratuarları Binası, Philadelphia, 1957/61-64.

New Brutalism (Yeni Brütalizm) akımına ait ilkelerin ödün vermeyen bir kararlılıkla uygulandığı bu örnekte, tek tek işlevsel birimlerden sonuç-biçime (Gestalt'e) varışın âdeta metodolojisi öğretilmektedir.

Brütalist anlayışa özgü ilkeleri büyük bir sadakatle uygulayan ünlü mimar, bu yapıtıyla adı geçen akıma ait sağlam bir belge geliştirebilmeyi başarmıştır.

Paul RUDOLPH. New Haven'de mesken bloğu, 1966.

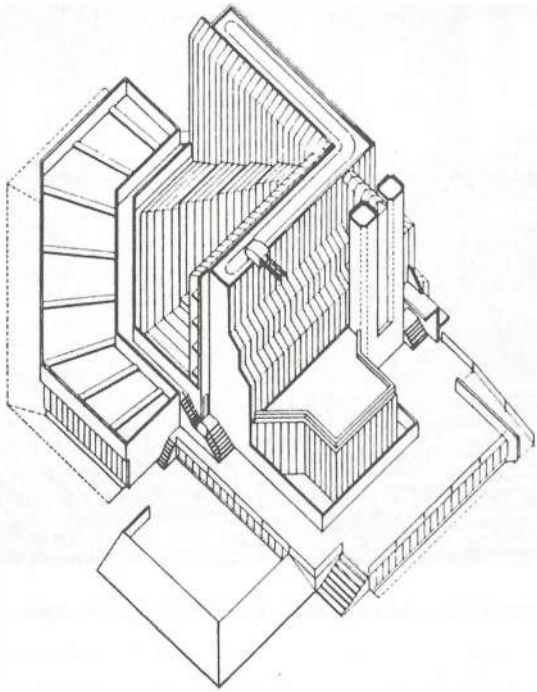




Walter FÖRDERER. Hérémence'da Saint-Nicolas Kilisesi, Valais Kantonu, İsviçre, 1963-71.

Modern Mimari'nin ilkelerini yumuşatarak, belirli bir rasyonalizm anlayışı içerisinde üstün plâstikçi yeteneğiyle coşkulu olduğu kadar da sağlam bir şiirsel üslûp yaratmasını başaran Förderer, içte ve dışta aynı dili konuşan gerçek bir modern-ötesi mimarinin mucidi olmuştur. Bütün bu zenginliğin içerisinde, Yeni Brütalizm'in öngördüğü sorumluluk prensiplerinin varlığını algılamamak da imkânsız.

gibi ünlü mimarların önerip uyguladıkları Rasyonalist Fonksiyonculuk anlayışı giderek 1950'lerde tümel mekân (total space) mimarisini doğuracaktır. Rasyonalizmin, yani basit geometrik biçimlerle dikaçısallığın savunuculuğunu yapan akımın tasarlama anlayışı mimarî konuların basit, asal geometrik formlara sığdırılmasını öngörür. Bunun dışında, Brütalizm adı altında 1950'lerin ortalarında meydana çıkıp gelişen diğer bir akım, doksan dereceye bağlı kalmakla beraber, herhangibir binada, o binayı oluşturan çeşitli işlevlerin kendilerini dışarıya vurma zorunluluğunu şart

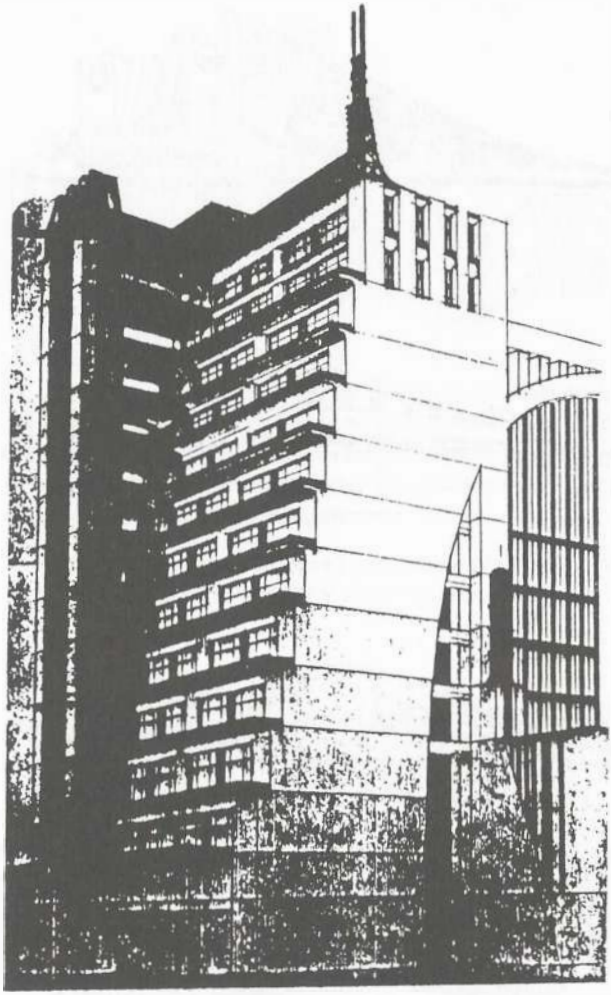


James STİRLİNG. Cambridge Üniversitesi Tarih Fakültesi Binası, 1964-67.

Kariyerini kendine özgü bir postmodernist anlayışla vurgulayıp hayata veda eden ünlü İngiliz mimarının, sesini ilk defa Brütalist kampta duyurduğuna tanık olmaktayız. Stirling'in brütalist ürünleri de farklı bir karaktere sahiptir. Buna, eski deyimle, rakik kılınmış, yani inceltilmiş, rafine, sübtilize edilmiş, delikatese kavuşturulmuş bir Brütalizm de diyebiliriz. Sevilsin ya da sevilmesin!

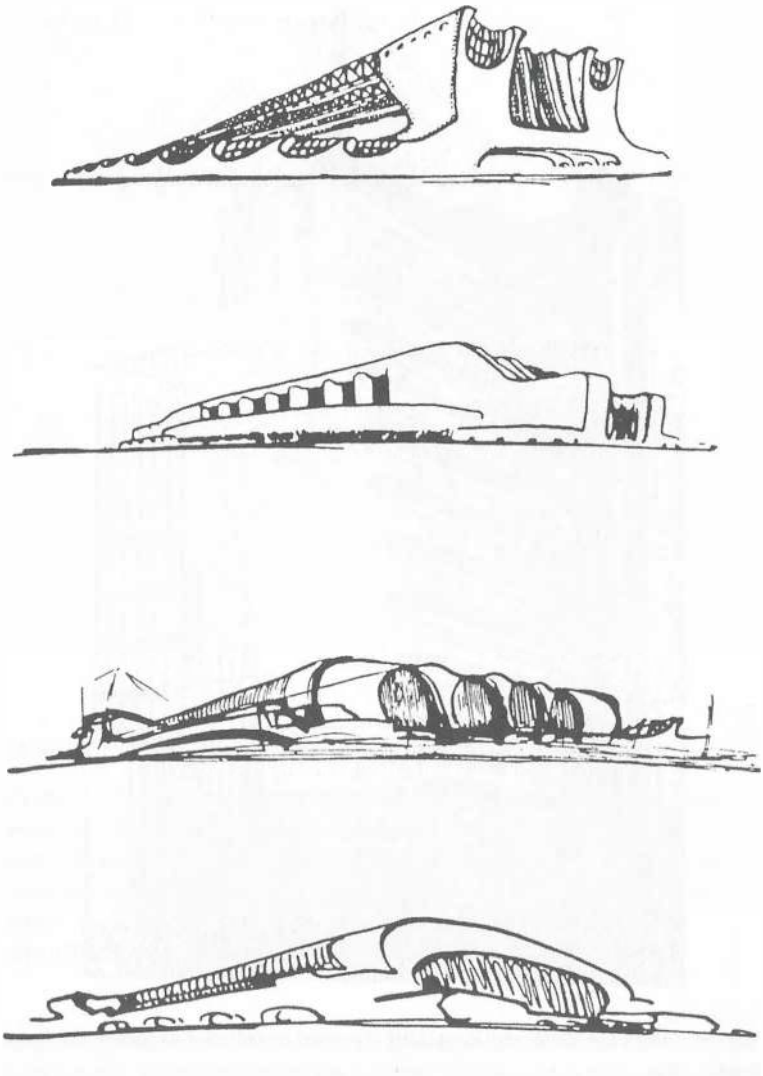
koşacaktır. Malzeme kullanımında da aynı tutumu öneren bu akım, mimarî tasarlamada "kimliği bileşenleriyle belirtme" felsefesinden hareket ederek, mimarın sorumluluğuna yeni bir boyut getirmiştir.

90 derece ya da belirli bir açısal düzeni vazgeçilmez koşul olarak kabul etmeyen iki önemli eğilimden birine Ekspresiyonist, yani ifadeci tutum diyebiliriz. Alman mimarı Erich Mendelsohn'un 1915-19 yılları arasında geliştirdiği projelerle Potsdam'da inşa ettiği meşhur rasathane, Einstein

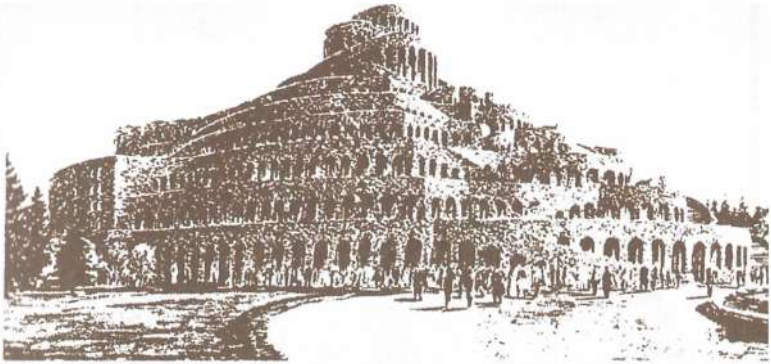


Antonio SANT'ELİA. Gelecekçi Kent (Cittâ Futurista) projesinden kademeli apartman önerisi, 1914.

Kulesi bu tutuma ait belirgin örneklerdir. Fonksiyonu somut bir biçime kavuşturmada mimara kişisel özgürlük tanıyan ekspresyonist davranışların mimarlık tarihinde, dün olduğu gibi bugün ve yarın da daima var olacağı bir



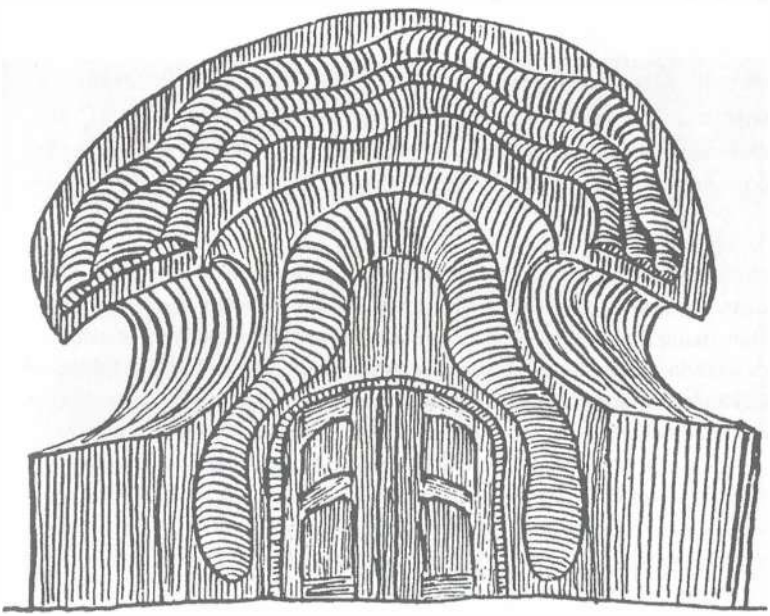
Erich MENDELSOHN (1887-1953). Tren istasyonu ve havaalanı eskisleri, 1914-15. Ünlü mimarın tümel plâstikliğe (total plasticity) yönelik etüdlerinde, eklektisizmin özellikle de tarihçi olanından kesinlikle uzak duran, tamamen çağdaş soyutlamanın semantiğine bağlı tek defaya özgü (unique) biçimlere dayanan bir tasarlama yöntemi söz konusudur.

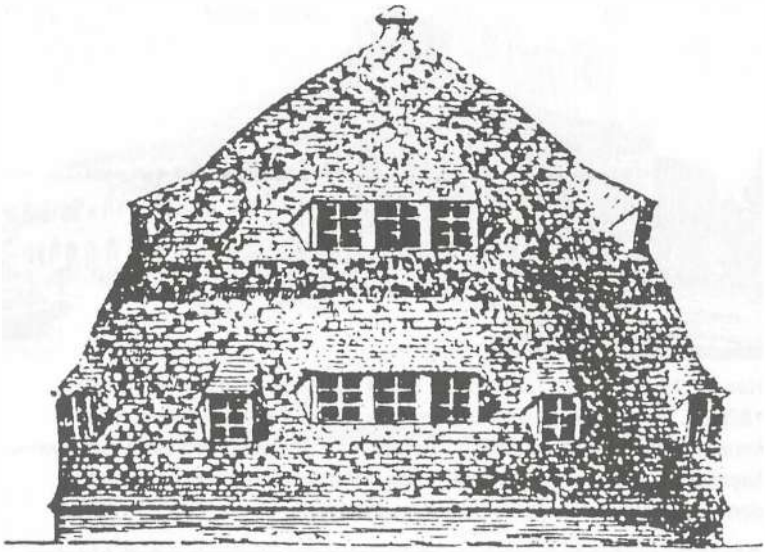


Hans POELZİG (1869-1936). Salzburg'ta Müzik Festivali Binası projesi, 1920-21. Gerek mimar, gerekse de hoca olarak özellikle Almanya'da kendinden bir hayli söz ettiren Poelzig'in bu çok etkili projesi, ütopyaya kaçmadan, klâsik anlamda olabilirliğe sahip anıtsal-ekspresiyonist bir deneyimin simgesi halinde değerlendirilebilir.

Gösch'ün aşağıdaki önerisinde, ekspresiyonist yöntemle arkaik birtakım değerlerin de dışa vurulmak istendiği farkolunmaktadır.

Paul GÖSCH. Cephe, 1920.

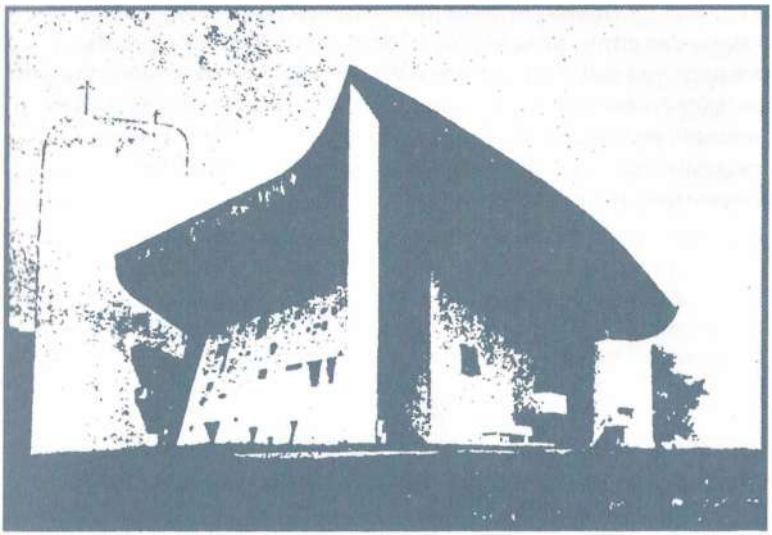




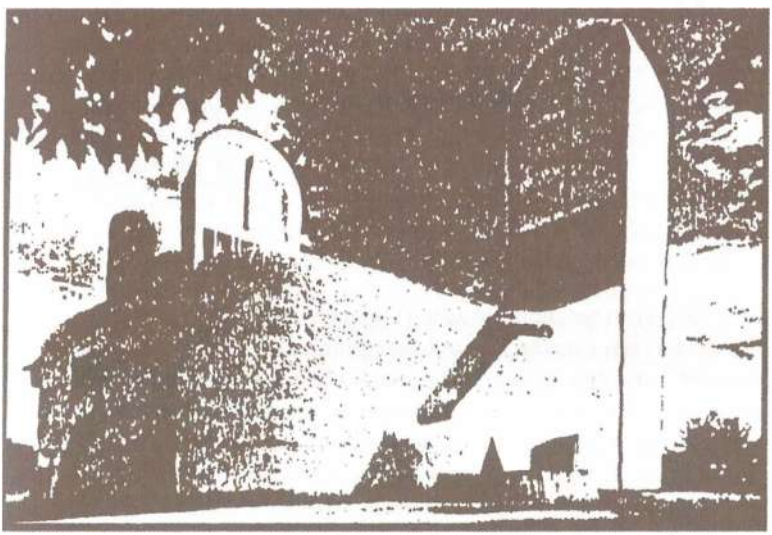
Bruno TAUT. 1922 yılından, oldukça ılımlı bir ekspresiyonist anlayışla tasarlanmış ev projesi. Geleneksel öz'e belirli bir söz hakkının tanınmış olması önerinin belki de ilginç yönü.

gerçektir. Özellikle Modern Mimari'nin en önemli birkaç anıtından biri sayılan Le Corbusier'nin Ronchamp Şapeli'nde de böyle ifadeci, ekspresiyonist bir atılımla Modern Mimari'nin rotası ilk önemli değişikliğine uğrayacaktır. Nihayet, diğer önemli akım da ünlü Alman mimarları Haering

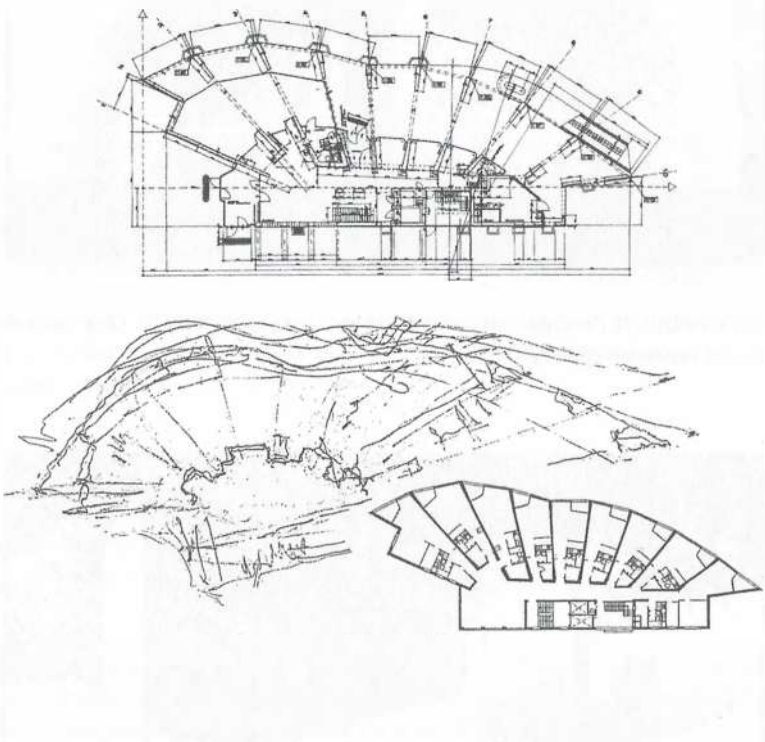
Mimaride rasyonalizmin önde gelen kuramcı ve savunucularından, dikaçı ozanı (Poème à l'Angle Droit) Le Corbusier'nin Yüzyıl'ın tam ortasında Ronchamp Şapeli projesiyle ortaya attığı öneri tüm sanat ve mimarlık çevrelerini büyük bir şaşkınlığa sürükleyecektir. Le Corbusier, özellikle de böylesine bir konuda, rasyonelden irrasyonele, akıldan gönüle transfer olmanın zamanı geldiğine inanmıştır. Bundan böyle mimarlığın kapıları yeniden ekspresiyonist davranışlara açılacak, rasyonalist, dikaçısal tasarlama yöntemi "edebe uygun" tek yol olmaktan uzaklaşacaktır. Gerçekten de, Le Corbusier gibi bir üstadın böylesine bir çözümü deneyerek yeşil ışığı yakması, mimarî dizaynlamadaki ferahlamanın belki de en önemli etkeni olmuştur.



LE CORBUSİER. Ronchamp'da Notre-Dame-du-Haut Şapeli, 1950-53. Giriş cephesi ile arka cepheden görünüşler.



Alvar AALTO. Bremen'de 'Neue Vahr' apatman bloğu plânıyla Mimar'ın kaleminden çıkmış buna ait etüd. 1958'de tasarlanıp 1959-62 yılları arasında inşa edilen bu eserinde Aalto irrasyonel tümdengelim anlayışının en ilginç örneklerinden birini yaratmıştır. Tekil'i ikinci plâna itip tüm'ün semantik etkisini çıkış noktası halinde yorumlayan Aalto, başkaca çalışmalarında da gözlemlendiği üzere, burada da başarılı bir ekspresiyonist sonuca ulaşacaktır.



ile Scharoun'un geliştirmiş oldukları Organımsı Mimari (Organhafte Architektur) adlı akımdır. Temel ilkesi bakımından arada Brütalizm'le bir paralellik kurulabilir; burada da binanın içindeki eyleme cevap veren bir biçim yaratmak (Leistungsform) söz konusudur. Ancak, Organımsı Mimari'de serbest davranabilme imkânı vardır. 90 derece veya belirli bir açı reddedilmemekle beraber, eylemi en iyi ifadelendirebilecek biçimi ararken mimar tamamen özgürdür; serbest kırık, serbest eğrisel ya da dikaçısal çalışabilir.

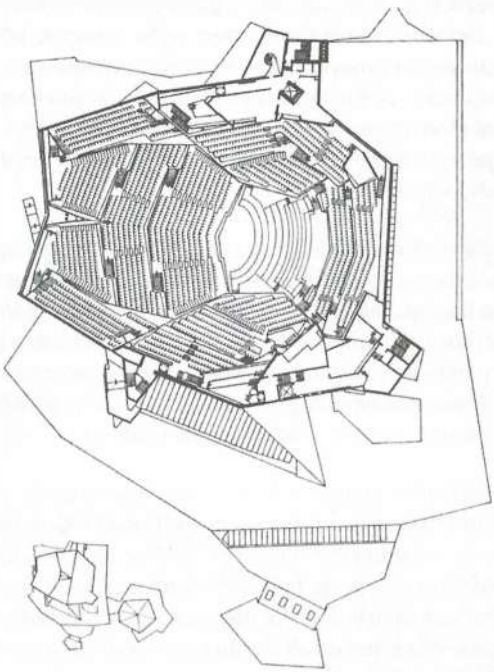
Özellikle 1960'ların başlangıcından itibaren seslerini yükseltip etkilerini arttırmaya başlayan birtakım kişi ve akımlar, Modern Mimari'nin Mies'den Scharoun'a varıncaya kadar tümüne karşı çıkıp yazı, proje ve yapılarıyla yeni çözüm yolları aramaya başlamışlardır. Dış biçime önem verilmesine; plâstik sanatların cephelerden şehirsel mekâna yansıtılmasına; tarihle, geçmişle, çevreyle ilişkilerin yeniden kurulmasına çalışan birtakım olumlu çabalar ne yazık ki genelde kantarın topunu bir hayli kaçıran gelişmelere yol açmıştır. Beklenebileceği üzere, geçmişçilik, tarihçilik, bölgeselcilik bâzı örneklerde otantik yaratmayı zedeleyebilecek boyutlara vardırılmış; gelişigüzel biçimcilik de son derece tehlikeli bir düzeyde karşımızda belirmiş; Post-Modernizm, olumlusu ve olumsuzuyla, Modern Mimari'nin karşısında gelişen veya ondan farklı olan davranışların tümünü kapsayan bir terim niteliğinde kullanılır hale gelmiştir.

Yapı yöntemleri bakımından da Endüstri Çağı'nın yaşam koşulları birtakım zorunluluklar ortaya çıkartacaktır. Bunları esneklik, değişkenlik ve oynaklık kavramlarına bağlayabiliyoruz. Gerçekten de, hayatın başdöndürücü bir hızla yepyeni durumlar yaratması, pek çok şeyi kısa sürede eskimiş hale sokması mimaride de yukarıdaki niteliklere öncelik tanınmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Prefabrikasyonun çeşitli düzeylerde bu gerekliliğe cevap verebilecek çözümler arayıp bulduğunu görmekteyiz.

Ve nihayet ötedenberi mimarinin bir bakıma başlangıcı, bir bakıma da bitiş noktası diye tanımlayabileceğimiz şehircilik, Endüstri Çağı'nda artık bir şehir sanatı, bir "art urbain" olmaktan çıkıp, doğrudan doğruya ülkelerin yaşam merkezlerini plânlayıp, bunların koordinasyonunu yapan bir temel bilim niteliğine kavuşmuştur. Daha doğrusu, kendini fiziksel plânlamayla dışa vuran şehir düzenlemesi, fevkalâde karmaşık genel yerleşme plânlamasının belirli bir noktada mimarî düzenlemeyle somutlaştırılmasından ibarettir. Tek tek yapılarda ya da yapı gruplarında gözlemlendiği üzere, ürbanistik düzenlemede olumlu örnekler sayarak gerçek anlamda başarılı bir Modern Şehircilik'ten bahsedebilme olanağı henüz yoktur denebilir. Özellikle İngiltere ile İsveç'te belirli bir olumlulukta denenen uydu bahçeşehirler, veya pek çok ülkede başarılı uygulamaları gerçekleştirilen büyük iskân mahalleleriyle (grands ensembles, Siedlung'lar) çağdaş şehircilik sorununun kesin bir çözüme bağlanamayacağı anlaşılmıştır. Bugün en ileri ülkelerde dahi söz konusu olan husus, tarımsal düzenden intikal eden şehirlerle modern yaşamın ve de gün geçtikçe baş döndürücü hızla artan nüfusun nasıl bağdaştırılabileceğidir. Her şeye rağmen, modern şehir dizaynlaması alanında olumlu bâzı önerilerden bahsetmek gerekirse, biri başlangıç

Konser Salonundan İki Ayrı Görünüş (karşıda).

Hans SCHAROUN - Werner WEBER. Berlin Filârmoni Binası. 1956/60-63.



Müziği ortaya yerleştirme (Musik in der Mitte!) fikriyle dinleyici kütlesini gruplara ayırma düşüncesinden hareket eden Hans Scharoun, Organımsı Mimari'nin (organhafte Architektur) benimsemiş olduğu "Biçim verme yerine biçim bulma" (Formfindung statt Formgebung) ilkesini adım adım uygulayarak mimarlık tarihinin sayılı başarıları arasında yerini alan Berlin Filârmonisi'ni gerçekleştirmiştir. Burada elde edilen ekspresiyonist görünümler dışardan yaklaşımın ürünleri olmayıp, doğrudan doğruya mimarla konunun özü arasındaki hesaplaşmadan kaynaklanırlar.

Fotoğraflar: *Bülent ÖZER*

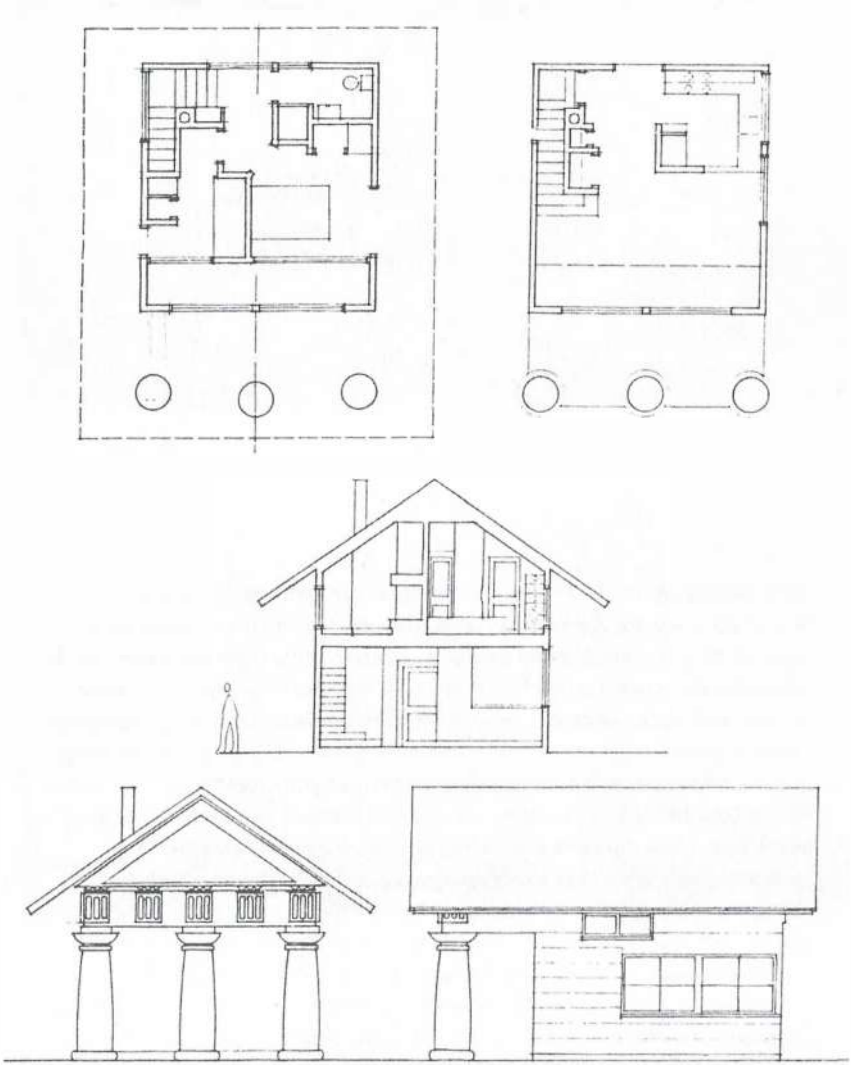
Fotoğraflar : Bülent Özer.

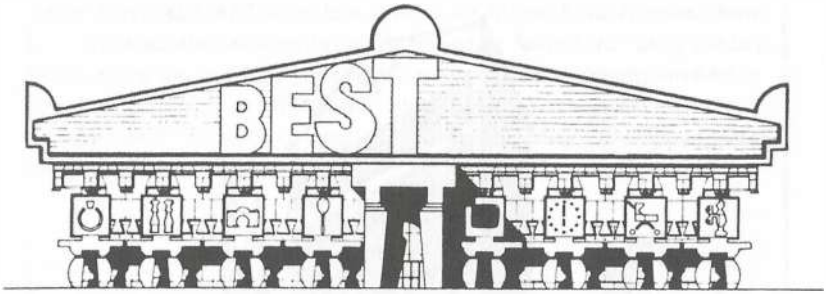
Renée GAİLHOUSTET. Paris'in kuzeyindeki Saint-Denis'de konut-büro-mağaza grubundan iki ayrı görünüş.

Hans Scharoun'un 1950 yılından itibaren önderliğini yaptığı Organımsı Mimari (Organhafte Architektur) akımı plânda, cephede ve kütlede canlı, dinamik bir yapı sanatını dile getirerek, modern mimarlığın rasyonel, statik kanadının karşısında güçlü bir antitez geliştirecektir. Başlangıçta, belirli bir süre için sanki yalnızca Almanya'ya özgü bir üslûpmuş gibi yorumlanıp değerlendirilen bu akım, daha sonra özellikle Avrupa ülkelerinde de revaç bularak birçok başarılı örneğe damgasını vurmuştur. Mimar Renée GAİLHOUSTET'nin (Gayuste okunur) 1985-86 yıllarında, Paris'in kuzeyinde, Gotik Mimari'nin doğum yeri olarak bilinen Saint-Denis şehrinin merkezinde inşa etmiş olduğu, ve bir yapı adasının etrafını dolaşarak büyük bir kısmını kaplayan konut-büro-mağaza grubu söz konusu örneklerin başında gelenlerindendir. Böylece, rasyonalist Modern Mimari'nin yeknesaklığını reddetmekle beraber, Postmodernizm'in geniş bir yelpazede sunduğu çeşitli eğilimleri de benimsemek istemeyen çağdaş mimarlar için, Modern'in bu ucu kendi bağlamındaki birtakım zenginleşmelerle daima canlı kalabilen bir çıkış yolu oluşturmaktadır.

19'uncu Yüzyıl eklektisizminin Antik Yunan ve Roma'dan esinlenmiş birçok ilginç örneğini barındıran A.B.D.'nde, Venturi ve Rauch'un günümüz için aynı karakterde sundukları bu zayıf ve yavan proje çağdaş historisizmin zavallılığını sergilemede güzel bir belge oluşturmaktadır.

Robert VENTURİ ve John RAUCH. Bir hafta-sonu evi projesi, 1977.

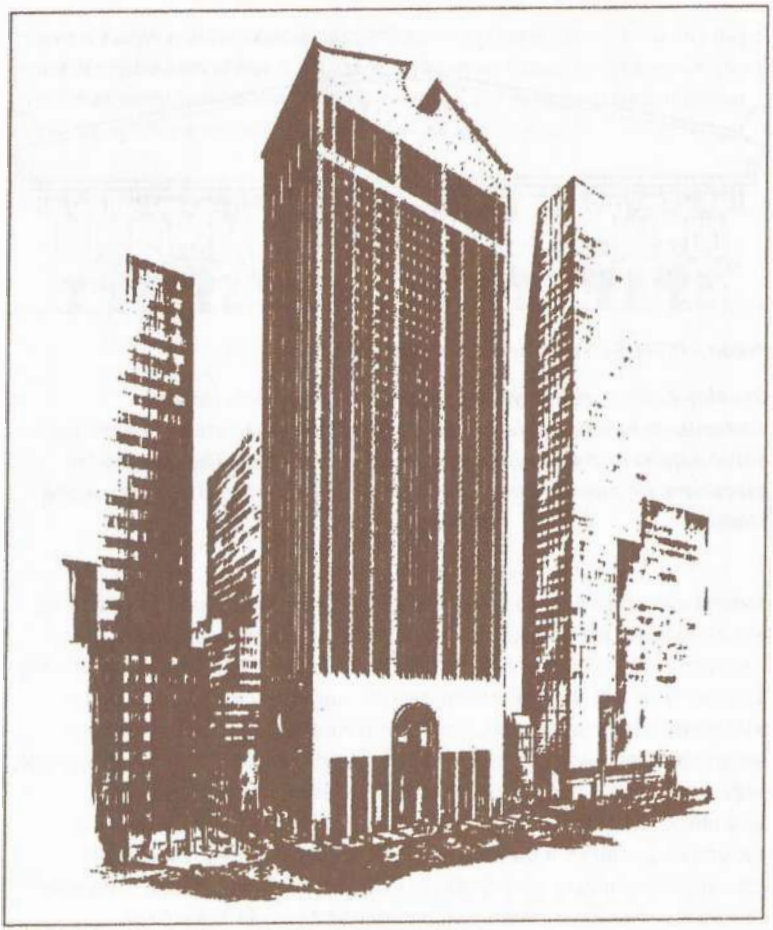




Robert STERN. BEST Süpermarket Projesi'nden cephe, 1980.

Genelde Antik Yunan veya Roma tapınağı cephesinin düzen ve elemanlarını hatırlatmakla, onlara atıfta bulunmakla beraber, belirli bir mizah esprisi içerisinde bu düzen ve elemanları başkalaştırıp çağdaş gerçeklere ait yepyeni mesajların aktarılmasında görevli kılan bir cephe etüdü.

döneminden, diğeri de son yıllardan olmak üzere proje halinde kalmış iki önemli çalışmadan söz edilebilir. Ünlü Fransız mimarı ve şehircisi Tony Garnier'nin 1901-4 yılları arasında geliştirip ancak 1917 yılında yayımladığı "Endüstri Kenti" (Cité Industrielle) projesi, çağımız için model bir şehir öneriyordu. Gelişme olanakları açık bırakılarak 35 bin kişi için bir nehir kenarında düşünülen şehirde, endüstri, iskân ve eğlence bölgeleri ayrılıyor, sıhhî, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarla faaliyetler için de gerekli tesisler tasarlanıyordu. Garnier, şehri plânladıktan sonra ayrı ayrı binaları da dizaynlamış, malzeme olarak da betonarmeyi önermiştir. Diğer ilginç fiziksel şehir plânlama örneği ise, ünlü Japon mimarları Kenzo Tange ile Noriaki Kurokawa'nın, ekipleriyle birlikte 1962 yılında Tokyo'nun genişletilmesi konusunda önerdikleri projedir. Körfezde, suyun üzerine kurulmuş bir şehir ileri sürülmüş olması, ilk bakışta -özellikle de meslekten olmayanlar için - bu projenin en belirgin özelliğiymiş gibi görünür. Oysa, Yeni Tokyo önerisinin en önemli niteliği, bunun gerçek anlamda bir metabolist çalışma oluşudur. Metabolizm, bunu ilk defa 1960 yılında ortaya atan kurucuları Japon mimarlarınca bilinçli olarak seçilmiş bir terimdir. Bilindiği üzere, bu terim canlı bir organizmayı meydana getiren maddelerin geçirdikleri değişimlerin tümüne verilen isimdir. Metabolist mimarlar da endüstri çağı toplumunun daimî, süreçsel ve de hızlı bir değişim içinde bulunduğunu, sonuç olarak modern şehirlerin de bu evrime ayak uydurabilecek nitelikte plânlanıp inşa edilmeleri gerektiğini savunmuşlardır.



Tokyo ile ilgili öneri bu yönde geliştirilmiş bir projedir. Uzun ömürlü diye adlandırılabilecek temel strüktürlerle, kısa ömürlü, kolayca değiştirilebilecek elemanlar, şehrin iki önemli bileşenini meydana getirirler. Trafik düzeni de şehrin biçimlendirilmesinde ön plânda rol oyar. Kentsel yayılmayı tıkanmalara yer vermeksizin sağlayabileceği umulan lineer trafik sistemi Tokyo projesinin belkemiğini oluşturur.

Geleceğin şehri hakkında ileri sürülen çok daha ütopik düşüncelere de bir göz attığımız takdirde, yukarıdaki önerinin, ideal koşullar altında, olumlu ve de uygulanabilir bir nitelik taşıdığı farkedilir. Ne var ki, insanoğlunun

Philip JOHNSON. ATT (Amerikan Telefon ve Telgraf Şirketi) Binası, New York, 1978-82. Rasyonalizmin en katı ucundan, "cam kutu" anlayışından eklektisizme kesin dönüş yapan ünlü mimarın Paul Goldberg tarafından "Postmodernizm'in ilk büyük anıtı" diye tanımlanan bu yapıtında çok-anlamlı bir kodlamayla mecazî (metaforik) cepheciliğin bilinçli olarak vurgulandığını görmekteyiz.

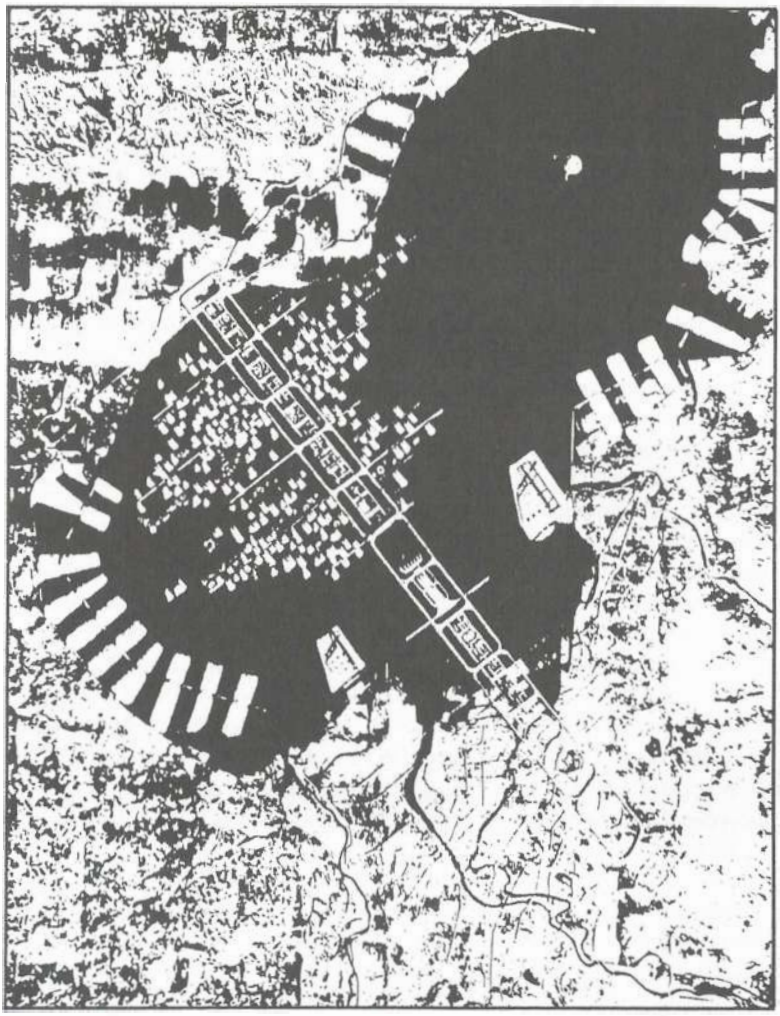
kolayca aya gidebildiği bir çağda, Garnier'nin fikirlerini içeren tutarlılıkta herhangibir endüstri şehrinin dahi henüz kurulamamış olması, geleceğin şehirleri, ürbanistik düzeni ve mimarisi hakkında çok iyimser olabilmemizi ne yazık ki mümkün kılmıyor.

Tony GARNİER. 'Cité Industrielle' (Endüstri Kenti, 1901-4) adlı çalışmasındaki ilkelere göre geliştirdiği somut örnekten bir görünüş, 1905.

Tokyo Plânı'ndan bir ayrıntı (karşıda).

Tokyo için genişleme plânı önerisi, 1960.

Kenzo TANGE ve Arata İSOZAKİ, Koji KAMİYA, Heiki KOH, Noriaki KUROKAWA, Sadao WATANABE.

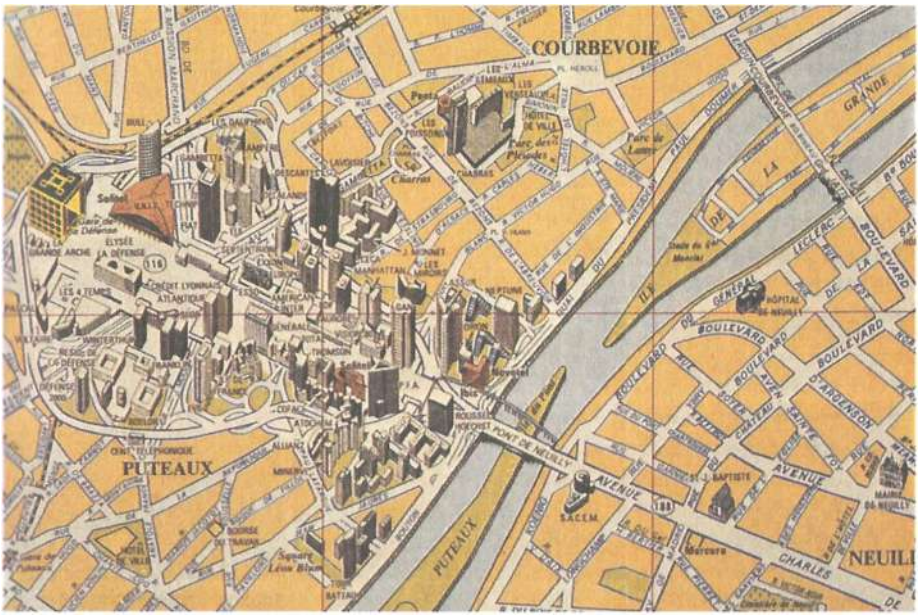


Printemps firmasına ait şehir plânından Paris'in batısındaki 'La Défense' iş-kentinin kuşbakışı görünüşü (karşıda üstte).

Kinetik Sanat'ın ünlü temsilcisi Agam'ın dizaynlamış olduğu havuzdan Danimarkalı mimar Johan Otto von Spreckelsen'in La Grande Arche'ına bir bakış. Louvre'dan başlayan görkemli tarihî eksenin bitiş noktasını oluşturan La Grande Arche, derinliğinin karşıdan gelenlere hissetirilebilmesi amacıyla, mimarı tarafından bulunduğu nokta üzerinde 6,5 derece döndürülmüştür (karşıda altta).

Tarihî kentleri çarpık şehirleşmenin çeşitli âfetlerinden kurtarma operasyonu çerçevesinde, çağdaş şehirciliğin önemli bir başarısı Paris'in batı sınırının hemen ötesinde oluşturulan LA DÉFENSE (Lâ Defans okunur) iş-kenti'dir (cité d'affaires). Eski banliyö merkezlerinden Courbevoie (Kurbvua) ile Puteaux (Püto)'nun ortasına yerleştirilen bu dev-mahalle batıda bugün daha ziyade bir üniversite merkezi olarak tanınan Nanterre'e kadar uzanır. Adını da, Paris'in 1870 yılındaki meşhur savunmasını sembolize etmek amacıyla heykeltraş Barrias tarafından 1883 yılında tamamlanıp bugünkü yerine oturtulan anıttan alır.

19'uncu Yüzyıl'ın ortalarına doğru (1841-45) inşa edilmiş son surlarının belirlediği dairesel konturu içerisinde geleneksel "kent" (cité) karakterini pek fazla zedelemeden, oldukça derlitoplu bir dokusal görünüm içerisinde 20'nci Yüzyıl'a intikal eden Paris, birtakım taşma ve sıkışmalara rağmen asrın ilk yarısında da, özellikle ikinci Dünya Savaşı'na kadarki dönemde bu niteliğini genelde muhafaza edebilecektir. Bununla beraber, iş hacminin giderek olağanüstü bir düzeye tırmanması, paralel olarak gerek taşradan, gerekse de kolonilerden Paris'e yönelen yoğun nüfus akışı, 30'lu yılların sonlarına doğru sorumlu kişi ve çevrelerde birtakım önlemlere başvurma zorunluluğunu gündeme getirmiştir. Ne var ki, bu yöndeki bilincin yeniden canlanabilmesi için Savaş'tan bir hayli sonraki yılları beklemek gerekecektir. Böylece, yeni ihtiyaçlar ile yeni imkânlara göre ürbanizasyonu daha 1939'da öngörülen La Défense, 1956'daki bir teşebbüsün ardından, ancak 1964'ten itibaren üzerinde ciddiyetle çalışılan bir dev uygulama haline dönüşmüştür. Otuz yıla yaklaşan yoğun bir faaliyet süresinin bitiminde, son nokta halinde değerlendirilen 'La Grande Arche' da dahil olmak üzere, örnek iş kenti nihayet tümüyle çalışabilir hale gelmiştir.



Fotoğraf: Bülent Özer.

Fotoğraflar: Bülent Özer.

Calder'in 15 metrelik yüksekliğe ve 75 tonluk ağırlığa sahip 'Örümcek' adlı stabile'inin arasından La Grande Arche'ın görünüşü. Buradaki ilginç görsel ilişki, çağdaş heykelle çağdaş mimari arasındaki dayanışmanın ikna edici kanıtlarından biri halinde karşımıza çıkmakta (karşıda üstte).

La Grande Arche'ın önündeki meydandan diğer bir görünüş. Sağdaki çarpıcı yapı, bir bakıma La Défense'ın "başlatıcı tohumu" diye nitelendirilebilecek CNIT binası; yani Ulusal Endüstriler ve Teknik Merkezi (Centre National des Industries et des Techniques, 1959). Zehrfuss, Camelot ve de Mailly tarafından tasarlanmış olan eşkenar üçgen formundaki bu dev strüktür, 220 metrelik açıklığı bir çırpıda meşnetsiz atlayan kemerleriyle çağdaş konstrüksiyon tarihinin fevkalâde önemli bir aşamasını da belgelemiş olmaktadır (karşıda altta).

1983 yılında sonuçlanan uluslararası bir yarışmayla belirlenen ve kentin bir bakıma başlangıcı, başı (Tête de la Défense) olması arzulanan yapının mimarı Danimarkalı Johan Otto von Spreckelsen'dir. Kendisi eserinin tamamlanışını göremeden dünyamızdan ayrılmıştır. 'La Grande Arche' (Büyük Kemer ya da, Büyük Tak) ismiyle anılan 110 metre yükseklikteki bu anıt, iki yanında toplam 120.000 metrekarelik büro alanı barındırarak ilginç bir 'monümantal fonksiyonalizm' örneği de oluşturur. Birbirleriyle türlü ilişki sistemleri yaratan eksenlerin sentezi halinde de değerlendirilebilecek Paris kentinde, La Défense bunların en başta gelenlerinden birinin ustaca gerçekleştirilmiş devamı ve sonudur da! Louvre'un, Tuileries Bahçesi'nin, o bahçede yaklaşık 15 metre yükseklikte inşa edilmiş Carrousel Zafertakı'nın ortak aksından başlayarak Champs-Elysées'yi kateden güzergâh, 55 metre irtifaındaki Etoile Zafertakı'nı da aştıktan sonra görkemli başka bir avenü ile tarihî kentin sınırında, Seine Nehri üzerindeki Neuilly Köprüsü'ne ulaşır; ve nihayet, onu da atlayıp La Défense'ın eksenini oluşturarak La Grande Arche'da son bulur.

Yaklaşık 200 dev şirketin etkinlik merkezi olmakla beraber, aynı zamanda fevkalâde önemli bir alışveriş ve kültürel faaliyetler merkezi niteliğine de sahip bulunan La Défense, mesken faktörünü de, bu faktöre ağırlık kazandırmamakla birlikte, dışlamamıştır. Yaya-araç ayırımı ise kesin bir çözüme kavuşturulmuştur. Tamamen yayanın emrine verilmiş bir plâtformla kademeli olarak doğuda Seine Nehri'ne doğru inen yapay zeminin altında şehirlerarası yollarla genel dağıtım şebekesi, metro ve otobüs garları, tren istasyonu, 35.000 arabalık otopark, gökdelenlerin bodrum katları, tesisat boruları, kabloları ve toplam 15 kilometre uzunluktaki kanalizasyon galerileri yer almaktadır. Çok ünlü çağdaş sanatçılara yaptırtılan dış-mekân eserlerinin sayısı da elliye yaklaşmaktadır.

MİMARİDE PLÂNİMETRİK DİZAYNLAMAYA SİSTEMATİK BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ

1. MİMARİDE GERÇEKLEŞME SÜRECİ VE AŞAMALARI

Mimarî bir yapıtın gerçekleştirilme sürecinde başlıca üç temel aşamadan geçildiği ileri sürülebilir.

Bunlardan birincisi "verilerin saptanma aşaması " olup, genellikle yapıtı belirleyen ihtiyaçlarla arzuların ortaya konmasına yöneliktir. Bunların formüle edilişinde malsahibi, kullanıcı ön plândadır. Binayı tasarlayacak olan mimar ise ya henüz işe karışmamıştır, ya da -bâzı olumlu hallerde karşılaşıldığı üzere- işverenin danışmanı durumunda oldukça passif, edilgen sayılabilecek bir roldedir. Öte yandan, mimar bir yarışmayla belirlenecekse, hem verilerin saptanmasında, hem de projenin seçiminde yetkili durumda olan bir komite, yani jüridir.

Program diye adlandırabileceğimiz veri listesinin tesbitinden sonra, mimarî dizaynlama ikinci aşamasına, başka bir deyimle plânlama evresine atlamış olur. Burada, başlıca sorumlu mimardır. Görevi, kendisine aktarılan ihtiyaç ve arzuları mekân dağılımı bakımından başarılı, tatmin edici bir işlev, fonksiyon şemasına kavuşturmaktır. Bu aşamada, mimarın bir sanatçı, dizaynçı olarak değil de, kelimenin tam anlamıyla bir bilim adamı, plânlamacı olarak davrandığı, daha doğrusu davranması gerekeceği söylenebilir.

Üçüncü aşamaya gelince, burada mimar soyut diye nitelendirilebilecek şemayı gerçek bir mekân organizasyonuna, oradan da somut bir hacimsel düzene dönüştürmeye çalışır. Mimarî ürünün ancak bu evrede tümüyle karmaşık bir tasarlama, dizaynlama sorunu haline geldiği muhakkaktır.

Biçimsel sonucun, Gestalt'ın elde edilmesinde iki ve üç boyutlu faktörlerin de büyük ölçüde etkili olmalarına rağmen, mekân düzeninin her şeyden önce plânla belirlendiği bir gerçektir. Böylece, mimarî dizaynlama konusunda herhangibir yöntem araştırmasına başvurulduğu takdirde, bunun plânimetrik alana yönlendirilmesinde kanımızca büyük isabet ve yarar vardır.

2. MİMARİ BİÇİMLENDİRMEDE ÇAĞDAŞ KARGAŞA

Mimarinin geçirmiş olduğu son yüzyıllık gelişim içerisinde birçok akım, ekol ya da bizzat mimarlarca ileri sürülmüş önerilere rastlarız. Ne var ki, Fonksiyonalizm eğiliminin birbirinden farklı biçimsel sonuçlara götüren değişik türleri de dahil olmak üzere, bunların hemen hepsinin üstükapalı, mantıkla uyuşabilmek imkânından yoksun, hattâ kendi içlerinde bile çok yönlü çelişkilere yer verebilme sakıncasından arınamayan çözüm yolları aramaktan öteye gidemedikleri de bir gerçektir. Sâdece Mies van der Rohe'nin çalışmalarında, yarım yüzyıllık bir süreyle tutarlı bir evrim çizgisinin izlendiği söylenebilir. Nitekim, rasyonalist tutumun çeşitli tezahürleri, herhangibir kopukluğa meydan verilmeksizin, total (tümel) mekân anlayışıyla en pür noktaya varılıncaya kadar disiplinli bölümler halinde birbirini izleyecektir. Oysa, pür rasyonalist tutuma tepki olarak geliştiği bilinen Brütalizm'in ise, en usta temsilcilerinde bile, ileri sürdüğü temel öğreti ve savlarla biçimsel sonuçlar arasında çoğu zaman uygunluk sağlayamadığı bilinmektedir. Kısacası, eğilimlerin, akımların, ekollerin, grupların, kişiliklerin yazdıkları, söyledikleri ile çizdikleri ya da inşa ettikleri arasında çoğunlukla sağlam bir bağıntı kurulamadığı gibi, sözde belirli bir anlayışa, tutuma göre geliştirildikleri savunulan eserlerin de kendi içlerinde tutarlılığa erişebildikleri haller fevkâlade enderdir. Mimarlık kuramcılarının da, çeşitli akım ve kişilikleri, bir yandan söyledikleri, öte yandan da çizdikleri veya inşa ettikleriyle kolayca kabullenip bunların yöresinde ucuz lâf ebeliğiyle yetinmeleri; belirli bir nesnel (objektif), bilimsel ölçüt sistemine başvurmaktan daima kaçınmaları da kargaşanın giderek artmasına, dallanıp budaklanmasına önayak olmaktadır. Bu konuda bugüne kadar birtakım girişimlerde bulunulmuşsa da, bildiğimiz kadarıyla girişimler kişiden kişiye kolayca değişebilen, son derece göreli bir estetikçiliğin sınırlarını aşamamışlardır; kübik, plâstik matematiksel, organik, şiirsel, manierist, neobarok, öncü gibi. Böylesine bir ortamda, mimarî dizaynlamada aynı konuyu çeşitli bilimsel sonuçlara götüren yolların tümünü açık, sağlam, hattâ bilimsel denebilecek belirli bir ana sisteme bağlamanın kaçınılmazlığı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

3. FELSEFEDEKİ BİLGİ PROBLEMİ VE MİMARÎ PROBLEM

Yukarıdaki kanıdan hareket ederek geliştirdiğimiz sistemde, mimarî probleme bilimsel çerçeve içerisinde bir eşdeğer arayıp bulma zorunluluğunu benimsedik. Gerçekten de, mimarî problem çeşitli sayı ve nitelikte veriden, yani bilgisel temele dayanan faktörden oluşan bir problemdir. Tıpkı felsefede en geniş anlamıyla tanıyıp yorumladığımız bilgi problemi gibi. O halde, mimarî problemin çözümünün de, -ister zihindeki, ister kağıt üzerindeki, isterse de inşa edilmiş somut haliyle-, felsefedeki bilgi probleminin çerçevesine oturtulabilmesi gerekir. Böylece, mimarî problemi felsefenin sınırları içerisinde ele almak ve onu bilgi olgusunun özel bir hali olarak yorumlayıp değerlendirmek imkânı da kendiliğinden meydana çıkmış olmaktadır. Aşağıda görüleceği üzere, bilgiye varmak için izlenen yollar mimarî dizaynlamaya uygulandığında, yukarıdaki tahmin de somut sonuçlarla örneklendirilebilen bir ispata kavuşacaktır.

4. BİLGİ OLGUSU, DÜZEN OLGUSU VE MİMARÎ OLGU

Bilginin genellikle kabul edilmiş tanımı "süje ile obje, yani özne ile nesne arasındaki ilişki"dir. Henri Bergson da "Evolution Créatrice "(Yaratıcı Evrim) başlıklı eserinin üçüncü bölümünde, hayat problemiyle bilgi problemi arasındaki ilişkiden söz eder. Sanat yaratmasıyla ilgili pek çok karanlık noktayı aydınlatabilen bu sahifelerde yaratıcılıkta iki temel tutumu açıklayan ilginç pasajlara da rastlanır. Bu arada, düzen (ordre) kavramını da ilgili çerçeve içerisinde bir tanıma bağlama zorunluluğu ortaya çıkar. Bergson'a göre, "düzen, süje ile obje arasında varılan belirli bir anlaşma "dır. Demek oluyor ki, bilgi ve düzen kavramlarının her ikisi de özne ile nesne arasındaki alışverişe, ilişkiye dayandırılmaktadır. Düzen'in bilgiye nazaran farkı, ikincideki kuru ilişkiye kıyasla birincide niteliksel özellik isteyen anlaşma faktörünün aranmasıdır. O halde, mimarî dizaynlama söz konusu olduğunda, bilgi problemi -mimarî problem yakınlaşması, düzen ya da düzenleme problemi formülüyle tasarımsal açıdan daha özlü ve güçlü bir içerikle ifade olunabilecektir.

5. BİLGİ'YE YA DA DÜZEN'E VARMA YÖNTEMLERİ: TÜMDENGELİM-TÜMEVARIM

Antik Çağ'ın en ünlü isimlerinden, Mantık'ın kurucusu Aristoteles'ten bu yana daima kullanılagelen "bilgi edinme", "bilgiye varma" yöntemleri, bilindiği üzere, deductio (tümdengelim) ve inductio (tümevarım)dır. Tümdengelim, genel'den özel'e inen düşünme, bilgiye varma yöntemidir. Buna, tümel'den tekil'e gitme de diyebiliriz. Tekil verilerden tümel düşünceye ulaşma, bilgiye varma yöntemi ise tümevarımdır. Henri

Bergson'un "Yaratıcı Evrim " adlı eserinin yukarıda değindiğimiz bölümünde de, tümdengelim ve tümevarım "düzen"e varma yöntemleri olarak tanıtılır.

İkinci bölümde açıkladığımız üzere, mimarî problem de, aynen herhangibir bilgi problemi örneği, birtakım tekil, özel verilerden, bileşenlerden oluşmaktadır. Bilgi olgusu - düzen olgusu ve de mimarî olgu arasındaki birliği ortaya koyduktan sonra, mimarî çözüme varabilmenin iki temel yönteminin de, bir yandan tümdengelim, öte yandan tümevarım olacağı ileri sürülebilir. Bunlardan birincisinde, bileşke-düzen'den (yani nihaî çözümü dile getiren formdan) parçalara, bileşenlere inmek sözkonusudur. Mimarî problemde bileşenler, tekil veriler genellikle asal işlevler, yani esas fonksiyonlardır; yemek odası, yatak odası, müdür odası, mutfak, hol gibi. O halde, tümdengelim yöntemi uygulandığında, mimar tümel düzenden (ana formdan) asal fonksiyonları barındıran tekil, özel formlara inmekle yükümlüdür. Tümevarımda ise, tekil verilerden (yani asal fonksiyonlardan) tümel çözüme varma çabasını gösterir.

Felsefede 'deductio' ve 'inductio' iki karşıt düşünce sistemi olarak kullanılagelirken, bildiğimiz kadarıyla buna ara-kategoriler eklemek yoluna gidilmemiş, böylesine bir ihtiyaç bilgi fenomeni çerçevesinde belki de hissedilmemiştir. Oysa, mimarî problemlerin çözümü söz konusu olduğunda, salt tümdengelimle salt tümevarım arasında, her iki yöntemin de kısmen katıldıkları bir ana-kategori zorunluluğu açıkça belirmiştir. Gerçekten de, tümel çözüme ayrı ayrı tekil verilerden (asal fonksiyonlardan) gidileceğine, gruplandırılmış bileşenlerden (gruplandırılmış asal fonksiyonlardan) hareket etmek çeşitli yararlar yönünden mimarî tasarlamada sık sık başvurulan bir yöntemdir; yaşama bölümü, servis bölümü gibi, Bu nedenle, "gruplandırılmış asal fonksiyonlardan tümevarım"ı bir ara-kategori olarak önermek zorunluluğunu duyduk.

Öte yandan, asal fonksiyonları barındıran biçimsel bileşenlerin de kendi içlerinde kısmî asal fonksiyonlara cevap veren alt-bileşenlere ayrıldıkları pratikte sıkça rastlanan davranışlardandır: bir yaşama hacminin çeşitli kısmî fonksiyonları belirten girinti ve çıkıntılardan oluşturulması gibi, Böylesine bir tutumdan nihaî çözüme varışı belirlemek için de "kısmî asal fonksiyonlardan tümevarım" yönteminden söz edilebilir.

Yazımıza eklediğimiz tabloda, mimarî dizaynlamada tümdengelim ve tümevarım yöntemlerine ait çeşitli ihtimaller aşağıdaki kısaltmalarla şematik olarak açıklanmıştır. TG: Tümdengelim; GAFTV: Gruplandırılmış Asal Fonksiyonlardan Tümevarım; AFTV: Asal Fonksiyonlardan Tümevarım;

KAFTV: Kısmî Asal Fonksiyonlardan Tümevarım. Açıklama sistemini seçerken, ünlü mimar Louis Kahn'ın İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde vermiş olduğu konferansta Mies van der Rohe ile kendisi arasındaki tutum ve yaklaşım farklılığını anlatma tarzını benimsedik. Bir bakıma Total Mekân Rasyonalizmi - Brütalizm ayrımını dile getirmek isteyen Kahn, bu amaçla tahtaya TG ve AFTV şemalarını andıran şekiller çizmişti. Mimarî tasarlamanın özünde "biçimsel düzene varma" söz konusu olduğundan, yukarıda açıkladığımız tüm yöntemlerde rasyonellik-irrasyonellik (*) ve dikaçısallık -kırıklık- eğrisellik gibi niteliksel kararlar da çözümün belirlenmesinde etkili olacaklardır.

5. 1. MİMARÎ DİZAYNLAMADA TÜMDENGELİM YÖNTEMİ (TG)

Tümdengelim, felsefede genel'den özel'e, tümel'den tekil'e giden kuramsal bir düşünme, bilgi edinme yöntemiydi. Mimarî dizaynlamada bunu şöyle açıklayabiliriz: mimarî problemin tümel çözümünü kapsayan genel formdan asal fonksiyonlara ait tekil, özel formlara varma yöntemi.

İster rasyonel (kare, dikdörtgen, daire gibi ya da merkezî veya eksensel simetriye göre geliştirilmiş), isterse de irrasyonel formlardan hareket eden tümdengelim çalışmalarında, ana ilke asal fonksiyon ya da kısmî asal fonksiyon değişimlerinden tümel formun etkilenmemesidir. Ekonomik, teknolojik, fonksiyonel ve estetik nedenlerden biri, birkaçı ya da tümünden ötürü mimar belirli bir mimarî konunun çözümü için tümdengelim yönteminin rasyonel veya irrasyonel dalında karar kılmış olabilir.

Rasyonel tümdengelim inşaî, strüktürel, giderek de çoğunlukla ekonomik avantajlarından ötürü mimarinin her çağında ve düzeyinde başvurulan bir yöntemdir. Rasyonel formların sahip oldukları geometrik kesinlik sonucu

---

(*) Biçimler dünyasında ötedenberi varolan iki karşıt, antitetik kategorinin yalnızca birer kelimeyle anlatılma zorunluluğu, sanat ile sosyal bilimlerin diğer birçok kavramında görüldüğü gibi, burada da araştırmacıları, bilim adamlarını müşkül durumda bırakmıştır. Başvurulagelen terim çiftlerinin arasında rasyonel - irrasyonel bize en uygun gözükeni oldu. Bunların dilimize ussal-usdışı olarak çevrilmesiyle yalnış bir imaj yaratılacağına inandığımızdan, aynen kullanmayı tercih ettik. Bu durumda rasyonel formlar belirli bir açısal veya eksensel sisteme bağlı, bu yüzden de aklın, mantığın yadırgamadan kolayca kavrayıp yorumlayabildiği, özümseyebildiği formlar oluyor. İrrasyonellik ise, böylesine bir sisteme bağlı kalmaksızın serbestçe gelişen, bu nedenle de aklın, mantığın alışılagelmiş kural ve ilkeleriyle derhal açıklanamayan biçimlere özgü temel niteliği ifadelendirmeye yarıyor.

ortaya çıkan biçimsel yetkinlik de klâsisist (klâsikçi) dönem ve akımlarda yukardaki yöntemi estetik bakımdan geçerli hale getirir. İrrasyonel tümdengelimde ise, konunun mahiyetine göre mimarın sorumluluğuna terkedilmiş bir tümel form yetkinliğine karşı, burada tek defaya özgü (unique) bir form yetkinliği aranır.

Tümdengelimin en önemli sakıncası, asal fonksiyonlara hem kendi biçimini bulma, hem de gerektiğince yayılma özgürlüklerini tanımaması ve böylece bir dış-form hegemonyası yaratmasıdır.

5. 2. MİMARÎ DİZAYNLAMADA TÜMEVARIM (TV)

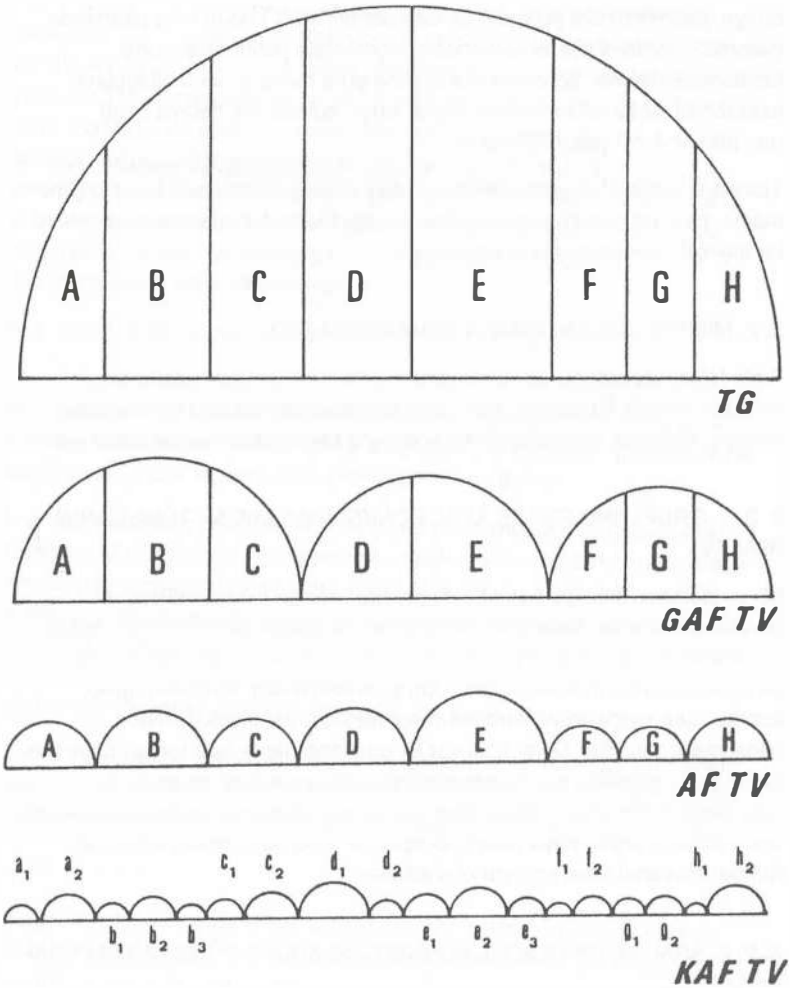
Tıpkı felsefede olduğu gibi tümevarım yönteminin amacı burada da tekil'den tümel'e varmaktır. Yani, tekil fonksiyonlara ait tekil formlardan ekleme, toplama, mafsallandırma yollarıyla karmaşık bir tümel forma gidilir.

5. 2. 1. GRUPLANDIRILMIŞ ASAL FONKSİYONLARDAN TÜMEVARIM (GAFTV)

Mimaride asal fonksiyonların belirli gruplar halinde birleştirildikleri de görülür. Ekonomik, teknolojik, fonksiyonel ve estetik faktörlerin biri, birkaçı ya da tümü bu gruplaşmayı teşvik edebilir. Böylece, gruplardan hareket eden bir tümevarımla karşılaşırız. Grup-fonksiyonları barındıran grup formlar, tümdengelim yönteminin çerçevesinde, asal fonksiyonlara ait bileşenlere ayrılırlar, Demek oluyor ki, gruplandırılmış asal fonksiyonlardan tümevarım, gerçekte salt tümdengelimle salt tümevarım arasında bir orta-yöntem olmaktadır. Genellikle, her iki salt yöntemin faydalı yönlerini bir ara - çözüme sığdırmaya çalışır. Gruplandırılmış asal fonksiyonlara ait formlar rasyonel veya irrasyonel olabilirler.

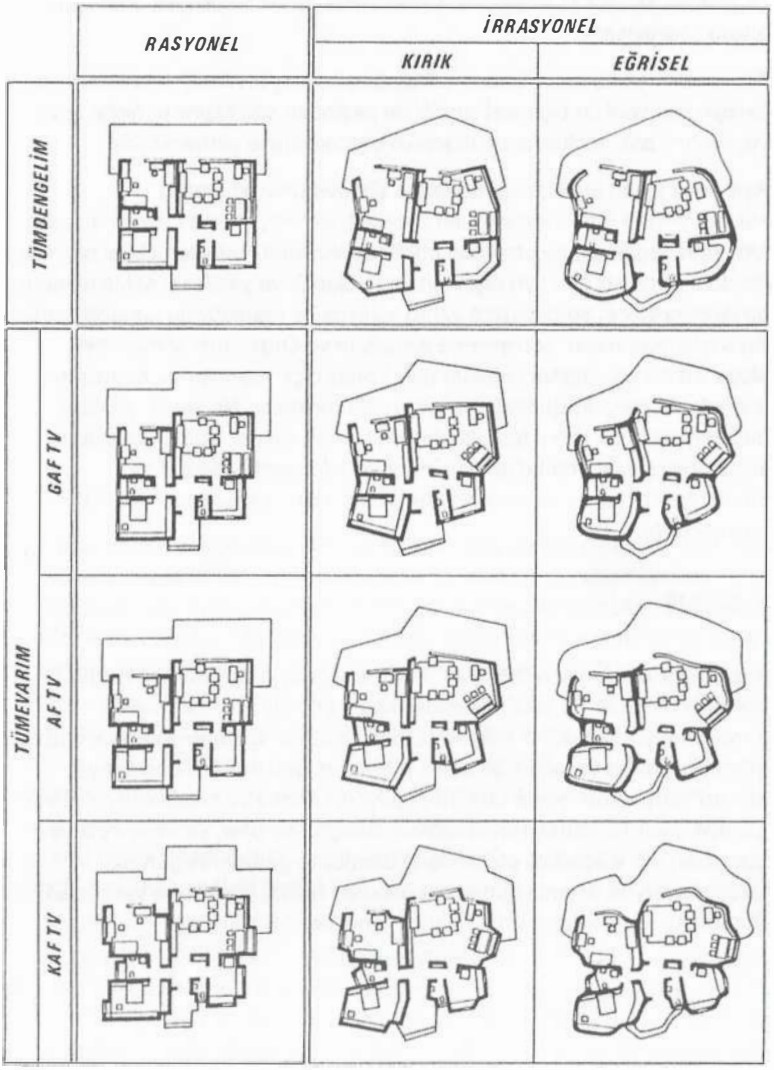
5. 2. 2. ASAL VE KISMÎ ASAL FONKSİYONLARDAN TÜMEVARIM (AFTV ve KAFTV)

Asal fonksiyonlardan tümevarım yöntemi salt tümevarımın ifadesidir. Burada, mimarî problemin tümel çözümünü kapsayan genel forma, ayrı ayrı tekil fonksiyonlardan gitme söz konusudur. Kısmî asal fonksiyonlardan tümevarım ise, bunun daha da ileri götürülmüş tarzıdır; asal fonksiyonlar kendi içlerinde de bileşenlere ayrılırlar, Böylece, asal fonksiyonu barındıran tekil hacim, kısmî fonksiyonları yansıtan rasyonel veya irrasyonel (dikaçısal veya serbest kırık, serbest eğrisel) parçaların tümevardırılmalarıyla elde edilmiş olur.



Plânimetrik dizaynlamayı tümdengelim ve tümevarım yöntemlerine göre düzenleyen sisteme ait çeşitli yolların sembolik şemalarla açıklanış tarzı: Tümdengelim'de, önceden saptanan bütünün içerisine bileşenleri yerleştirilir. Gruplandırılmış Asal Fonksiyonlardan Tümevarım'da asal fonksiyon gruplarına bir önceki işlem uygulanır; gruplar ise aralarında tümevardırılır. Asal Fonksiyonlardan Tümevarım ise bunların ayrı ayrı değerlendirilerek tümevardırılmalarını öngörür. Nihayet Kısmî Asal Fonksiyonlardan Tümevarım'da, asal fonksiyonları da kendi içlerinde parça-fonksiyonlara bölüp, bunlardan tümevarmak sözkonusudur.

Karşı sahifede şemalarla anlatılan sistem rasyonel, irrasyonel (serbest) kırık ve irrasyonel (serbest) eğrisel çeşitlemeleriyle birlikte 12 somut bileşeniyle aşağıda açıklanmaktadır. Farkolunduğu üzere, tüm örnekler için aynı program ve dağılım şeması seçilip uygulanmıştır.



Asal fonksiyonlardan, özellikle de kısmî asal fonksiyonlardan tümevarım çeşitli fonksiyonlara gerek biçimsel gelişme, gerekse de alansal yayılma bakımlarından geniş imkânlar tanıyan bir yöntemdir. Her asal fonksiyonu ya da fonksiyon bölümünü en uygun yer, alan ve biçime kavuşturmak bu yöntemle mümkündür, denebilir. Çağdaş akımlardan Brütalizm rasyonel, Organımsı Mimari de irrasyonel tümevarıma örnek olabilecek önerilerle ortaya atılmışlardır.

Tümevarım yönteminin tasarımsal açıdan belirleyici niteliği, her fonksiyon değişiminin yeni bir biçimsel kimliği de peşinden sürüklemesi, hiçbir asal veya kısmî asal fonksiyonun diğerinin egemenliğine girmemesidir.

Asal veya kısmî asal fonksiyonlardan tümevarımın iki önemli sakıncasından biri karmaşık, son derece hareketli, girintili-çıkıntılı tümel formların uygulama bakımından gösterebilecekleri zorluktur. Diğer sakınca ise, fonksiyonları ayrı ayrı biçimlendirme olanak ve yetkisine sahip mimarın bu işi bilinçsizce, sorumsuzca yapıp kolayca bir manierizme sapabilmesidir. Bu söylediklerimizin, son yıllarda Brütalizm ve Organımsı Mimari 'nin sloganlarına dayanarak birtakım gerekçesiz biçim oyunlarına başvuran mimarlarca gerçekleştirildiği herkesçe bilinmektedir. Ne var ki, yöntemi birtakım yuvarlak lâf ve formüllerle değil de bir sistem halinde ortaya koyduğumuz takdirde tasarımcının tutumu da, vardığı sonuç da tümdengelimin sakıncalarından çok avantajlarını yansıtan bir niteliğe kavuşacaktır.

6. SONUÇ

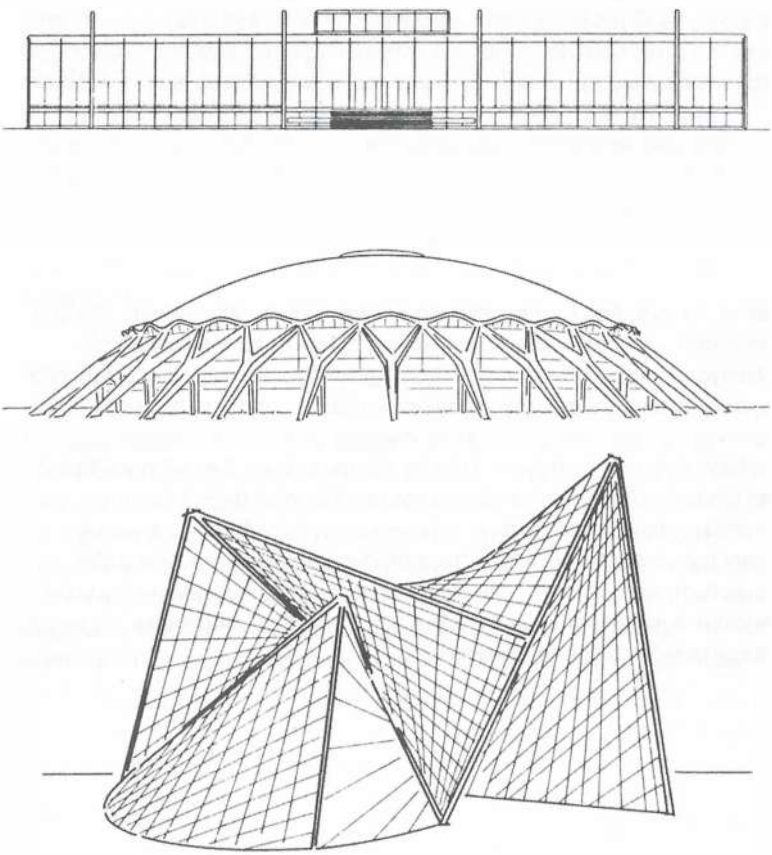
Aristoteles'ten bu yana "bilgiye varma", Bergson'la da "düzene varma " yöntemleri olarak Felsefe'de kendini kabul ettirmiş tümdengelim ve tümevarım yöntemlerinin mimarî tasarlamaya da her türlü görelilikten uzak, bilimsel açıklığa ve kesinliğe sahip bir sistem getirdikleri kanısındayız. Mimarî yaratmanın çeşitli ülke ve düzeydeki dünkü ve bugünkü örneklerini gözden geçirdiğimizde, davranışların, bilinçsiz de olsa, yetkinlik düzeyine ulaştıklarında yukardaki yöntemlerin paraleline girdiklerini görürüz. Üzerinde büyük önemle durulması gereken nokta, yöntem ve tasarımsal ilke seçiminde mimarın daima derin bir meslek bilinci ve sorumluluğuyla çalışmasıdır. Ekonomik, teknolojik, fonksiyonel ve estetik bileşenlerin her konuda ayrı bir yüzde ve yoğunluğa sahip olduğunu bilmek ve tasarlamaya geçmeden önce kesin bir değerlendirmeyle izlenecek yöntem ve ilkeler hakkında doğru karara varmak, her dizaynçının olduğu gibi, özellikle de mimarın toplum ve meslek karşısındaki kutsal görevidir.

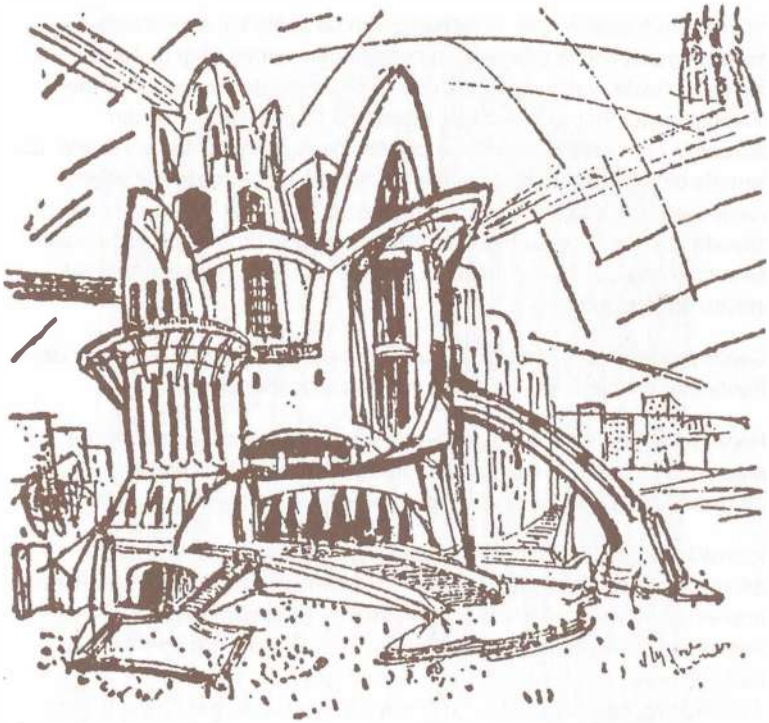
MİMARİDE İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ VE CEPHE SORUNU

Cephe, dilimize Arapça'dan gelen bir kelime; aslında "alın" demek. Biz onu, ötedenberi, savaşan ordunun ön kısmı ya da savaş hattı anlamlarında kullanıyoruz; tıpkı Fransızca'daki "front" gibi. Mimari söz konusu olduğunda da, bir binanın dıştaki düşey yüzeylerini anlatmaya yarıyor: ön cephe, arka cephe, yan cephe örneği. Fransızca da dahil olmak üzere, Batı'nın bellibaşlı dilleri ise bu tanımın karşılığı olarak, Lâtince "facies" veya "facia"-dan türettikleri "façade" (fasad) kelimesini- ufak tefek değişikliklerle-benimsemişler. Nitekim, İngiliz ve Amerikalılar, hattâ Fransızca yazılış tarzını kabullenerek, buna yine "façade" demişler, Almanlar "Fassade" olarak ifade etmişler, İtalyanlar ise Lâtince'sine en yakın şekliyle "facciata" (façcata) diye adlandırmışlar. Lâtince kök "facies", ya da popüler Lâtince'deki "facia" çehre demektir.

Fransızca okunuşundan alınan şekliyle "fasad" bugün dahi, meslek dilimizde, özellikle de öğretim kurumlarımızda zaman zaman kullanılan, bu nedenle de Türk mimarlarıyla mimarlık öğrencilerinin kulağına yabancı gelmeyen bir kelime. Bundan türeyen "fasadizm" veya "fasadcılık", yani "cephecilik" kavramı da öylesine.

Cephe kavramının çağdaş mimarlıkta ne denli değişik görünümlere yer verebileceğini kanıtlayan üç ayrı örnek: Mies van der Rohe'nin Chicago'da, Illinois Institute of Technology'deki Mimarlık Okulu (Crown Hall, 1952-56); Pier Luigi Nervi'nin Roma Olimpiyat Sitesi'ndeki Küçük Spor Salonu (Palazzetto dello Sport, 1956-57); Le Corbusier'nin Brüksel'deki Philips Pavyonu, 1958 (yukardan aşağıya doğru).





Virgilio MARCHİ. Fütürist Kent'ten bir görünüş, 1924. Bu örnekte de, 20'nci Yüzyıl mimarlığına yön verenlerin 'cephe' ile ne derece serbest bir alışverişe giriştikleri açıkca farkolunmaktadır.

Pratiğin ortaya koyup belgelediği bugünkü anlayışla, bir binanın dışının 360 derecelik görünümü, çevresinde dolaşana göre, o binanın cepheler kompleksini meydana getirir; tümel cephe olgusunu belirler. Bu kompleks genellikle birbirinden köşelerle ayrılan düzlemlerden, yani kısmî cephelerden oluşur; özellikle eğrisel plânlı yapılarda ise, kesin ayrılık göstermeyen tümel bir süreklilik, bir 'continuum' haline dönüşür. Çağdaş mimarinin büsbütün vurguladığı önemli bir husus da, çatının şu veya bu şekilde cephenin ayrılmaz bir parçası olduğudur. Tarımsal düzen mimarisinin bir kısmında cepheden apayrı ele alınan, âdeta cephe sorunu çözüldükten sonra onun üzerine standart, değişmez bir kalıp-eleman

halinde oturtulagelen çatı, bugün -pratiğin de sağladığı alışkanlıkla- mimarın genel cephe probleminin bütününden ayıramadığı bir temel öğedir. O halde, yukarıdaki düşünce ve gözlemlerden sonra, bir iç mekân düzenini dışa karşı sınırlandıran, dıştan ayıran sistemin, o mekân düzeninin cephelerini, cephe kompleksini oluşturduğunu ileri sürebiliriz. Bu tanımla birlikte, rastlanabilecek her tür mimarî yapı için geçerliliğini koruyabilen bir "cephe" kavramı ortaya konmuş oluyor. Nitekim, ancak bu sâyede içle dışı birbirinden ayırmak üzere değişik örneklerde başvurulan sistemleri ortak bir kavram halinde, "cephe" adı altında birleştirebilmek imkânı doğmaktadır.

Cepheye karakterini kazandıran faktörler başlıca iki ana grupta toplanabilir. Bunlardan biri hacimsel, diğeri de yüzeysel faktörlerdir.

Hacimsel düzen, yani dış-biçim veya Gestalt, dilbilimsel bir terimle de anlatan (signifiant), mimarî yapıtın ürbanistik mekânda algılanan görünümüdür. Dışa yönelik bir işaret, bir sinyal, bir iletişim aracıdır.

İç mekân düzeniyle dış hacim düzeni, yani içerikle zarf, kılıf, kutu; anlatılanla anlatan (signifié ile signifiant); işlevle (fonksiyonla) biçim(form) arasındaki ilişkinin, bağıntının, alışverişin ne olması gerektiği ötedenberi mimaride farklı şekillerde yorumlanmış, üslûplararası tartışmanın başlıca nedenlerinden birini oluşturmuştur. Frank Lloyd Wright'in ustası, ünlü Amerikan mimarı Louis Sullivan (1856-1924), "Biçim İşlevi İzler" (Form Follows Function) diyerek, Modern Mimari'nin alınyazısını belirleyecek meşhur ilkeyi ortaya atmış, ve bu ilke, ufak tefek sapmalarla 1960'ların başlangıç dönemine kadar Yirminci Yüzyıl mimarisinin tartışmasız haslık, özgünlük, namus sloganı yerine geçmiştir.

Modern Mimari, yukarıda sözünü ettiğimiz temel ilkeye sâdık kalarak, yani dış biçimi, görünüşü, Gestalt'i işlevin belirlediği iç düzene direkt, dolaysız olarak izleterek, iç mekânı birbirinden son derece farklı yorumlanmış çözümlerde bile özde birleşen fevkalâde başarılı sonuçlara erişmiştir. Bu konuda verilebilecek karakteristik örneklerden ilk akla geliveren üçü Mies van der Rohe'nin Mannheim Tiyatrosu projesi, Hans Scharoun'un Berlin Filârmoni binası ve Frank Lloyd Wright'in New York'taki Guggenheim Müzesi'dir. Bunların ilkinde, ki aynı düşünceyi Mies Chicago'daki Mimarlık Fakültesi'nde uygulamıştır, işlevin rasyonalist bir yorumuyla karşılaşırız. Katı bir geometrik anlayıştan hareket ederek genelgeçer bir iç mekân düzeni geliştiren mimar, bunun kütlesel düzeniyle cephe sistemini de aynı espri içerisinde ele almış, bu arada dış iç'in dolaysız bir sonucu halinde ürbanistik mekâna sunulmuştur.

Louis SULLİVAN. Buffalo'da Guaranty Trust Building, 1895. Ünlü mimarın "Form Follows Function", yani "Biçim İşlevi İzler" düsturuyla birlikte, bu düsturu somut olarak bir büro binasına uyguladığı örnek: giriş katıyla birinci katta satış mekânları; onların üzerinde büro katları; ve nihayet tesisat öğeleriyle teknik donanımı oluşturan diğer öğeleri barındıran bir son kat.

Herhangibir mimarî konunun somutlaştırılması söz konusu olduğunda, diğer bir söyleyişle de programdan yapıya geçiş aşamasında mimar birbirini izleyen iki sorunla karşılaşır: plânın geliştirilmesi, ve cephe problemini de içerecek olan hacimsel düzenin saptanması. İç ile dışın ne gibi bir ilişkiler sistemine oturtulacağı hususu da şüphesiz burada karara bağlanacaktır.

Özellikle de hacimsel düzenin oluşumunda, mimariyi meydana getiren bileşenlerden Strüktür daima önemli bir rol oynar. Bâzen ön plâna çıkarak estetik etkinin temel öğesi haline gelir. Mimarlık tarihi yüzyıllar boyunca bu söylediklerimizi belgeleyebilecek ilginç örneklere tanık olmuştur.

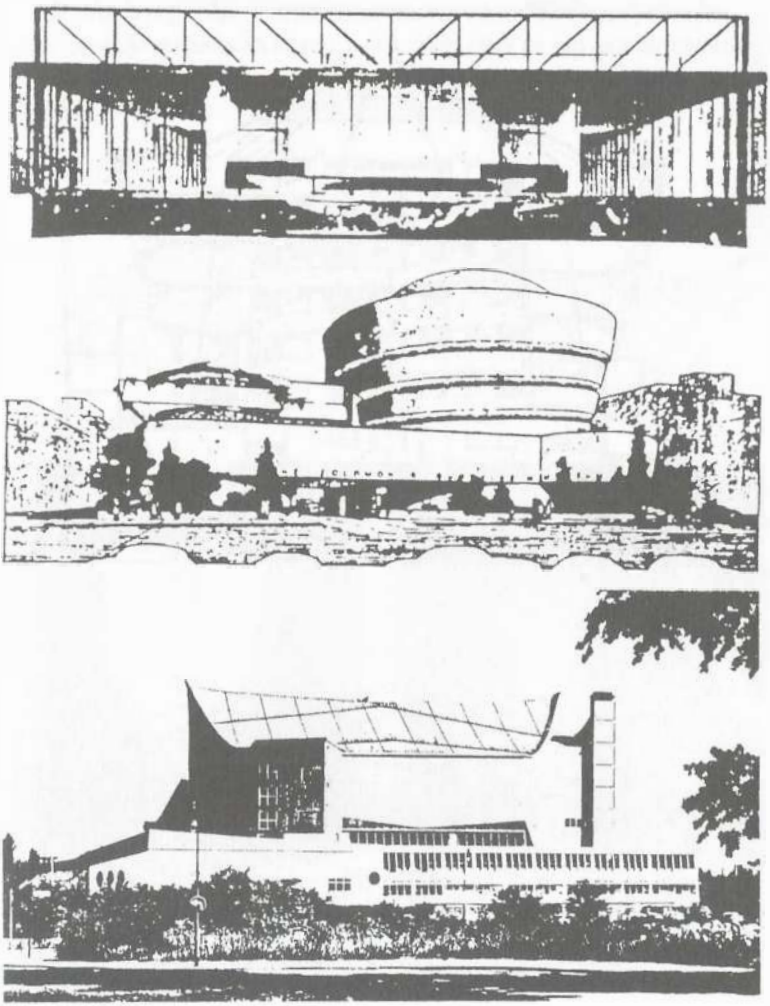
Ne var ki, bir yandan üstün teknolojik imkânlarla desteklenen, öte yandan da biçimsel sınırlılık anlayışından sıyrılıp estetik dogmalara sırtını çevirebilen çağdaş mimarlık, bu konuda sanat tarihinin en çarpıcı ürünlerini vermiştir. Modern Mimari akımının üstünde durduğu başlıca hususlardan biri, iç ile dış arasındaki birliktir; yani, içteki durumun dışa yansıtılması ilkesi. Bu nedenle, Modern Mimari'nin büyük isimleri, plân, hacim ve mekân düzenleri hakkında ne düşünürlerse düşünsünler, genellikle yukardaki ilkeden ayrılmamışlardır. Böylece, Mies van der Rohe'nin tiyatro binası önerisi, Wright'in müzesi, Scharoun'un filârmoni binası, biçimsel farklılaşmalara rağmen, bu açıdan özde birleşirler.

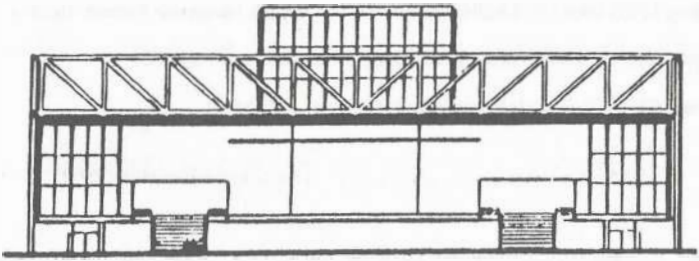
Söz konusu yapıtları birbirinden ayıran en önemli husus ise dizaynlanma yöntemlerindeki prensip değişikliğidir. Mies'de program genelgeçer bir geometrik plâna oturtulup ona yine rasyonel, alışılmış bir hacimsel düzen düşünülür. Strüktür de aynı niteliklere sahiptir. Guggenheim Müzesi ile Berlin Filârmoni'de ise fonksiyon faktörü özel olarak yenide yorumlanır. Plân ona göre geliştirilir. Kesit ve hacimsel düzen de bunun bir sonucu olarak tek defaya özgü karakter taşır; binanın estetiğini belirler. Hattâ, Guggenheim Müzesi'nde fonksiyonun özel yorumuna uygun bir strüktür geliştirilerek, sanatsal etki ona terkedilmiş olur. O halde, kelimenin tam anlamıyla 'biçim işlevi izler', form fonksiyondan kaynaklanır; ama çok daha canlı, karakterli bir espriyle!

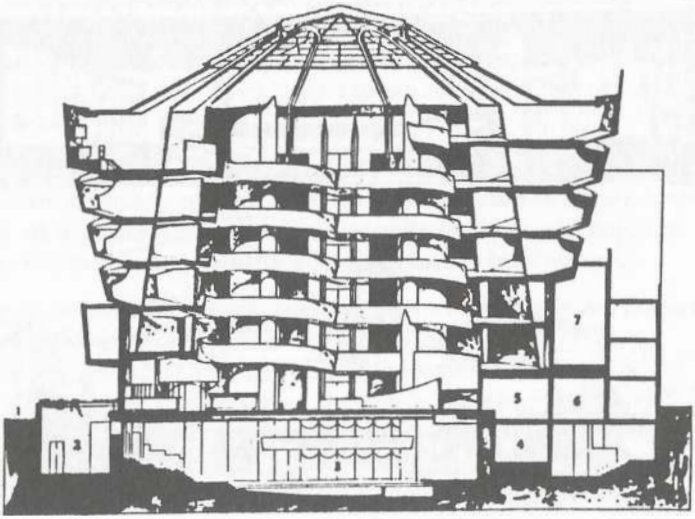
Ludwig MIES VAN DER ROHE. Mannheim'de Tiyatro Yarışması Projesi, 1953.

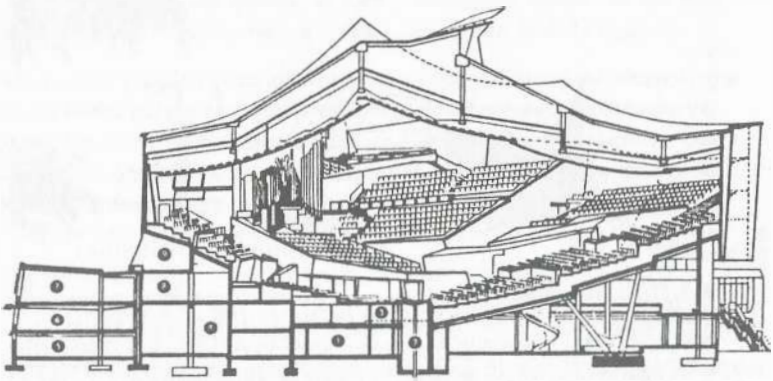
Frank Lloyd WRİGHT. New York'ta Guggenheim Müzesi, 1957-59.

Hans SCHAROUN. Batı Berlin Filârmoni Binası, 1963-64.





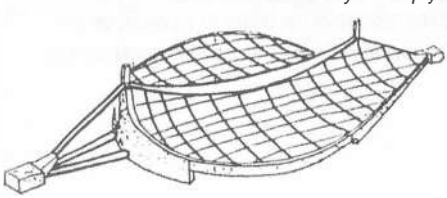


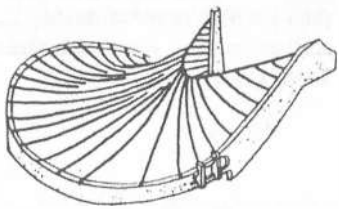


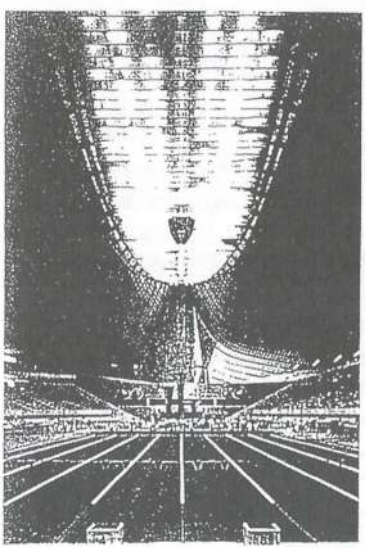
Mies van der Rohe'nin Mannheim Tiyatrosu projesi ile Frank Lloyd Wright'in Guggenheim Müzesi ve Hans Scharoun'un Berlin Filârmoni Binası'na ait kesitler (karşı sahifede).

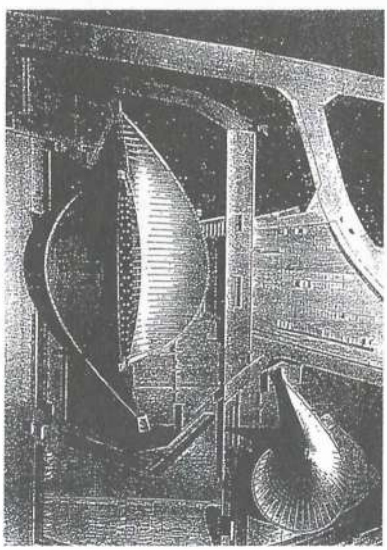
Ünlü Japon mimarı Kenzo Tange'nin Tokyo Olimpiyat Tesisleri'nin dizaynlanışında izlediği yol da fonksiyonu yeniden yorumlayıp ona uygun bir strüktürel sistem geliştirmek, bu arada hem içte hem de dışta estetik etkiyi onunla sağlamaktır. Elde edilen sonuç büyük bir başarıya ulaşmış, işlev gayet iyi değerlendirilirken, basit, fakat etkili ve yepyeni bir strüktür anlayışı içerde son derece ilginç mekân yaşantılarının algılanabilmesini mümkün kılmıştır.

Kenzo TANGE. Tokyo Olimpiyat Sitesi Binaları, 1963-64.





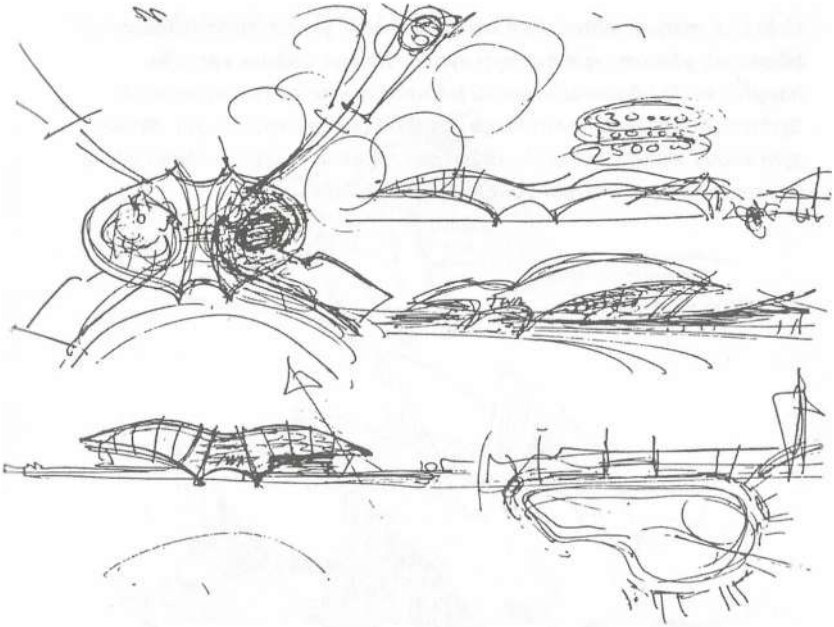


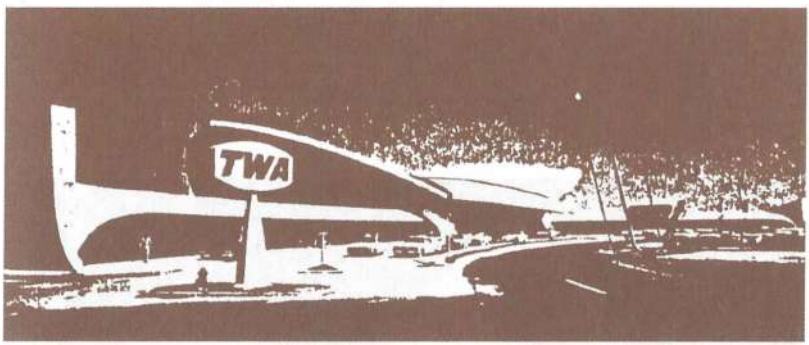


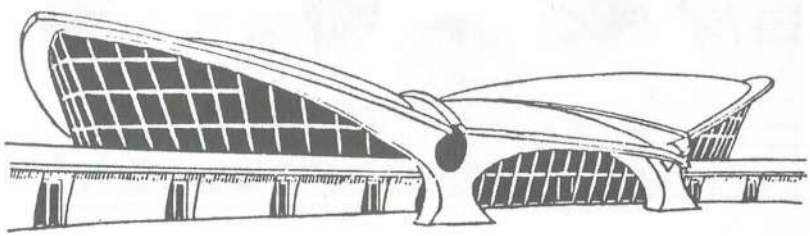
Eero SAARİNEN. New York Kennedy Havalimanı TWA Terminal Binası, 1956-62. Mimara ait ilk eskizler (üstte).

Böylece, Mies'in Mannheim'deki tiyatro binası yarışma projesinde, Wright'in Guggenheim Müzesi'nde, Scharoun'un Berlin Filârmoni Binası'nda, Tange'nin de Olimpiyat Sitesi spor salonlarında izledikleri yol öz bakımından birbirine benzemektedir. Başka bir deyimle, bunların hepsinde dış iç'in, -dilbilimsel terimlerle, anlatan (signifiant) anlatılan'ın (signifié'nin)- direkt ifadesidir. Aradaki fark, son üç örnekte Fonksiyon'un tek defaya özgü yorumuyla Strüktür'e verilen özel ve öncelikli karakterden kaynaklanır.

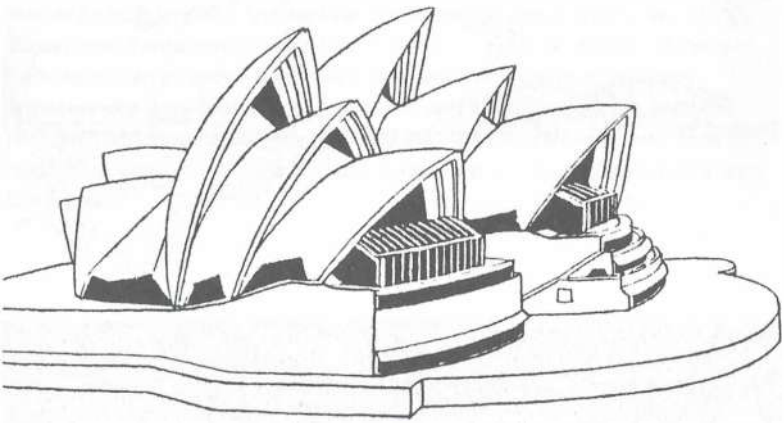
Mimarî tasarlamaya yeni boyut getirebilen, bu nedenle de üzerinde durulması gerekli yapıtlardan bir başkası da Eero Saarinen'in New York Havalimanı'ndaki TWA şirketine ait terminal binasıdır. Burada da mimar fonksiyonu yeniden yorumlayarak kendine özgü bir plânimetrik şemada karar kılmış; ancak, bunu yaparken binaya vermek istediği simgesel biçimle (uçmaya hazırlanan ya da henüz yere konmuş bir kuş allegorisi) plân ve muhtemel strüktür sistemi arasındaki dengeyi de en elverişli şekilde sağlamayı başarmıştır. Öte yandan, içle dış arasındaki ilişki Modern Mimari'nin ilkesine ters düşmeyecek şekilde, yani iç-dış birliği halinde gerçekleştirebilmiştir. Estetik açıdan bir sembole başvurulmuş olması, bu yapının birçok eleştirmen tarafından Modern ile Postmodern arasındaki bölüme, genellikle bir geç-modern (late-modern) örnek halinde değerlendirilerek oturtulmasına sebep olmuştur.

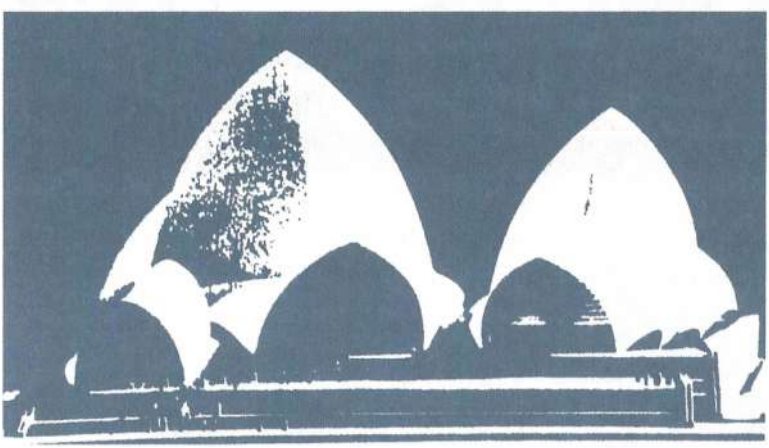

30.000
1000
2500


TWA

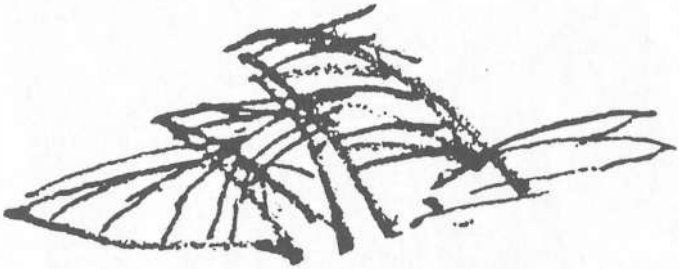


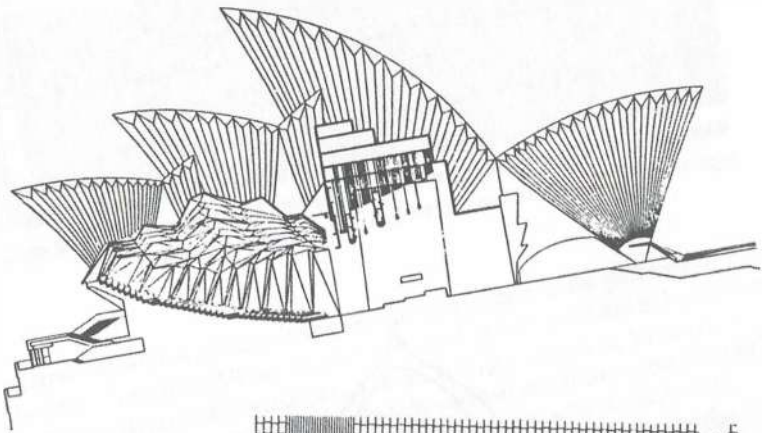
Ünlü Danimarkalı mimar Jörn Utzon, mimarlık yaratmasında ötedenberi bilinen bir yöntemi, içle dışı ayrı ayrı ele almayı, çağdaş estetiğin hoşgörüsü ile günümüzün güçlü teknolojisinden de cesaretlenerek, Sydney Opera Binası'na oldukça yüklü bir dozda uygulamıştır. Sonuç, aynı kabuk altında, biri dışta, diğeri de içte olmak üzere, iki farklı işleve başarıyla cevap verebilen bir mimarlık ürünüdür.

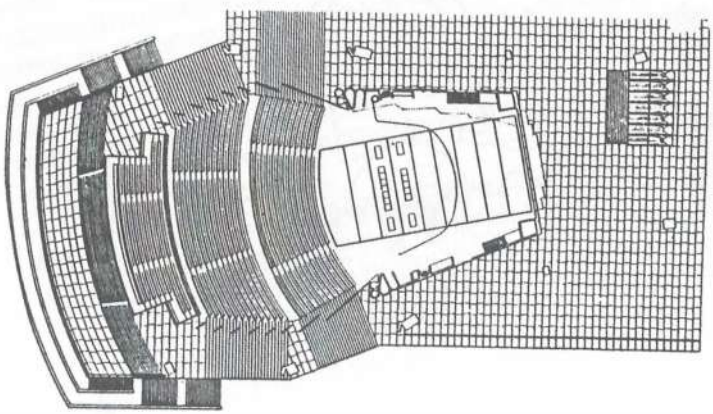


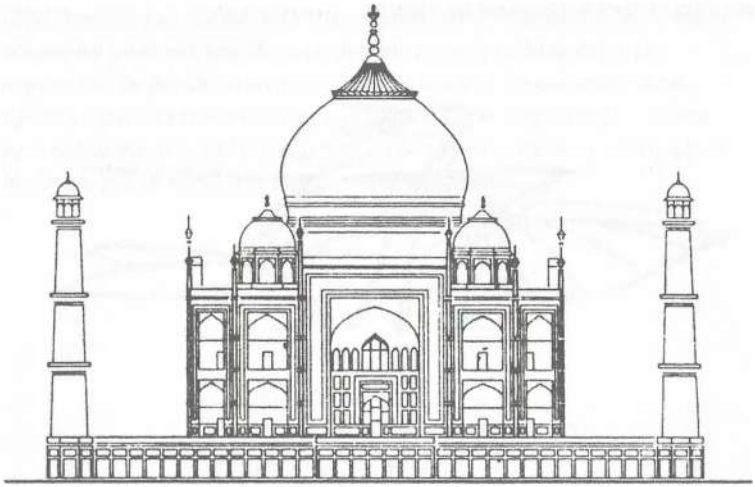


Jörn UTZON. Sydney Opera Binası. 1956-67.



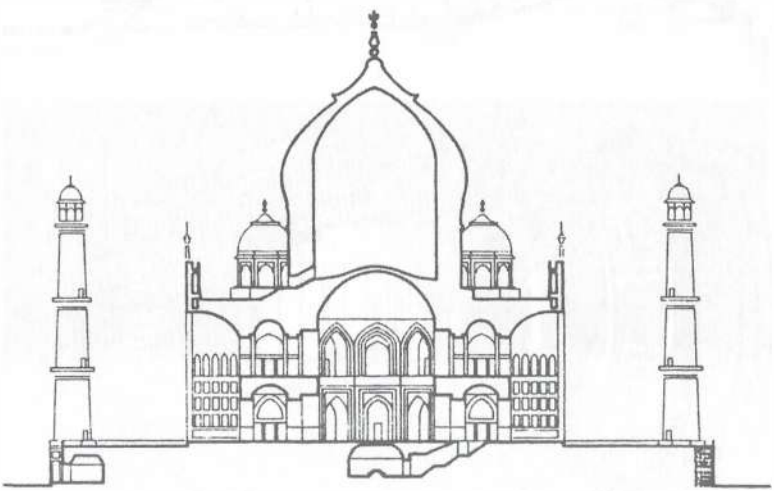


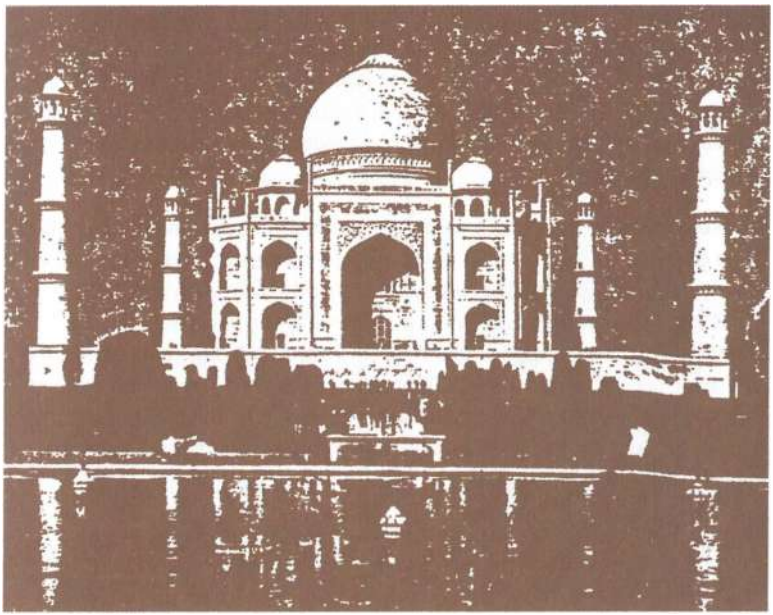




Tac Mahal, Agra, 1632-53. Kesit ve ön cephe (Henri Stierlin'den).

Burada da, iç'le dış, anlatılan (signifié) ile anlatan (signifiant) arasında ikililik, ayrılık söz konusu. Bir "tampon bölge" içte algılanan örtüyle dışta algılanan görkemli kubbeyi birbirinden kesinlikle ayırmakta.





Tac Mahal, Agra, 1632-53.

Görsel nitelikleri açısından bambaşka bir dizayn tarzını dile getirmekle beraber, Organımsı Mimari akımının en önde gelen ismi Hans Scharoun'un Filârmoni Binası'nda izlediği yol da temelde budur. Ancak, o, fonksiyonu bambaşka, tek defaya özgü bir anlayışla yeniden yorumlamış, bu duruma göre yepyeni bir plân ve iç mekân düzenine varmış; ama, kütleyi, kılıfı, zarfı, anlatanı, Gestalt'ı -buna ne dersek diyelim-saptarken, bir yandan strüktürel, öte yandan da akustik zorunlulukların ilâvesiyle ortaya çıkan biçimi sonuç halinde kabullenip ortada karar kılmıştır.

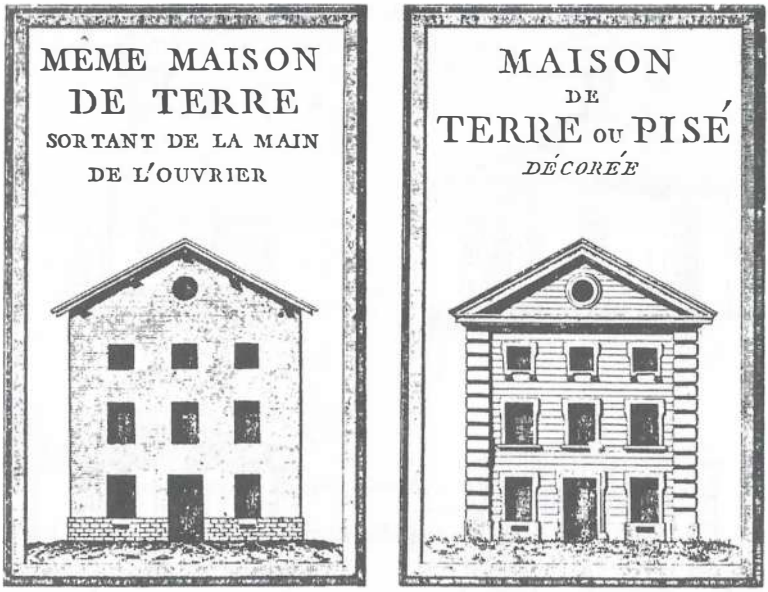
Wright'in Guggenheim Müzesi'nde de öylesine. Büyük mimar, müze fonksiyonunu alışılmışın dışındaki bir yoruma tâbi tutarak, hem yatayda (plânda), hem de düşeyde (mekânda) bambaşka bir karaktere sahip yepyeni bir iç mekân düzeni şeması geliştirir. Bu sistem için akla gelen normal bir strüktür tarzıyla Müze'nin hacimsel düzeni, Gestalt'i, giderek de cephesi, başka bir deyimle dış estetiği, semantiği de kendiliğinden ortaya çıkmış olur.

Farkolunduğu üzere, Modern Mimari'nin bu üç tanınmış başyapıtında da, daha birçok başyapıt ve yapıttaki gibi iç mekân düzenine, anlatılana göre açıkça zorlanmış, ondan soyutlanmış bir kütlesel düzen, bir anlatan söz konusu değildir. Yukarıda da belirttiğimiz dizayn karakteri farklılığı gerçekte özü zedelememekte, temelde yatan niyet Modern Mimari'nin ortak ilkesini çiğnememektedir.

Bu ilkeyi zorlayan, ve kütleye, cepheye "iç mekân düzeni"nin verdiğinden daha ötede belirli bir simgesel görev yükleyen örneklerin en önemlilerinden biri hiç süphesiz Saarinen'in New York Kennedy Havaalanı'ndaki TWA Binası'dır. Nitekim, burada büyük bir ustalıkla iç-dış beraberliği, anlatılan-anlatan özdeşliği sağlanmış; aynı zamanda dış-biçime, Gestalt'e simgesel, iletişimsel (komünikatif) bir rol de verilmiştir. Gerçekten de, bina, dış görünümüyle, uçmaya hazırlanan bir kuşa atıfta bulunmaktadır. Bu atıf, fevkalâde başarılı, soyutlamaya son derece yaklaşmış bir üslûplaştırma yöntemiyle elde edilmektedir.

Modern Mimari'nin biçim-işlev birliği ilkesini kökünden sarsan en ilginç yapıt da kuşkusuz Jörn Utzon'un Sydney'deki Opera Binası. Mimarî yaratmada, hattâ en mütevazi düzeylerde bile, ötedenberi gözlemlenegelen bir eğilim. Yani içerikle zarfı, anlatılanla anlatanı, işlevsel iç mekân düzeniyle dış-biçimi, Gestalt'i birbirinden farklı kılma arzusu, denilebilir ki, bu örnekle tarihsel bir doruk noktasına erişmiştir. Bu alanda, Tac Mahal'in de önemli bir yere sahip bulunduğunu parantez içerisinde vurgulamak herhalde isabetli olur. Nitekim, bu anıtta da içerden algılanan kubbeyle ürbanistik açıdan iletişimsel güce kavuşturulmuş dış kubbe birbirinden tamamen farklıdır. İnsanî oranı muhafaza edebilen iç mekân ile anıtsal dış kubbe arasında muazzam bir "tampon bölge" mevcuttur. Sydney Operası'nda da esas olan yine bu "tampon bölge" anlayışıdır. Günümüzün en ileri teknik ihtiyaçlarına yetkinlikle cevap verebilecek düzeyde işleve tıpatıp uygun bir tarzda düzenlenmiş konser salonları dışarıya, kütleye, giderek de cepheye direkt olarak yansımazlar. Mimar, arada bir kör-sağır geçiş bölgesi bırakarak, onların üzerine ürbanistik mekânda simgesel, iletişimsel etkililiğine inandığı bir ek volümetri getirir. Böyle hareket etmekle, ürbanistik mekânı iç mekânın boyunduruğundan kurtarmış olur.

Cephenin dış biçime, hacimsel, kütlesel düzene, Gestalt'e bağlı olarak geçirebileceği serüvenleri çağdaş başyapıtlardan hareket ederek açıklamaya çalıştıktan sonra daha ileri aşamaya, yani cephenin - rölyefi de bir tür yüzeysellik sayarsak- iki boyutlu sanat dallarıyla bezenme sorununa geliyoruz. François Cointeraux tarafından Fransızlara adanan bir kitapta,

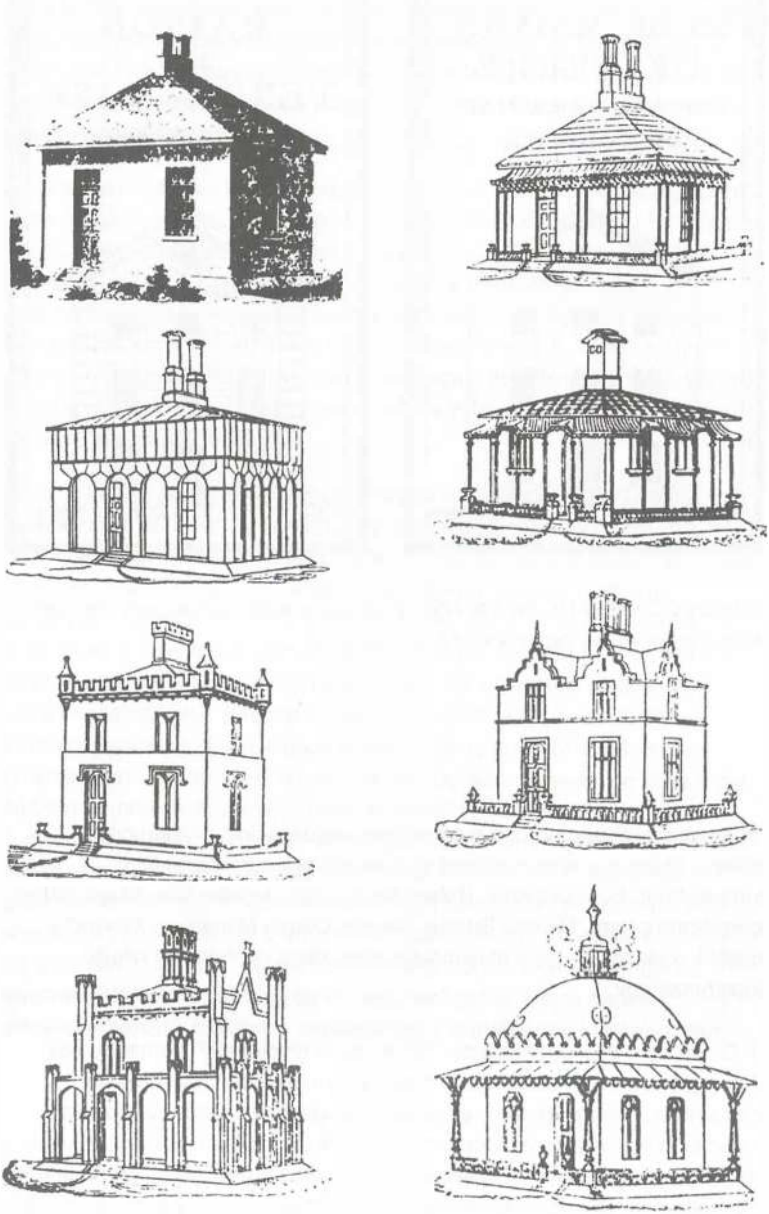


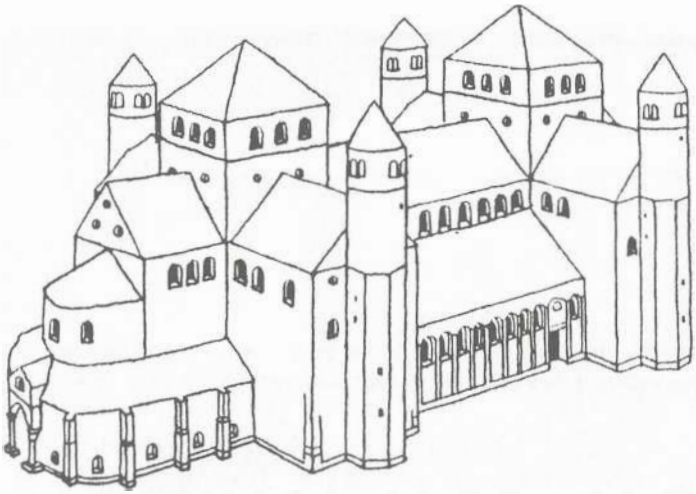
François COİNTERAUX. Paris'te 1790 yılında yayımladığı kitaptan, aynı evin dekore edilmemiş ve edilmiş cephesine ait iki ayrı görünüş.

"Kır mimarisi Okulu"nda bir evin cephesi, solda işçinin elinden çıktığı haliyle, sağda da dekore edilmiş durumuyla ayrı ayrı resmedilip karşılaştırılır. Bu mukayese, Robert Venturi'nin "Architecture d'Aujourd'hui" dergisinde çıkan, "Dekore Edilmiş Barınak Olarak Mimari'nin Tanımı" başlıklı makalesine girişi oluşturduğundan, daha da ilginç bir nitelik kazanmaktadır.

J. C. Loudon, ansiklopedisinde, "bir evi nasıl giydirmeli?" sorusunu çok ilginç çeşitlemelerle cevaplandırmıştır. En yalın, en Loosçu örnekten başlayarak, devrin seçmeci, eklemeci, yakıştırmacı, aktarmacı, kopyacı, kısacası eklektisist anlayışına paralel olarak birçok öneri sunmuş Loudon; hem de aynı iç mekân düzenine veya düzenlerine göre. Mimarlık tarihinde de, hattâ aynı ülkede, çoğunlukla birbirini izleyen üslûplarda, bu iki temel

John Claudius LOUDON. Küçük bir sayfiye evi için cephe önerileri, Londra, 1833.





Hildesheim'de (Kuzey Almanya) Sankt Michael Kilisesi, 1000-1033.

Worms'da (Almanya'da, Ren Nehri kıyısında) Katedral, 1171-1230.

Topkapı Sarayı'ndan III. Ahmet Kütüphanesi, 1719 (karşıda üstte).

Nigoğos BALYAN. İstanbul'da Ihlamur Kasrı (Merasim Köşkü), 1848-53 (karşıda altta).

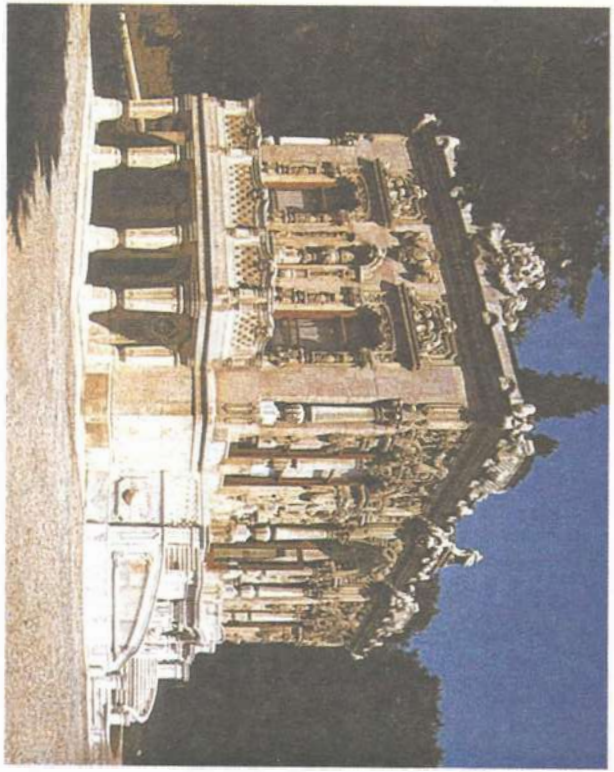
Osmanlı Mimarisi'ne ait bu iki örnek, mimarlıkta yalın ve süslü cephe karşıtlığını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktalar.

karşıt tutumun varlığından söz edilebilir. Selçuklu mimarisiyle, özellikle 18'inci yüzyılın ortalarına kadar uzanan dönemdeki Osmanlı mimarisi arasında cephe dokusu bakımından böylesine bir iki-kutupluluk en anlamlı şekliyle açık-seçik bellidir. Almanya'da, Hildesheim'deki Sankt Michael kilisesiyle (1000-1033) Worms'daki katedral (1171-1230) gibi Romanesk üslûbun biri erken, öbürü geç iki ayrı örneğinin mukayesesi de aynı karşıtlığı ortaya koyar.

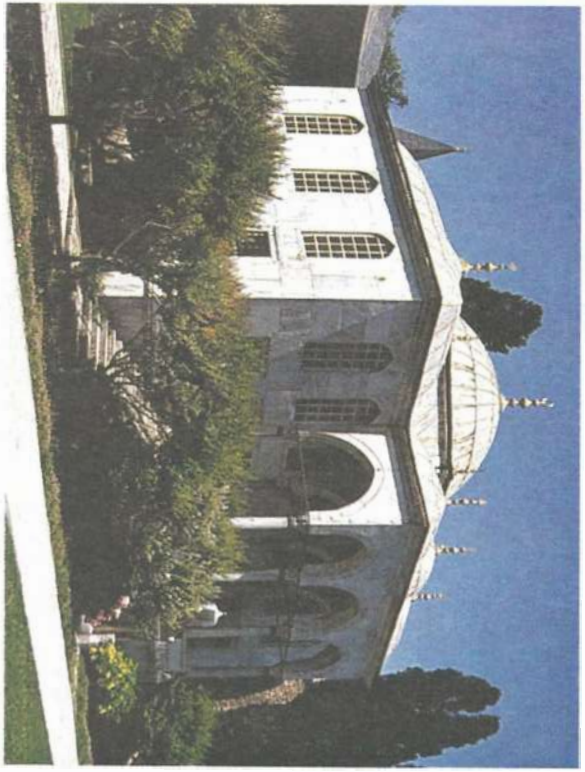
Adolf Loos'un cürüm (Verbrechen) olarak nitelendirdiği, Robert Venturi'nin ise günümüzde tekrar kaçınılmaz bir zorunluluk şeklinde yorumladığı "cepheye uygulanmış süs, dekorasyon" (applied decoration) geçmişte ve günümüzde, çeşitli düzeylerdeki mimarilerde, ait oldukları toplumların çağdaş kültürlerinden kaynaklanan nitelikte fevkâlade başarılı sonuçlara ulaşmıştır. Bu yargı, Afrika'da, Nijer'de rastladığımız bir yerli evinin cephesinde olduğu kadar, Irak'da Dicle ve Fırat kıyılarında bataklıklardan elde edilen saz ve kamışlarla hâlâ inşa olunagelen geleneksel konstrüksiyonlar için de geçerlidir. İran'dan başlamak üzere, Asya'nın, giderek Uzakdoğu'nun geçmişteki mimarilerinde, toplumun özgün duyarlılığını belgeleyen figüratif veya soyut karakterlerdeki plâstik simgelerin cephelerle ürbanistik mekâna taşırılmaları köklü bir alışkanlıktı.

Mimarlık tarihinin en güçlü üslûplarından birini oluşturan Gotik'te de durum aynıdır. Daha başlangıcından itibaren işlev-biçim sorununu kendine özgü strüktür anlayışıyla mükemmelen halletmesini bilen bu üslûp, bilindiği gibi,

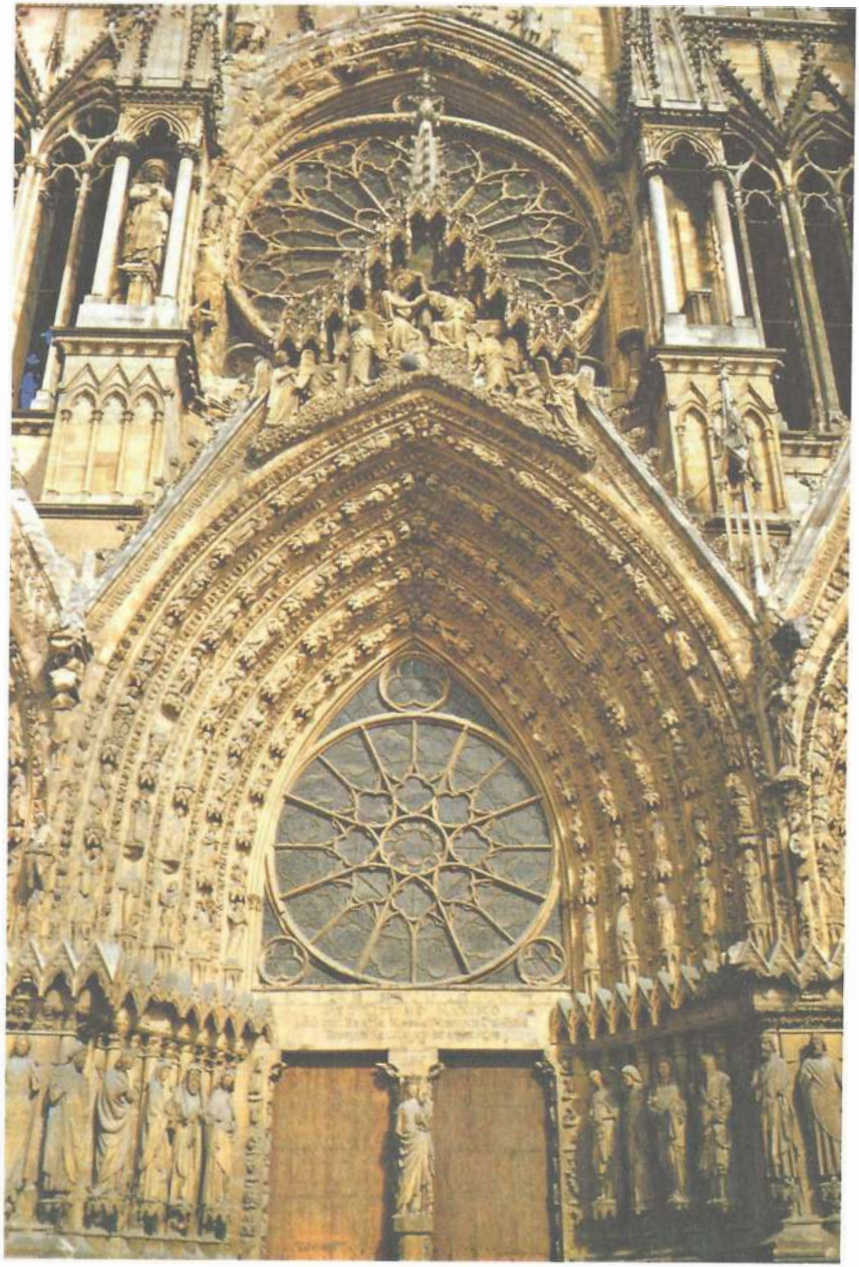
Fotoğraf: Bülent ÖZER

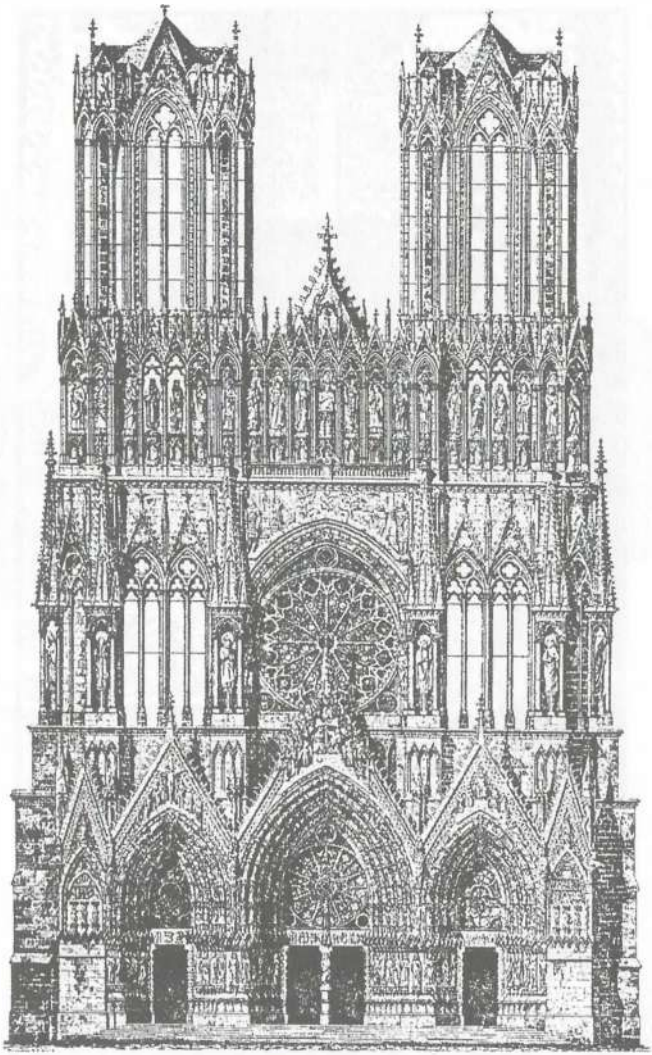


Fotoğraf: Bülent ÖZER

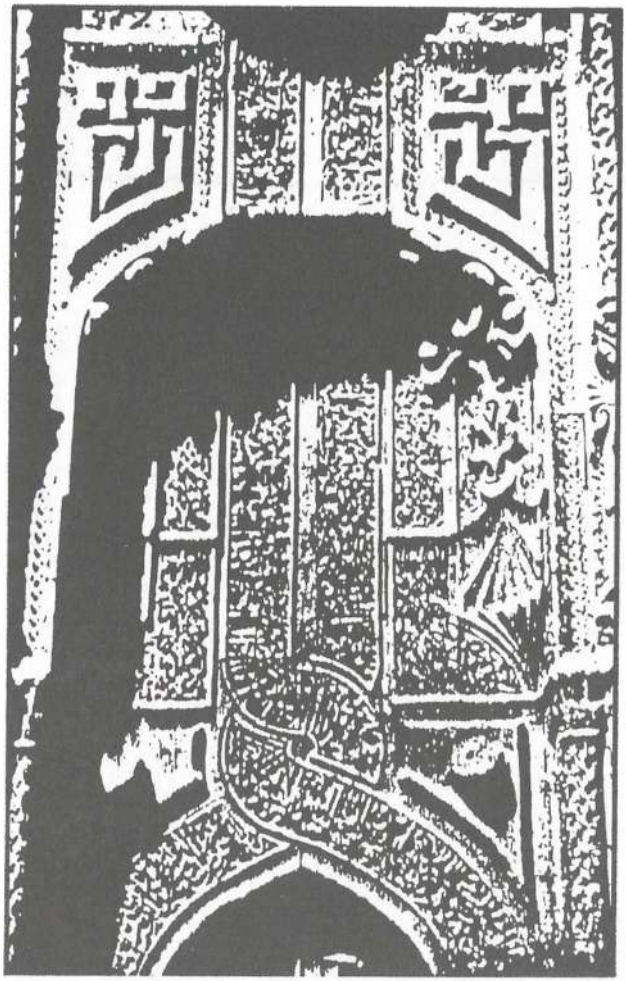


Fotoğraf: Bülent ÖZER



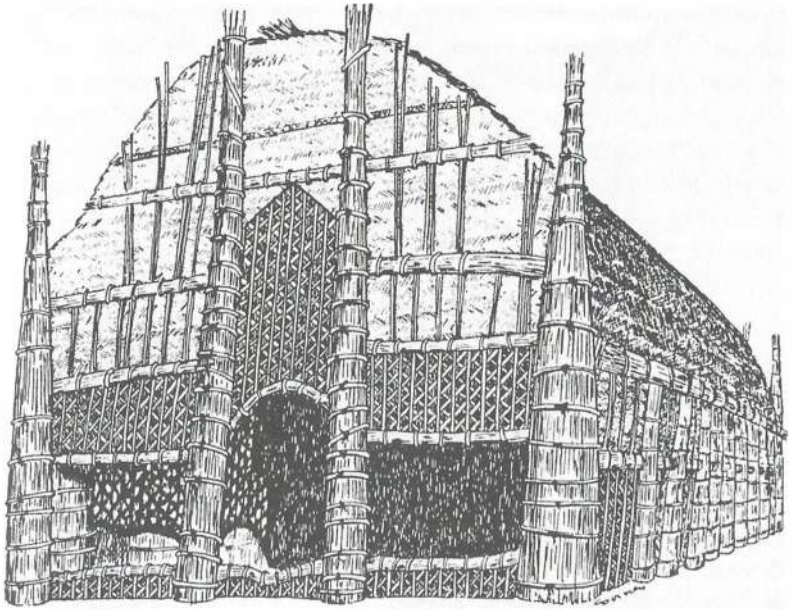


Mimarlık tarihinde, cepheyle plâstik sanatların fevkalâde özgün ve başarılı kaynaşma örneklerini üretmiş olan Gotik üslûbun, bu alanda en tanınmış yapıtlarından birisi de şüphesiz Fransa'daki Reims Katedrali (Notre-Dame de Reims). 13'üncü Yüzyıl'a ait cephe, semantik zenginlik bakımından Paris'teki Notre-Dame'ın bir hayli ötesindedir.



Cephede semantik mesajla özgün bir kaynaşma arayan Selçuklu mimarisinin bu açıdan üretmiş olduğu en başarılı anıtlardan birisi de Konya'daki İnce Minareli Medrese (1260-65) 'dir.

son dönemlerinde tonozu hayret uyandırıcı bir beceri ve tahayyül gücüyle kullanarak, sentaksın, kurgunun kendi başına bile bir estetik olay haline dönüşmesini sağlayacaktır. Ne var ki, Gotik sâdece bununla yetinmemiş, cephenin simgesel, iletişimsel rolünü, görevini de ön plâna çıkartarak,



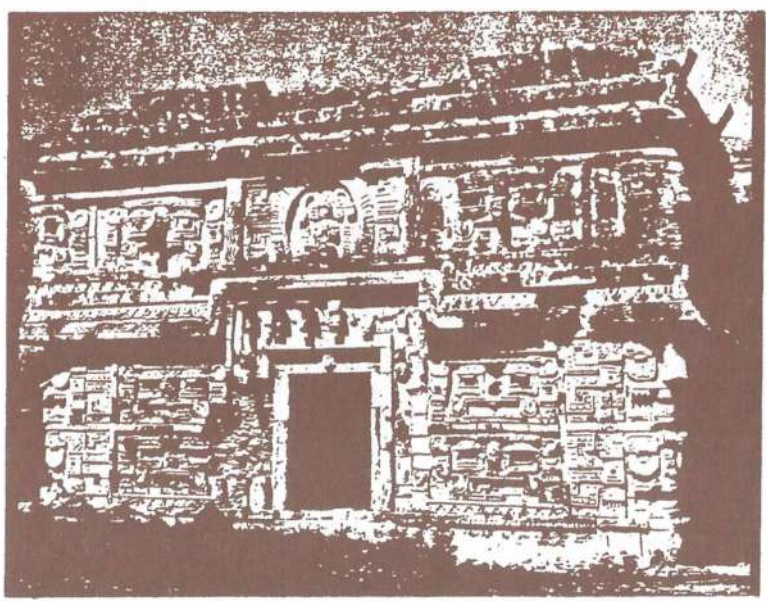
Irak'ta, Dicle ve Fırat kıyılarındaki bataklıklardan sağlanan büyük kamışlarla inşa edilen mudhif'lerden bir örnek. Konstrüktif öğelerle soyut dekorasyonun cephedeki özgün entegrasyonu son derece ilginç bir özdeşleşme oluşturmaktadır.

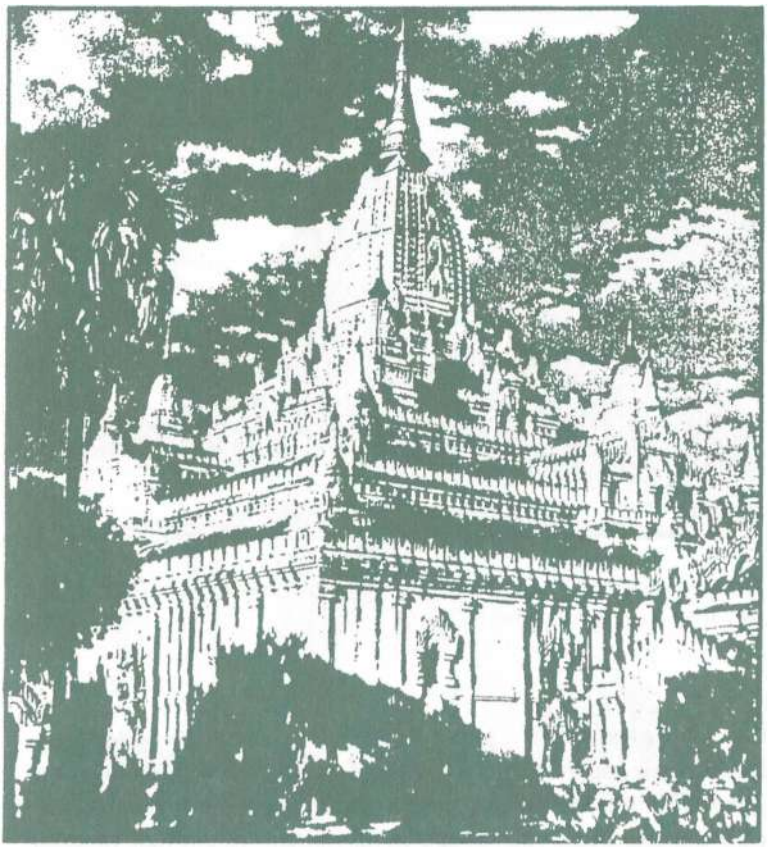
özgün bir plâstisiteyi dış mekânda en üst düzeyde algılanabilme imkânına kavuşturmuştur. İç ve dış mekân gerçeklikleri de hesaba katıldığı takdirde, Gotik mimarinin pragma-sentaks-semantik üçlü bağlantısıyla bunların arasındaki iç alışverişi, enteraksiyonları örnek sayılabilecek bir düzeyde gerçekleştirdiği ileri sürülebilir.

Toplumun özgün kültür verilerinden kaynaklanmayan bir simgeselliği cephe aracılığıyla şehir mekânına aktarmaya çalışan, ve bu çabasında büyük çelişkilere saplanan 19'uncu Yüzyıl eklektisizmine karşı radikal bir

mücadeleye kalkışan Modern Mimari öncüleri, kargaşaya son verebilmek için, her ne pahasına olursa olsun, şu veya bu şekliyle her türlü süse "dur!" demenin gerekliliğine inanmışlardır. Fonksiyonun, pragmanın yeniden ön plâna çıkması, bu arada dikkatin estetiğe, semantiğe yönelmemesi için bir silbaştan, "tabula rasa" hareketinin vazgeçilmezliği apaçık ortadaydı. Loos'un teorik ve pratik atılımlarından sonra, De Stijl akımının, Gropius'un Mies van der Rohe'nin, Le Corbusier'nin davranışları hep bu ana amaca yöneliktir.

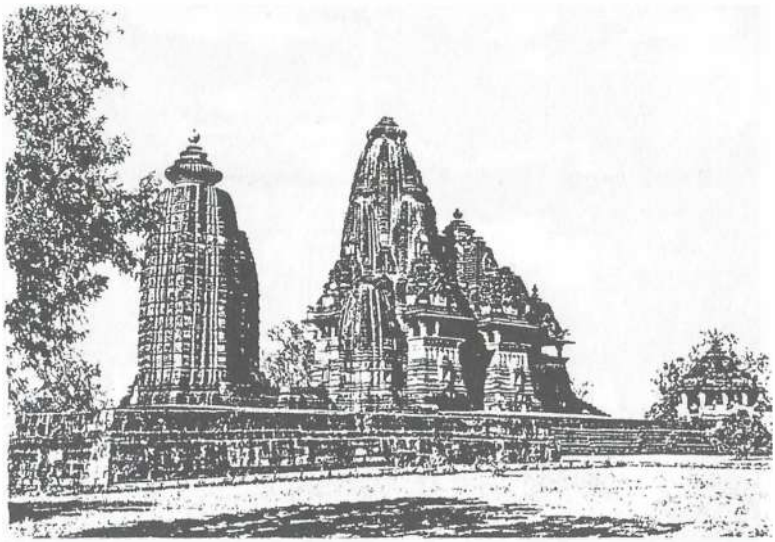
Prekolombiyen Maya mimarisinin özelliklerini sergileyen tipik bir yapı: Chichen Itza (Yucatan)'da, inşa tarihi 7-8'inci Yüzyıllar'a kadar kovalanabilecek bir rahibeler manastırı.





Ananda Tapınağı, Pagan (Burma), M.S. 1091.

Gerek Hindistan, gerek Uzakdoğu, gerekse de Prekolombiyen Amerika mimarilerinin tümünde gözlemlenen en çarpıcı özellik kütlesel kompozisyonu ve yüzeysel dekorasyonuyla dış'a, zarf'a, dilbilimsel ifadeyle anlatan'a verilen önemde toplanmaktadır.

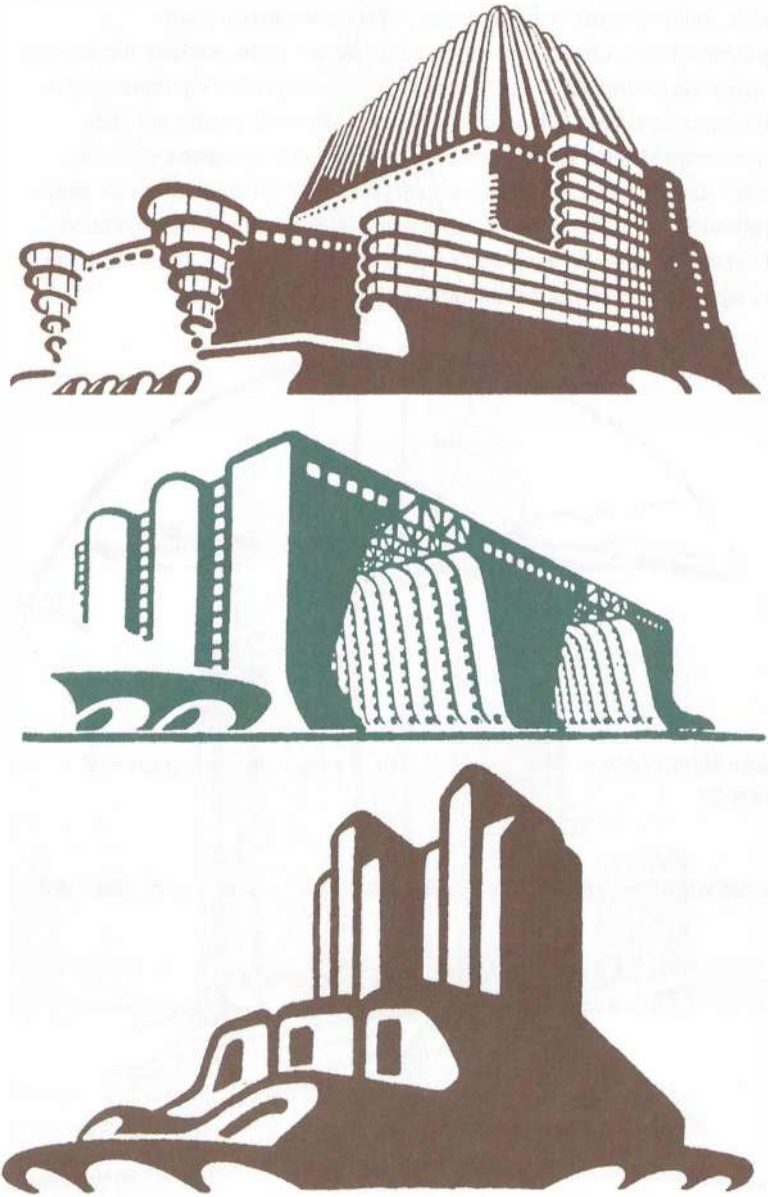


Kuzey Hindistan'da, Khajuraho'da Khandariya-Mahadeva Hindu Tapınağı, M.S. 950-1050. Kompleksin genel görünüşü.

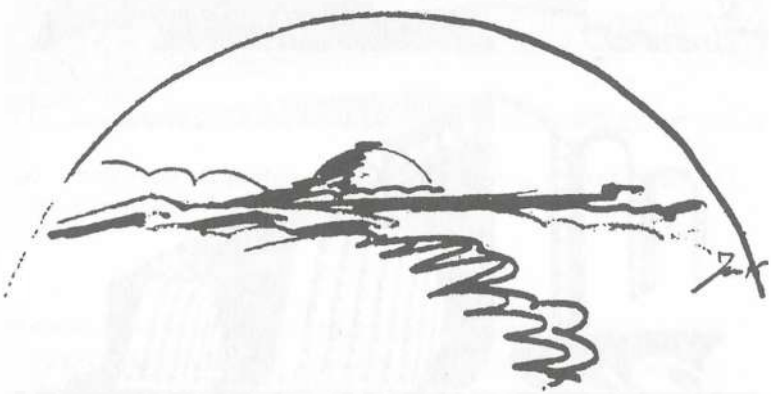
Geometrik soyut sanatta, Maleviç tuvale siyah üstüne siyah ya da beyaz üstüne beyaz kabilinden tam bir tek-renkli, monokrom mutlaklık tanımaya yönelirken, mimaride de, buna paralel olarak, neredeyse bir "cephesizlik" anlamına gelebilecek tutumla karşılaşırız. Nitekim, Mies'in 1950'ye doğru vardığı aşama hemen hemen budur. Ne var ki, bu ana gelişmenin yanısıra, eklektisizme karşı aynı öz düşüncede birleşseler bile, cephenin, kütlenin, kısacası dışın, ürbanistik düzeydeki simgenin, iletişimin, mesajın yabana atılmaması gerektiğini düşünen kimseler de vardı. Bunlar, 1910'lu ve 20'li

Ekspresiyonist eğilimlerin bir bakıma öncülüğünü yapmış olan Mendelsohn, cepheyi kütle estetiğinin doğal bir sonucu halinde değerlendirerek her binaya tek defaya özgü bir plâstik kimlik sağlama gerekliliğini ilke edinmiştir. Bunu yaparken, eklektisizmin, üslûp diriltmeciliğinin, taklitçiliğin her türlüsünden uzak durmuş; cephe süslemeciliğini ise daima reddederek Modern Mimari'nin güçlü bir temsilcisi olmuştur.

Erich MENDELSOHN. Yukardan aşağıya doğru: Bir dostluk evi etüdü, 1918; bir limanda silo taslağı, 1914; ve 1917 yılına ait diğer bir etüd.

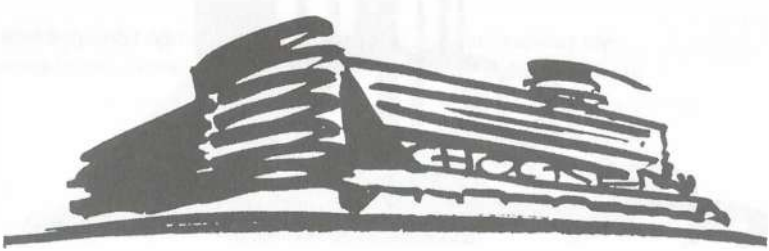


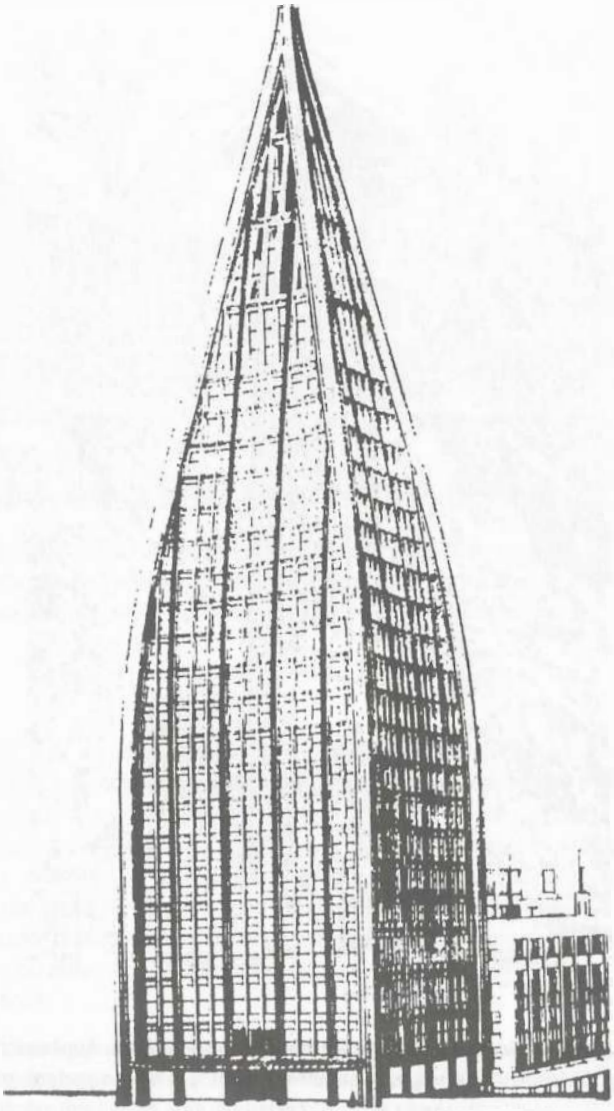
yıllar boyunca, hattâ iç gerçeği, içeriği, plânimetriyi göz önünde bulundurmaksızın, çağdaş duyarlılığın plâstik dilini ifade eden tarzda, dış'la, kılıfla, Gestalt ile uğraşmışlar, bu konuda sayısız öneri geliştirmişlerdir. Erich Mendelsohn başta olmak üzere, özellikle Almanya'da Glaeserne Kette(Cam Zincir), Frühlicht (Tan) ve benzeri kıpırdanmaların, akımların bu alanda çok önemli çalışmaları vardır. Bunlarda sırf kütle oyunundan türeyen bir cephe sisteminden bezenmiş cephe sistemine kadar uzanan geniş bir yelpazeyle karşılaşmak mümkündür. Ancak, pratik gerçekler, "iç mekân düzenini her açıdan en dolaysız şekilde dışa karşı sınırlandırmak" eğiliminin 1920'li yıllara egemen olmasını, daha sonra da bu egemenliğini sürdürmesini âdeta kaçınılmaz kılmıştır.



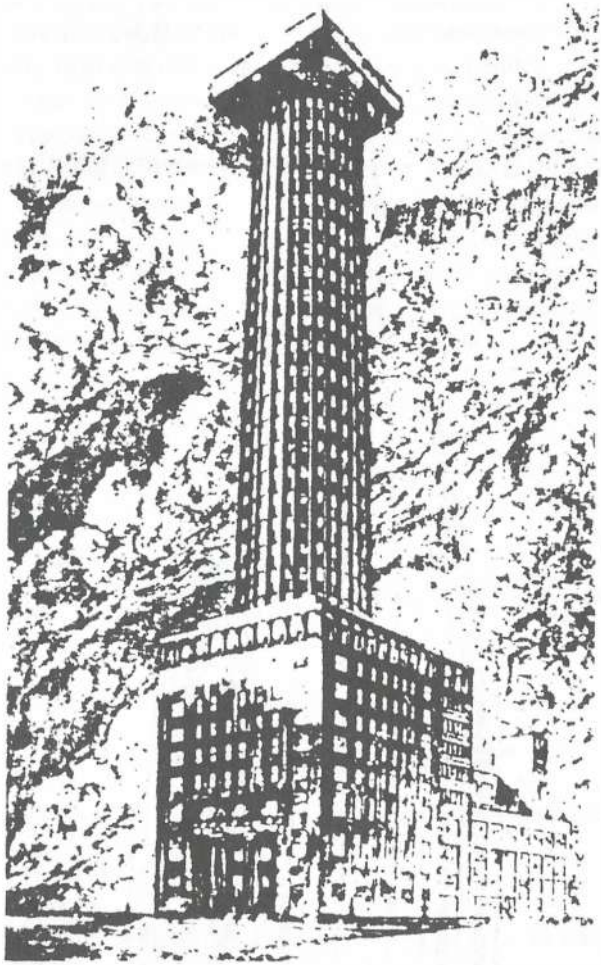
Erich MENDELSOHN. Cleveland'da (Ohio) inşa edilecek bir sinagog için etüd, 1946-52.

E. MENDELSOHN. Stuttgart'ta Schocken isimli büyük mağazaya ait bir etüd, 1927.





Bruno TAUT, W. GÜNTHER, K. SCHULZ. Chicago Tribune Binası için 1922 yılında açılmış olan yarışmaya sunulan proje. Kütleye sağlanan çağdaş anlamdaki ekspresiyonist karakter, ilginç öneriyi 70'li ve 80'li yılların semantik gündemine rahatça oturtabilmektedir.



20'nci Yüzyıl mimarisinin en şaşırtıcı önerilerinden biri de, kuşkusuz Adolf LOOS'un Chicago Tribune gazetesi idare binası için açılan yarışmaya gönderdiği projedir. Cephede her türlü süsü bir suç, bir cürüm göstergesi sayan ve rasyonalizmin en katı temsilcilerinden biri olarak ömrünü noktalayan Viyanalı mimar, 1922 yılında inanılmaz bir kaçamak yaparak, bugünkü söyleyişle 'makro düzeyde bir tarihsel kodlama'ya başvuracaktır. Bilindiği üzere, Postmodernizm bir dalıyla bu anlayışın günümüzdeki hararetli savunucusu haline gelmiştir.

Ludwig MİES VAN DER ROHE. Plano'da (İllinois, ABD) Farnsworth Evi, 1950. Cephenin camdan bir örtüyle özdeşleştiği bu yapı çağdaş rasyonalizmin en aşırı örneklerinden birini temsil etmektedir.

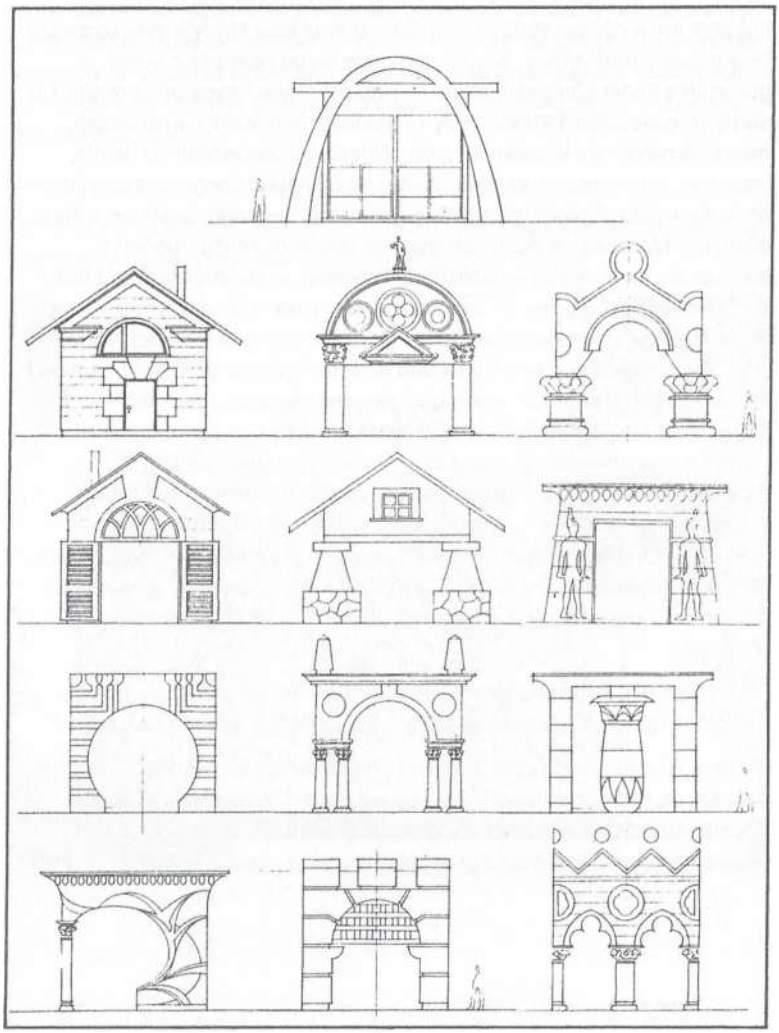
Böylece, inşa edilmiş çevrenin çok yüksek bir oranı rasyonel karakterde ve çoğunlukla program bakımından birbirinin aynı ya da fevkâlade benzeri birtakım iç mekân düzenlerinin oluşturduğu tek-düze kütle ve cephe sistemlerinin simgesiz, mesajsız toplamı haline geliverecektir. Buna karşılık, yine Modern Mimari'nin çerçevesinde, başlangıçta da gördüğümüz gibi, birtakım kişilik ve akımlar, iç mekânın standart dışına kaçan yorumuyla, dışta da tek defaya özgü, etkin bir Gestalt aramayı denemişler, bâzıları bu atılımlarında son derece parlak sonuçlara varmasına bilmişlerdir.

Çeşitli davranış ve eğilimleri sinesinde barındıran, ve bunları tümüyle nitelendiren ismine daha sonra Charles Jencks ile kavuşan Post-Modernizm, yani tam karşılığıyla Modern-Sonrasıcılık görünüşte Modern Mimari'nin dış mekâna, ürbanistik mekâna yönelik mesajsızlığına karşı çıkar. Dilbilimi, simgebilimi imdadına çağırır; ve kendine doğru, inandırıcı kanıtlar bulur; Modern Mimari'deki gediği, boşluğu haklı teşhislerle ispatlar. Gelgelelim, gediğin kapatılması, boşluğun doldurulması için çözüm yolları arandığında çoğunlukla çarpık çözümlere başvurur.

Postmodernizm'in tarihçi kanadındaki -bizce- olumsuz tutumların başlıca sorumlularından biri sayılabilecek Robert Venturi'nin bu önerileri, çağdaş zevkin ne gibi düzeylere indirilebileceği hakkında son derece aydınlatıcı, aynı zamanda da fevkalâde uyarıcı olabilmekteler. Turistik eşya vitrinlerinin dahi henüz böylesine bir alt seviyeye ulaşamadıkları muhakkak!

Dünyanın değişik kısımlarındaki toplumların kültürel bunalımlarının gayet iyi farkındadır. Ün ya da para, veya ikisini birden kazanmak amacıyla bu bunalımları teker teker istismara kalkışır. Kimilerince, Modern Mimari belâsından (!) kurtulmak için geleneksel mimariyi sürdürmek, yani aynen köydeki gibi inşa etmek bir çıkış yoludur. Bir başka takım, ki özellikle endüstrileşmiş ileri zengin ülkelerde görülür, ticarî ahlâkın kurbanı olmuş ana caddenin bu yüzden uğradığı simgesel ve mimarî deformasyonlarla örnek bir kimliğe kavuştuğunu, onu taklit etmenin gerektiğini savunur. Bir üçüncü grup, Modern Mimari'nin seçmeciliğini, eklemeciliğini, aktarmacılığını yapmak iddiasındadır. Dördüncü bir kalabalık ise yeni bir tarihçilik peşindedir. Onlara göre, topluma tarihî ipuçları vermek zorundadır mimari! Fecî derecede gülünç boyutlara ulaşabilen bu tarihçilik mimarisi, çağımızın gereği, köksüzdür de. Kâh bilinçli, kâh bilinçsiz olarak başvurulmuş abartmalar, karikatürize edilmiş öğeler, detaylar tarihçi Post-Modernizm'in başlıca malzemesidir. Loudon'a paralel olarak Robert Venturi'nin önerdiği ev çeşitlemeleri gayrıciddîlik ve kalitesizliğin ne düzeye vardırıldığını açıkça göstermektedir. Yine Venturi'nin tasarladığı Antik-Grek ön cepheli bir ev projesi de tutarsızlık ve seviyesizliğin tipik örneğidir.

Robert VENTURİ. Çeşitli Cephe Önerileri.



Özellikle de Yunan ve Roma'ya yönelik taklitçiliğin, aktarmacılığın büyük ölçüde Rönesans'la başladığını unutmamak gerekir. Aslında, ağırlıklı olarak fikrî ve felsefî alanlarda odaklaşması gereken bir etkilenme biçimsel açıdan da kendini göstermiş, mimarlık da bu bakımdan geriye yönelik bir tutumla Greko-Romen dünyanın estetik, hattâ strüktürel ve konstrüktif kodlarıyla normlarını yeniden benimsemiştir.

Böylece, bilimsel ve düşünsel açıdan Batı uygarlığına etkin bir katkıda bulunan Antik dünya, 1500-2000 yıllık biçimsel kalıntılarıyla aynı uygarlığa bir yönüyle zararlı olmuş; özgün, spontane sanat gelişiminin yerini günümüze kadar süregelen daimî bir sahte Antikite hayranlığı almıştır. Bu süreç çerçevesinde 19'uncu Yüzyıl eklektisizminin taklitçi, uyarlamacı, hayalci örnekleri ya kitaplarda ya da gözlerimizin önündedir. O devrin insanının, burjuvasının, zenginin -her türlü kültürel dengesizliğe rağmen- en azından kitabî bilgisi, görgüsü, maldan, malzemeden, işçilikten anlama düzeyiyle Marcuse'nin büyük bir isabetle yerine oturttuğu bugünün tek-boyutlu insanı ya da establishment'ininkinin arasındaki fark, şüphesiz bir Schinkel, bir Lamb ile bir Venturi, bir Stern arasında da aynen mevcuttur. Bu yolun Almanya'daki ılımlı izleyicilerinden Wilhelm Kücker bile, "Architektur zwischen Kunst und Konsum" (Sanat ile Tüketim arasında Mimari) başlıklı kitabında, Adorno'yu da yanına alarak, "Herkesin ihtiyaçlarını karşılama hakkı vardır. Hattâ bunlar yanlış, sahte olsa bile... Çünkü, sahte ihtiyaçta dahi özgürlükten gelen bir şey kıpırdar" diyebilmektedir. Her türlü eklektisist davranışın temelinde böylesine çarpıtılıp yörüngesinden saptırılan bir "ihtiyaç" anlayışının yattığı ileri sürülebilir. Özellikle günümüzün bâzı zengin ülkelerinde görüldüğü üzere, toplumların tüketim bakımından haddinden fazla tatmin olup şımardıkları dönemlerde ortaya çıkan bu hastalığa özenmenin bizde herhalde yeri olmamalı!

Bütün bunları söyledikten sonra, esas konuyu net ve somut bir sonuca bağlamak gerekiyor. Cephe ne olmalı, nasıl olmalı? İşin doğrusu nedir?

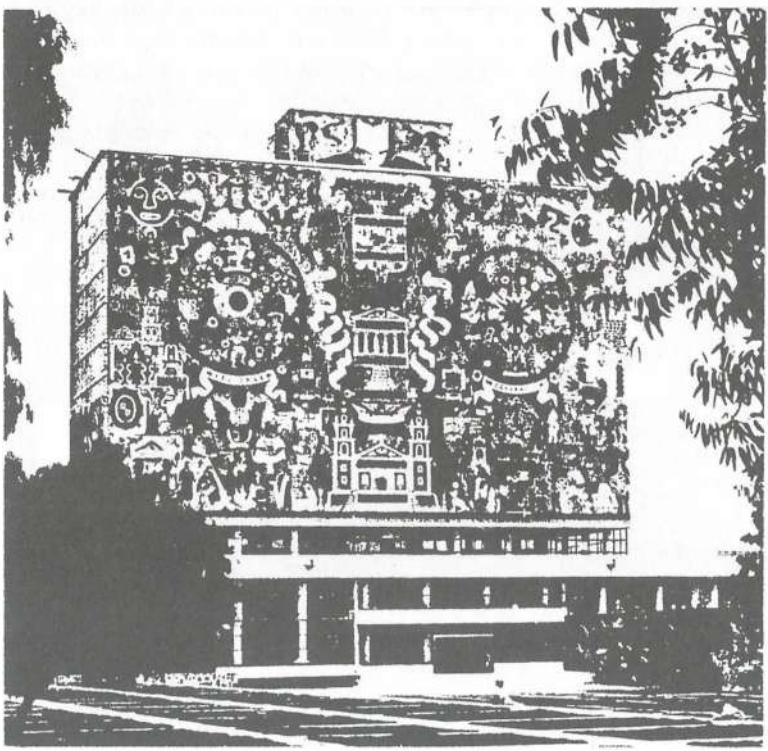
"İki kere iki dört eder" türünden kesin yargıların ileri sürülemediği dallarda, özellikle de değişik tercihlerin ister aynı dönemde, isterse de peşpeşe geçerli olabildikleri alanlarda "Doğru şudur!" diyebilmek şüphesiz son derece zor, hattâ imkânsız! Ne var ki, toplumsal yaşamı belirleyen nesnel verilerden hareket ederek belirli bir özgünlük, otantiklik düzeyi saptamak, ve bu çok-ihtimalliliğin, geçerli çözüm çoğulluğunun içerisinde ona göre daha doğru sayılabilecek yollara işaret edebilmek de pekâlâ mümkün.

Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki, Modern Mimari'nin çeşitli eğilim ve akımlarıyla izlemiş olduğu işlevsel öncelikli iç mekân düzenleme

anlayışı, günümüz gerçekleri açısından, bizce özüyle doğrudur. Ancak, dış mimariyi, Gestalt'i ister hacimsel, isterse de yüzeysel (dokusal) nitelikleriyle simgesel, iletişimsel karakterde ikinci bir işlevle görevlendirmemiş olması ise, ürbanistik mekânın etkinliği açısından bir eksiklik sayılabilir. Nitekim,

Mimaride rasyonalist anlayışın en katı geometrik çözümleri empoze ettiği bir dönemde, bu disiplini plân ve kütlede kabullenmekle beraber, cephede kuruluğu reddederek ürbanistik mekâna her yönüyle çağdaş niteliğe sahip bir mesajla seslenmeyi deneyen en önemli örnek belki de bu kütüphane binası olmuştur.

O'GORMAN, SAAVEDRA, MARTİNEZ. Mexico Üniversitesi Kütüphane Binası, 1952. Cephe dekorasyonu Diego RİVERA tarafından gerçekleştirilmiştir.



Mies'in herhangibir kütlesiyle cepheleri ya da Wright'in Guggenheim Müzesi'yle cephe veya cepheleri de, birbirinden çok farklı görünümlerde olmakla beraber, içi dışa yansıtmakla yetinirler. Modern anlayışın biçimlendirdiği binalardan oluşan ürbanistik mekânda dolaşırken, kişi iç dinamizmini soyut olarak dışa vuran heykeller galerisindeymiş gibidir. Algı toplama, yaşantı edinme yöntemi de aynıdır. Zaten, Modern Mimari'nin şehre yayılma süreciyle Soyut Heykel'in revaç bulma dönemi arasındaki paralelliği hiçbir zaman gözden uzak tutmamak gerekir. Aynı şekilde, figüratif sanatın son yıllarda yeniden gündeme gelmesiyle Post-Modernizm'in onun yanıbaşında yürümesi de bir tesadüf sayılamaz.

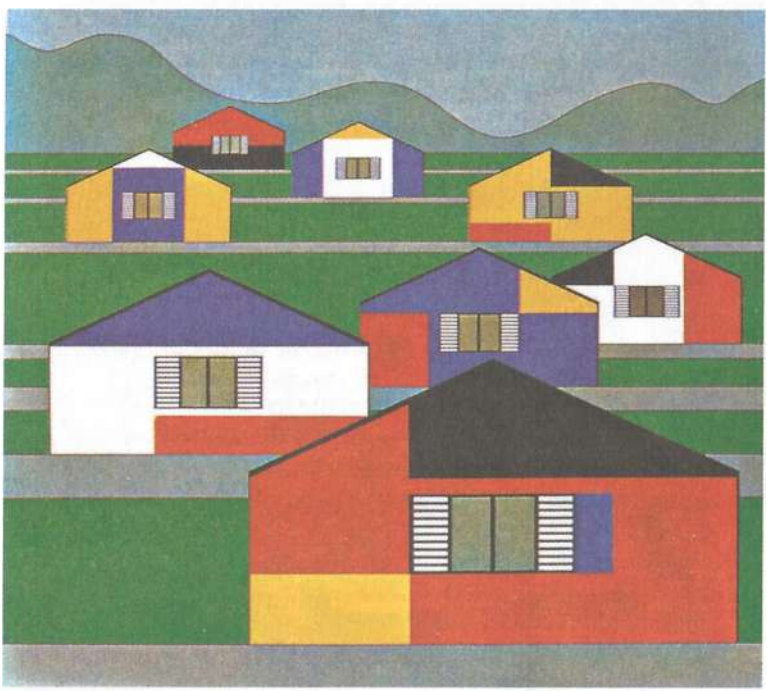
Oysa, ürbanistik mekânda, yani şehirde, sokakta dolaşan bireyler, sâdece iç mekân düzenlerinin potansiyelini dışavuran soyut biçimleri yorumlamak yerine, onun ötesinde -soyut veya figüratif, hacimsel veya yüzeysel- birtakım ek simgelere, işaretlere, mecazlara da muhatap kılınabilirler. Örneğin, Mexico üniversitesi kütüphanesinin cephesindeki Diego Rivera' nın mozayikleriyle, Saarinen'in TWA Terminal Binası'nın içle özdeşleşen biçimsel çağırışımıyla ya da Sydney Opera'sının tamamen dışa eklenen soyut dinamizmiyle elde edildiği üzere. Önemli olan husus, ürbanistik mekânda, topluma çağdaş kültürün özgün anlamdaki belirtileriyle seslenebilmenin yollarını arayıp bulmaktır. Unutulmaması gereken nokta ise mimarinin ne iç mekân, ne de kütle-cephe düzenleriyle şu veya bu kompleksleri aşılayıcı ya da giderici, toplumları gerçeklerden uzaklaştırıcı, kendi veya başkalarının geçmişine yöneltici, diğer diyarlara özendirici bir uyuşturucu olmadığı ve olmaması gerektiğidir.

Karşıda üstte:

Fransa'nın güneyinde, Aix-en-Provence'da, Vasarely Vakfı'nın Ressam'ın bizzat kendisi tarafından tasarlanmış cephesi.

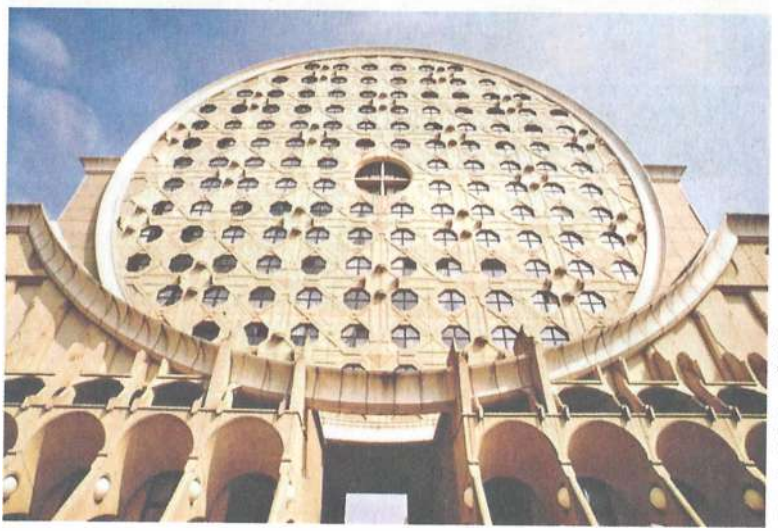
Karşıda altta:

Mimaride 'yavan' sayılan bir cephe türüne Vasarely tarafından önerilen 'renkle canlandırılma' çeşitlemeleri.

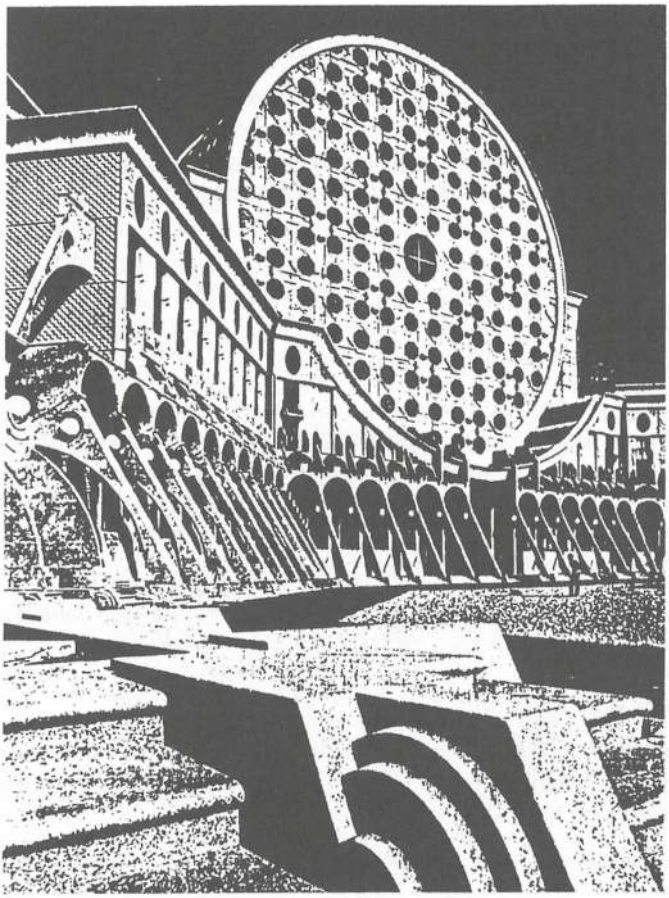


Fotoğraf: Bülent ÖZER

Paris'te, Montparnasse yakınlarında son yıllara ait bir kısmî cephe. Postmodernizm'in daha çok 'Beyazlar' grubunca benimsenen tutumundan esinlenmiş olan mimar, Modern'e özgü plâstik değerleri karmaşık bir sofistikasyona uğratarak sonuca ulaşmak istemiş.



Fotoğraf: Bülent ÖZER



Manola NUNEZ-YANOWSKY. Paris'in doğusundaki Marne-la-Vallée'de mesken bloğu, 1980 (yukarda ve karşıda altta).

Paris yöresindeki "Yeni Kentler"den biri olan Marne-la-Vallée'de, mimar Manola Nunez-Yanowsky'nin inşa etmiş olduğu mesken bloklarında Postmodernizm'e ait ilginç bir uygulamayla karşılaşmaktayız. Kolosal anıtsallığı kabullenen kütle düzeni çağdaş karakterde özgün bir plâstisiteyi yansıtmakta; ancak, Gotik üslûbun anavatanı Fransa'da, bu üslûbun belirleyici öğesi uçan-payanda strüktürel işlevinin çerçevesinde gündeme gelerek yapının semantik etkinliğine büyük katkıda bulunmaktadır. Aynı şekilde, Art Déco'nun da doğum yeri sayılabilecek Paris'te, bu üslûba ait biçimsel niteliklerin, öz'den hareket edilerek gerek cepheye, gerekse de merdivene yansıtıldığını görmekteyiz.

MİMARLIKTA İÇ-DIŞ İLİŞKİSİ AÇISINDAN FRANSIZ DEVRİM MİMARİSİNE BİR BAKIŞ

Fransız Devrimi'nin ikiyüzüncü yıldönümü, o dönemde bâzı Fransız mimarlarınca atılan alışılmadık adımların, izlenen yepyeni yolların, hattâ uygulanabilme yetenekleri dahi tartışılabilecek birtakım düşünce, yöntem ve projelerin artan bir ilgiyle kültür dünyasının gündemine gelmelerini zorunlu kılmıştır.

Bu birkaç mimarın en tanınmışları, daha doğrusu Revolüsyon'un mimarî triosu, doğum tarihlerine göre sırayla Etienne-Louis Boullée (1728-99), Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) ve Jean-Jacques Lequeu (1757-1825)'den oluşan üçlüdür(1).

19'uncu yüzyıl eklektisizminin, yani form aktarmacılığı ve uydurmacılığının sanat yaratmasına yaraşan her türlü özgünlük, otantiklik anlayışına sırtını çevirip, yalnızca keyfî kriterlere göre biçim ürettiği bir dönemin kargaşalı dünyasında isimleri unutulan bu kimselerin yeniden doğmaları, güncellik ve geçerlilik kazanmaları için 20'nci Yüzyıl'ın "Sezar'ın hakkını Sezar'a veren" eleştiri anlayışını beklemek gerekecektir.

Yukarıdaki üçlünün arasında Ledoux, büyük bir ihtimalle hem daha fazla inşa etmiş olmasından, hem de ütopyasının kısmen daha fazla uygulanabilirliğe sahip bulunmasından ötürü, Modern Mimarlık eleştirisinin dikkatini ilk çeken kahraman olmuştur.

Viyanalı kritik Emil Kaufmann, Werkbund'un, Bauhaus'un en hareketli ve verimli döneminde, 1928'de, Ledoux'yu unutulmuşluktan kurtararak onu hakettiği yere oturtacaktır.

Daha sonra sıra Boullée'ye gelir (1939). Çalışmalarının, her şeye rağmen, alışılagelmiş mimarî örneklere daha yakın bir görüşe sahip olması, üstelik modern mimarinin savunduğu ilkelerle de belirli bir akrabalığı bulunması kanımızca ikincilik seçimini yönlendiren başlıca faktördür. Geriye kalan mimarlar arasında, trilojiyi tamamlamak üzere Viyanalı eleştirmenin tercihi Lequeu olacaktır (1949). Mimarlık tarihinin belki de en eksantrik, tanınan-bilinen normlardan en fazla uzaklaşabilmiş bu kişiliği, yapı sanatı kavramını tahayyül edilebilecek sınırların çok ötesine taşımış, onu düşsel âlemin ilginç bir yörüngesine oturtmuştur.

Böylece, 20'nci Yüzyıl'ın ilk yarısı bittiğinde, Emil Kaufmann'ın sâyesinde, Fransız Devrimi döneminde düşünceleri, tutumları, tektük inşa edilmiş

(1) Türkçe okunuşları: Etiyen-Lui Bulle, Klod-Nikola Lödu ve Jan-Jak Lökö.

yapıtları, özellikle de uygulanmamış, hattâ pratik açıdan uygulanmayacak nitelikteki projeleriyle orta yere çıkmış mimarlardan en önemli üçünün kişilikleri bir triloji halinde dünya kamuoyuna sunulmuş oluyordu.

Bütün bu hususları belirttikten sonra, konumuzun kritik noktasına geliyor, hattâ belki de başlangıca dönüyor ve şu soruları sormak zorunda kalıyoruz: "Bu üç mimar, aynı dönemde benzer eğilimler göstermiş diğerleriyle birlikte, ortak olan ve de olmayan nitelikleriyle, mimarlık tarihinin genelinde nereye, nerelere oturtulabilirler? Bunlarda Fransız Devrimi'ne özgü, ilhamını ondan alan ya da onunla beraber aynı kaynaklardan beslenen bir ilkeler-ürünler ortak paydasından söz edilebilir mi? Yoksa, "başkaldırıcı", "radikal değiştirici", "başkalaştırıcı", illâ ki "silbaştan yapıcı" davranışlardan birini kastederek, bunlara yalnızca

"devrimci mimarlar" denilebilir mi? Hattâ, bunu da kabullenmeyip, adı geçen mimarları, o dönemde Avrupa'nın bellibaşlı ülkelerinde göze çarpan mimarlık eğilimlerinin çerçevesinde kendilerine göre yeni cevaplar bulmaya çalışan kimseler halinde değerlendirmek mi gerekir?

Üst düzeydeki uluslararası yayınlar incelendiğinde bu üç ayrı ihtimalin yer yer geçerli olduğu anlaşılır. Fritz Baumgart ile Hans Sedlmayr "devrim mimarisi"nden söz ederken, Vittorio Magnago Lampugnani "Klâsisizm" kapsamında "devrim mimarları"na değinir. Henry-Russell Hitchcock için bu mimarlar Romanesk Klâsisizm'in Avrupa'ya yaygın kanevasına aittirler. Kenneth Frampton aynı değerlendirmeyi Neo-Klâsisizm, yani Yeni-Klâsikçilik başlığı altında yapar. Bruce Allsopp da öylesine... Nikolaus

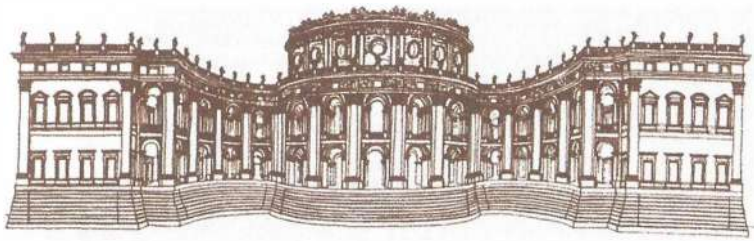
Pevsner ise "Klâsik Dirilme" (Classical Revival) adını verdiği ve aşağı yukarı aynı şeyi anlatan akımın Fransa'daki başlıca temsilcileri arasında Boullée ile Ledoux'ya da önemli bir yer ayırır. En tanınmış başvuru kitaplarından "World Architecture" da da (Hamlyn Yayınevi) bu iki mimar "Romantik Klâsisizm"in aşırı kişilikleri olarak tanıtılmışlardır.

Kısacası, Avrupa'nın genelinde Barok ve Rokoko'nun gittikçe artan biçimsel taşkınlıklarına, ölçüyü kaçıran uygulamalarına "Dur!" demek isteyen antitetik eğilim hangi isimle adlandırılırsa adlandırılsın, ana sorun, Fransa'daki bu bir avuç mimarın, özellikle de bunlardan üçünün yapılarını, projelerini hangi dürtülerin etkisi altında geliştirdiklerini araştırmakta yatıyor.

İngiltere'de Sir John Soane (1753-1837), Almanya'da da Friedrich Gilly (1772-1800) ile en simgesel temsilcilerine kavuşan klâsikçi eğilim, mimaride her bakımdan yalınlaşmayı, rasyonelleşmeyi öngörmüştür. Bu tutum, plân anlayışında olduğu kadar strüktürün seçilişinde, kütlenin biçimlendirilişinde ve iki boyutlu elemanların değerlendirilişinde de geçerlidir. Ve her türlü anılış formülüyle, sözkonusu eğilim Barok ve Rokoko'nun üslûpsal süreç içerisindeki karşıtı, antitezidir.

Fransa, Descartes'çı (Kartezyen) dünya görüşü doğrultusunda, Rönesans'taki akılcı ve mantıkçı düzeninden pek fazla ödün vermemiş, diğer ülkelerin aksine, Manierizm ve Barok burada klâsik düzeni kökünden sarsmayı başaramamıştır. Nitekim, mimaride İtalya'dan ithal etmiş olduğu Barok üslûbu hiçbir zaman gerçek anlamında kullanmamış; plânda, strüktürde, kütlede ve mekân düzeninde, hafif çözülmelerle Manierizm'e kaçmaların dışında, geometrinin rasyonalist disiplininden pek fazla uzaklaşmamıştır. Buna karşılık, Güney Almanya ve Avusturya Barok üslûplarında dahi başlangıçta görülmeyen, ancak daha sonraları Fransa'dan öğrenilen bir iç dekorasyon zenginliği giderek mimariyi kemirmeye başlayacak, özellikle de diğer Avrupa ülkelerinde dış cephe dekorasyonun boyunduruğuna girecektir. Mimarisinde klâsik normları pek fazla zorlamayan, ılımlı bir Barok anlayışıyla yetinen ünlü Jules Hardouin-Mansart'ın (1646-1708) ölümünden sonra, onun atölyesindeki genç elemanlar tarafından geliştirilmiş olan bu aşırı yüklü dekorasyon tarzı Rokoko diye adlandırılacaktır.

Resim ve Heykel Akademisi'nin 1648, Gobelins Mobilya ve Halı Fabrikası'nın 1662, Roma Fransız Akademisi'nin 1666, ve nihayet Mimarlık Akademisi'nin de 1671 yıllarında kurulup faaliyete geçtikleri Fransa, böylesine güçlü bir dizaynlama ve zevk aşılama sistemi



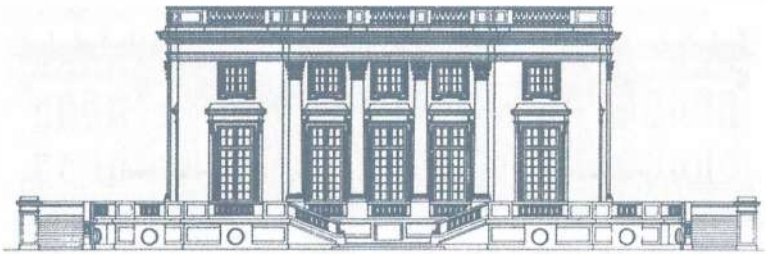
Gianlorenzo BERNINI (1598-1680).
Louvre Sarayı'nın doğu cephesi için öneri, 1665.

Louis LE VAU (1612-70) ve Claude PERRAULT (1613-88).
Louvre Sarayı'nın uygulanan doğu cephesi projesi, 1667.

sâyesinde yönetici üst kadronun arzuladığı resmî üslûp disiplinini kolayca ayakta tutabiliyordu. Kartezyen esprinin daima tahtta kaldığı bu ülkede, bahis konusu üslûbun ibresi Klâsisizm'den, Rasyonalizm'den pek uzaklaşmamıştır. Bu konuda Louvre Sarayı'nın doğu cephesi son derece ilginç bir örnek oluşturur. İtalya'dan ünlü Barok ustası Bernini'yi Paris'e getirten Kral 14'üncü Louis (1665), bu cephe için mimara bir proje yaptırtmıştır; fakat, ılımlı sayılabilcek bir eğriselliği dahi içine sindiremediğinden, sonuçta Louis le Vau (1612-70) ile Claude Perrault (1613-88)'nun klasiğe çok yakın çözümünde karar kılarak (1667), Fransız yapı sanatının alın yazısını belirleyecek önemli adımı atmıştır. Germain Bazin'in deyimiyle "Fransız mimarisinin Partenon'u" diye nitelendirilebilecek bu yapıt kısaca "Louvre Kolonadı" adıyla tanınmaktadır.

Böylece, mimarlık geleneğindeki klâsikçi kararlılığın, hattâ inatlaşmanın belirgin kilometre taşını yerine oturttuktan sonra, Fransa'daki Barok mimarinin, aşırı deformasyona göz yummayan barokizan bir Klâsisizm'den öteye gidemediği, daha doğrusu gitmek istemediği rahatça ileri sürülebilir.

Estetik alandaki bu tutumun Fransız kültür hayatının tümüne yaygın olduğu ve mantıkçı, akılcı düşünce tarzı sâyesinde Fransız düşünürlerinin Devrim'i hazırlayan ilkelere varmış olduğu gerçeği gözönünde bulundurulduğu takdirde, mimarî gelişme ile kurulabilecek paralellik



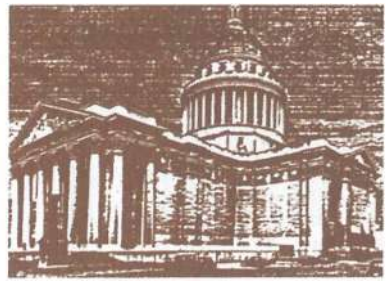
Jacques-Ange GABRIEL (1698-1782).
Versailles'da 'Küçük Trianon' (le Petit Trianon), 1761-68.

fevkalâde açık bir şekilde belirtilmiş olmaktadır. Sözkonusu ilkelerden özgürlük ve eşitlik, Devrim mimarisinin biçimlendirilmesinde de görüleceği üzere etkin rol oynayacaktır.

Jacques-François Blondel (1705-74) yeni klâsikçi akımın, yani Neo-Klâsisizm'in esas kurucusu sayılır. 1743'ten 1762'ye kadar kendi mimarlık okulunu yöneten, daha sonra da Akademi'ye profesör olarak geçen Blondel, özellikle dersleri ve yayınlarıyla klâsik üslûbun fevkalâde etkili bir savunucusu olacaktır. Bir Cizvit papazı olan Marc-Antoine Laugier (1713-69) de, klâsikçiliğin ateşli bir yandaşı halinde kaleme aldığı "Mimari Üzerine Deneme" (1753) adlı kitabında, can çekişen Barok üslûbun başlıca eleştiricisi ve de bir fonksiyonalist (Hitchcock) anlayışıyla ortaya atılmış, klâsik mimarinin yararlarını akıl ve mantık yoluyla ikna edici bir şekilde açıklamayı başarmıştır.

Bâzı kitaplarda 18'inci Yüzyıl Fransa'sının, hattâ Avrupa'sının en önde gelen mimarı diye tanıtılan Jacques-Ange Gabriel (1698-1782), Louvre Kolonadı'ndan itibaren yer alan klâsikçi gelişmeyi Versailles'ın bahçesindeki Küçük Trianon Pavyonu'yla (1761-68) kararlı bir formüle bağlar.

Bu arada, Barok ve Rokoko'nun yarattıkları tepkiyle Antik dünyanın saf biçimlerine, özellikle de Grek mimarisine yöneliş gittikçe önem kazanmaya başlamıştır. Herculanum, Paestum ve Pompei'de çıkan örnekler de, tutarlı, dirayetli bir mimarinin özünde ne gibi temel değerlere dayanması gerektiği konusunda yeni klâsikçiliğin yandaşlarına âdeta cephane sağlarlar. Venedikli Giovanni Battista Piranesi (1720-78)'nin de Antik Roma mirasına ait kalıntıları, gravür sanatçısı tarafıyla, son derece etkili bir üslûpla tanıttığını ve karşı-Barokçuluk, anti-Barokizm ruhunun daha da sağlıklı bir şekilde gelişmesine büyük ölçüde yardımcı olduğunu hiçbir zaman unutmamak gerekir.

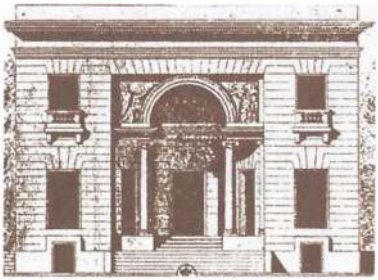


Jacques-Germain SOUFFLOT (1713-80). Paris'te Sainte Geneviève Kilisesi - Panthéon, 1757-91.

Fransa'da bütün bu canlı mücadelenin ilk önemli ve olumlu meyvesi Paris'teki Sainte Geneviève Kilisesi, yani daha sonraki ve bugünkü adıyla Panthéon olacaktır. Mimarı Jacques-Germain Soufflot (1713-80) öğrenimini 1731-38 yılları arasında Roma'da yapmış, aynı şehirde 1749'dan itibaren iki yıl daha kalarak Antik mimari ile duygusal bağlantısını olgun bir mimar olarak daha da güçlendirme fırsatına erişmiştir. Dizaynına 1757'de başlamış olduğu bu devâsâ yapıda Soufflot'nun amacı, Grek sütun düzenini Gotik mimariye özgü hafiflik anlayışıyla birleştirebilmek, aynı zamanda da binaya Antik mimarinin saflığını sağlayabilmekti. Grek haçı esasına dayanan plân, Gotik'ten yalnızca esprisi bakımından esinlenen bir strüktürel sistemle üçüncü boyuta aktarılmış; Barok'taki tüm süsleme fazlalıklarından arındırılmış cephe, kolonadlı tamburlu bir kubbeyle düşey dengesine kavuşturulmuştur. Panthéon, Laugier'ye göre "mükemmel mimarinin ilk örneği" idi.

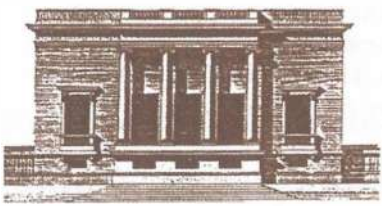
Soufflot, kanımızca, Avrupa'daki çeşitli ülkelerin stilistik evrimleri içerisinde arzuladıkları yeni üslûbu, yani Barok'un antitezini omuzlarında taşıyabilecek, onu yetkiyle temsil edebilecek bir kişiliğe sahiptir. Diğer bir söyleyişle, Soufflot, Fransa'nın, giderek de Avrupa'nın ilgili ülkelerinin o günkü normal düzenleri çerçevesinde mimarî açıdan geçirdikleri diyalektik gelişimi başarılı bir sonuca bağlayabilen kişiliklerin önde gelenlerinden biridir. Bu bakımdan, hem oynamış olduğu rol, hem de mimarlık tarihindeki yeri devrimsel değil, sâdece evrimseldir.

Demek oluyor ki, 1780'li yıllara yaklaştığımızda, Soufflot'nun Panthéon'unda olduğu kadar Yeni-Klâsisizm'in diğer mimarlarca dizaynlanmış örneklerinde de Fransız Devrimi'ni hazırlayan sosyal, hukukî ve ekonomik düşüncelerin, inançların, ilkelerin, iddiaların direkt yankılarından söz edebilmek mümkün değildir. Gözlenen basitleşme, saf



Claude-Nicolas LEDOUX (1736-1806). Tabary Malikânesi.

LEDOUX. Matmazel Guimard'ın Malikânesi, 1770.



LEDOUX. Madame du Barry için Louveciennes Bahçeleri'nde malikâne (Luvsiyen Pavyonu), 1771-73.

LEDOUX. Besançon Tiyatrosu, 1784. Uygulanmış projeye ait cepheden perspektif.

biçimlere yönelme, aşırı süslemeden kaçma eğilimleri ise, kilise ve saray-şato mimarisinin izlediği normal gelişme eğrisi içerisinde stilistik bir antitez yaratmaktan öteye gidemeyen, fakat o bağlamda başarılı bir çabayı belgeler.

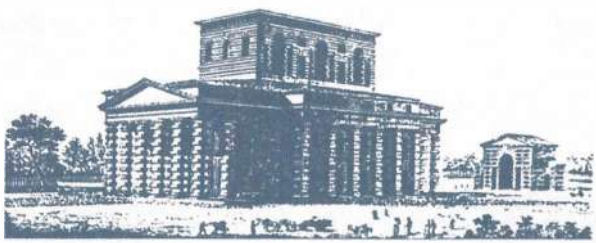
Şimdi esas konumuzu oluşturan mimarlara dönüp, Kaufmann'ın izlemiş olduğu sıraya göre Ledoux'ya eğildiğimizde, durumun bambaşka bir niteliğe sahip bulunduğunu görürüz. 1736 yılında Champagne bölgesinde, Dormans'da dünyaya gelen mimar Paris'te Blondel'in öğrenciliğini yapar. Piranesi'nin fantezilerinden etkilenir, fakat İtalya'ya hiç gitmez. 1766'dan itibaren inşa etmeye başladığı önemli yapılarında 15'inci Louis döneminin 'monden' , yani sosyetik mimarlarına yaraşan tarzda çalışır. Montmorency Malikânesi (1770-72)'nde başvurduğu diyagonal eksensellikler ve dairesel, oval mekân üniteleri gibi orijinal hamlelerde bulunursa da, henüz eksantrisite'den bahsetmek imkânsızdır.

Tabary Malikânesi'nde görüldüğü üzere, piyasada geçerli Neo-Klâsisizm akımının üst düzeyine ait bir uygulama anlayışı, Ledoux'nun bu dönemdeki üslûbuna damgasını vuracaktır. Matmazel Guimard'ın

LEDOUX. Paris'te şehre giriş vergisi (octroi) ödeme kapılarından (barrière'lerden) dördü. Soldan sağa olmak üzere: Réservoir, Passy, Montmartre ve Croix-Blanche bariyerleri.

LEDOUX. Paris'teki giriş vergisi ödeme kapılarından bir başka örnek, 1785-89.

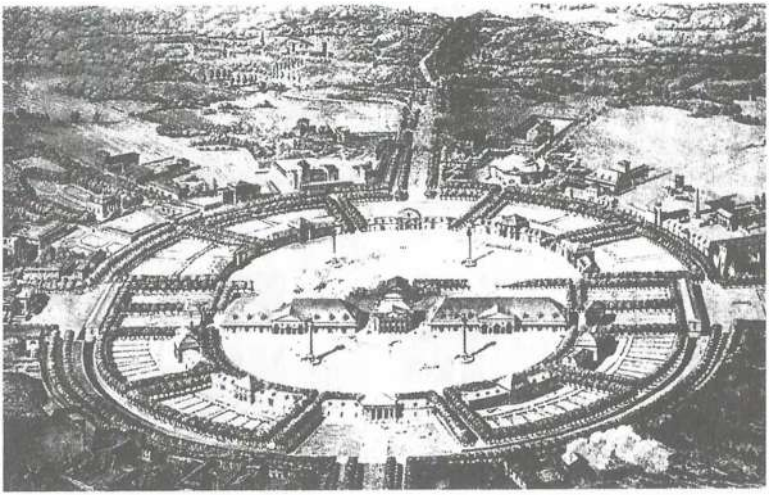
LEDOUX. Arc-et-Senans'da müdür evinin bugünkü görünüşü.



LEDOUX. Arc-et-Senans tuz işletmeleri kompleksinden müdür evi projesine ait perspektif, 1774-79. Bu öneri hafif değişikliklere uğratılarak inşa edilecektir.

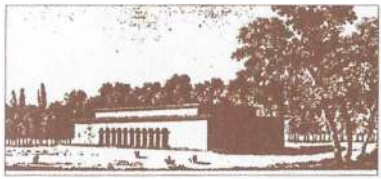
evi olarak bilinen çalışmada ise arındırma, Pürizm'e yönelme çabası çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. 1771'de kralın gözdesi Madame du Barry'nin hizmetine girmekle sosyetenin en yüksek basamaklarından birine tırmanmış olur. Bu arada saray pavyonları, malikâneler ve şatolar inşa eder. Ancak, 1774 yılında kendisine emanet edilen Arc-et-Senans Tuzlaları projesi, onun gerçek karakter ve anlayışının su yüzüne çıkmasını sağlar.

1774-79 döneminde sâdece yarısını gerçekleştirebileceği bu tesisler, hem programları, hem de mimarî özellikleri bakımından bir devrimsel ilkin habercisi olacaklardır. Birçok müellifçe de kabul edildiği gibi, Endüstri Çağı şehrinin ilk dizaynlanmış örneği, Ledoux'nun daha sonra 'İdeal Kent' diye isimlendirip geliştireceği bu 'Chaux' plânlaması olmuştur. Fransız Devrimi'ni hazırlayan çeşitli sosyal ve ekonomik fikirleri hesaba katmadan böylesine bir düzenlemenin açıklamasını yapabilmek mümkün değildir.



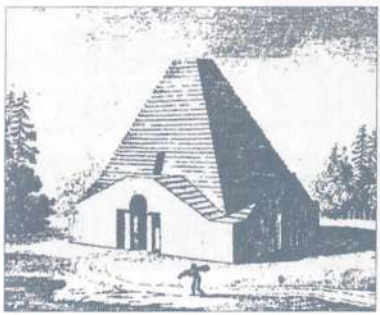
LEDOUX. İdeal Kent Chaux'nun kuşbakışı görünüşü, 1804. 1774-79 yılları arasında ancak yarısını inşa edebildiği Arc-et-Senans Tuzlaları'nın bir uzantısı halinde düşündüğü 'İdeal Kent' Fransız Devrimi'ni besleyen çeşitli felsefî görüşlerin ışığında ortaya çıkan yepyeni toplumsal ihtiyaç ve faaliyetleri barındırabilecek mimarî örnekleri içeriyordu. Bu örneklerin biçimlendirilme, ifadeye kavuşturulma yöntemleri de, eskiden izlenenlere kıyasla bambaşka olacaktır. Ledoux'nun 1774'de önerip inşa ettiği işletmeye ait binalarla daha sonra geliştirdiği projelerin arasındaki dil farklılığı bu hususu doğrulamaktadır. Nitekim görüntü, dış form, Gestalt amacı, işlevi, içeriği bundan böyle belirli bir sembolizm anlayışıyla sergilemek arzusundadır: kâh onu doğrudan yansıtarak, kâh belirli bir çağrışım üreterek, kâh soyut bir işaretle söz konusu içeriği kavramsal olarak ima etmeye çalışarak... Böylece, problemin sâdece stilistik bir evrimin sınırları içerisinde tartışabilme imkânı da orta yerden kalkmış olmaktadır. Ayrıca, 'İdeal Kent Chaux' projesi, endüstri çağı düzenine girerken karşılaşılan ilk önemli total plânlama önerisi olmakla da şehircilik tarihinde seçkin bir yere sahiptir.

Burada inşa edilen ya da öneri aşamasında kalan mimarî üniteler ise, neredeyse Adolf Loos felsefesine eşdeğer bir arındırma ve rasyonalleştirme anlayışının ürünüdürler. Aynı katı mimarî dil, aynı rijit semantik 1785-89 yılları arasında inşa edilmiş Paris giriş kapılarında da geçerlidir. Bir tür gümrük binaları veya giriş vergisi ödeme mahalleri şeklinde açıklanabilecek bu pavyonlar (barrières d'octroi) pozisyonları bakımından derin yankı uyandırabilecek nitelikteydiler. En kalıcı eserlerinden biri olup İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yanan Besançon Tiyatrosu (1784) ile Aix-en-Provence'daki hapishane (1786)'yi de Klâsisizm'in modern Rasyonalizm'le yarış eden uygulamaları halinde anmak gerekecektir.



LEDOUX. 'İdeal Kent Chaux'da bakımevi projesi.

LEDOUX. Oduncu kulübesi projesi.



LEDOUX. Ormanda bıçkı atölyesi projesi.

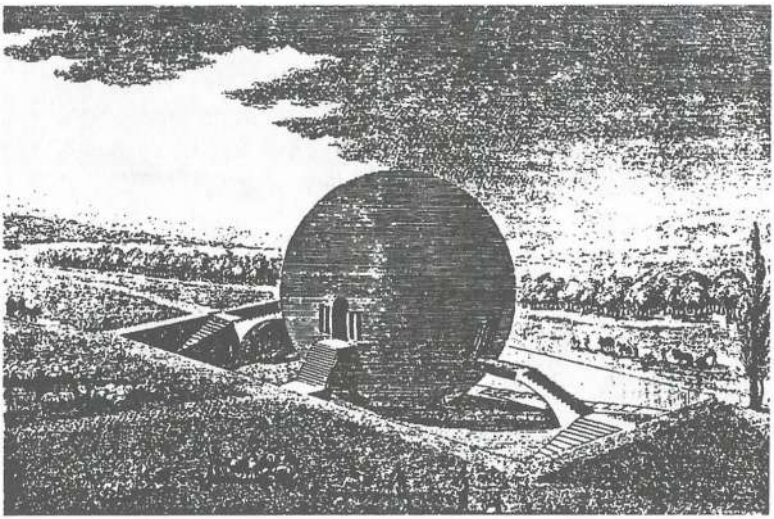
LEDOUX. Monceau Parkı'ndaki giriş vergisi ödeme pavyonu veya 'Monso Rotondası', 1785-89. Bariyerlerden dairesel plânlı ve kubbeli olanlar 'rotonde' ismini taşırlar.

LEDOUX. Chaux için 'Zevkler Evi' (la Maison des Plaisirs) önerisi.

LEDOUX. Loue Nehri bekçileri teşkilatının müdür evi projesi.

1789'da görevinden alınan Ledoux, 1793-95 arasında hapiste yatacak, daha sonraki yıllarını projelerinin tümünü de içerecek büyük eserini hazırlamaya hasredecektir. "Sanatlarla, Örf ve Âdetlerle ve Mevzuatla İlişkileri Açısından Mimari" başlıklı bu çalışma 1804 yılında bitmiş, iki yıl sonra da Ledoux hayata gözlerini yummuştur.

Korucular için düşündüğü küre biçimindeki ev önerisinde veya fıçı imalâthanesi olarak geliştirdiği projede de açıkça farkedilebileceği üzere, Ledoux, ürbanistik yerleşim tarzı, konu çeşitliliği ve biçim seçimi, semantik ifade anlayışı bakımlarından bambaşka bir mimarlığın sunucusu durumundadır. Bu, stilistik bir olgunun geliştirilmesi, değiştirilmesi veya

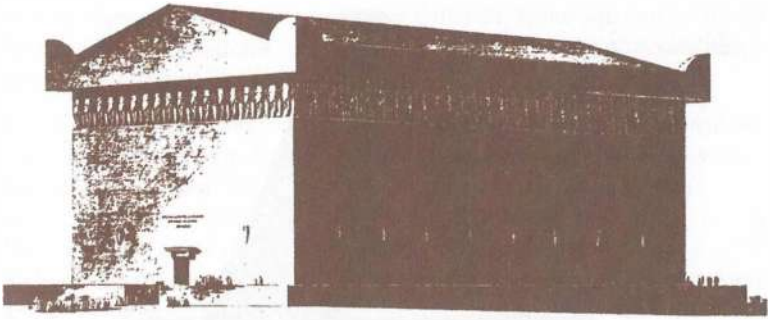


LEDOUX. Korucu kulübesi önerisi.

LEDOUX. Fıçı çemberi imalâthanesi projesi.

başkalaştırılması anlamına gelmeyip, beklenen yepyeni bir dünya ve toplum düzenine yaraşabilecek yaşama sisteminin çevresel öğelerini belirlemeye yönelmektir.

İnsan haklarını, özgürlüğü, eşitliği tanıyan bir düzende toplumun ihtiyaç duyabileceği yepyeni tesislerin mimarî kimliklerine ve biçimlerine kavuşturulmaları yukarıda söylediklerimizin direkt kanıtıdır. Ayrıca, basit



Etienne-Louis BOULLEE (1728-99). İspartalılar için anıt-kabir önerisi. Alışılagelmiş lâhit görünümünü, işlevinin özünü saptırmadan son derece abartılmış ölçülerle ürbanistik ölçekte büyük sayı için tekrarlama eğilimi, sanat ve mimarlıkta ancak günümüz dünyasının gözüpek simgecilik anlayışı sâyesinde yeniden yaşanabilen bir olgu.

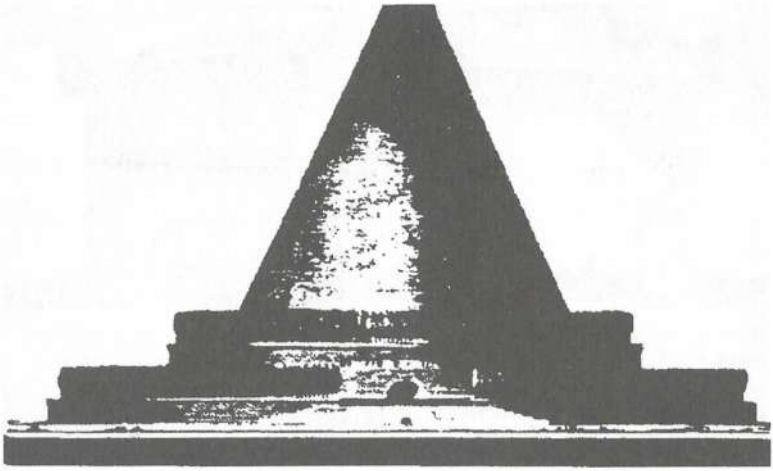
bir mahalle meyhanesiyle sarayı mimarî ifade bakımından aynı öneme sahip kılmak düşüncesi de Ledoux'ya aittir. Bunların her ikisi de aynı derecede görkemli olacaktır. Pratikte bu sonuca varabilmek amacıyla mimarî dilde değişiklik yapılacak, basit geometrik formlar simgesel eşitliği sağlamada belirleyici rol oynayacaktır. Nitekim, "Egalité par la Géométrie" (Geometri yoluyla Eşitlik) bu yöntemin temel ilkesi olmuştur.

Böylece, Ledoux ve diğer mimarlar için basitleşme, arınma Antik'e dönmekten çok geometrinin, dizaynın ana kaynağına başvurma şeklinde ortaya çıkıyor.

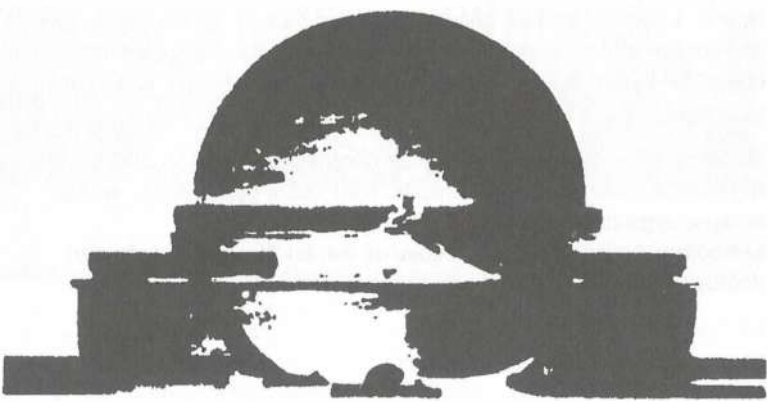
Nitekim Ledoux, geçmişin güçsüz dersinden (impuissante leçon du passé) söz edecektir. Yine, kendisi başta gelmek üzere, bahsi geçen mimarların önemli amaçlarından biri de "konuşan mimari" (architecture parlante) yaratmaktır.

Mimaride dıştan görünene, yani göze görünen biçime, Gestalt'e, Signifiant'a dilbilimsel bir yükümlülük, sorumluluk getirmek isteyen bu anlayış, uygulamada genellikle soyut geometrik biçimlerin sembolizmi halinde belirmiş; Lequeu'de ise, bu "konuşma" doğrudan doğruya tanınabilen figürlerle de gerçekleştirilmiştir.

Ledoux'dan daha hayalperest sayılan Etienne-Louis Boullée 1728'de doğmuş, çok az olmakla beraber o da başlangıçta aristokrasi için çalışmış, 1780'den itibaren de kendisini on dokuz yıl süreyle öğretime adamıştır. Mimaride karakter, gizem ve görkemden yana olan ünlü mimar, bu nitelikleri projelerinde dile getirmek isteyecek, o dönemde adı moda



BOULLEE. Newton için anıt projesi. Burada izlenen Sembolizm anlayışı ise değişik bir niteliğe sahiptir. Newton'un büyüklüğünü anlatmak, o büyüklüğü kayıtsız şartsız empoze edebilmek için Boullée yetkin ve âdeta değişmezliğe ulaşmış geometrik bir formu, soyutluğuna halel getirebilecek herhangibir müdahaleye başvurmaksızın, olanca yalınlığıyla devâsâ bir ölçekte sergilemek yolunu seçmiştir.



BOULLEE. Newton için anıt projesi. Burada da aynı çözümün bir küre aracılığıyla gerçekleştirilmesi söz konusudur.

olan Newton için geliştireceği muazzam anıtlarda, temel geometrik formlardan hareket ederek, görevlerini, işlevlerini "konuşarak" anlatabilen örnekler yaratmaya özen gösterecektir.

Bernard Oudin, Boullée'nin Rasyonalizm'le fantastiği birleştiren bir kişiliğe sahip olduğunu, bu durumun da o çağın iki ayrı karakteristik görünümünü dile getirdiğini söyler. Seçtiği saf geometrik formlarla aklın, mantığın disiplinini kabullenmesine rağmen, yine Oudin'in ifadesiyle "Preromantizm'in karanlıklarına severek, zevk alarak dalar". Ve bu davranış onun Sade, Young ve von Kleist gibi kişiliklerin çağdaşı olduğunu anımsatır. Jean Autin de Boullée'nin bu tarafına değinerek, Preromantikler'e özgü huzursuzlukların onu, devâsâlıklarıyla Klâsisizm'i ehlîleştirmeye çalışan megaloman projelere ittiğini ileri sürmektedir.

Her ne denirse densin, geliştirdiği projelerle pür geometrinin anıtsallık duygusunu uyandırma bakımından ne derece etkili bir güce sahip olduğunu, bu duyguyu ne gibi bir dilbilimsel otoriteyle empoze edebileceğini, Mısır piramitlerinden uzun bir süre sonra, mimarlık tarihinde daha sofistike bir anlatımla yeniden kanıtlayan kişi herhalde Boullée olmuştur.

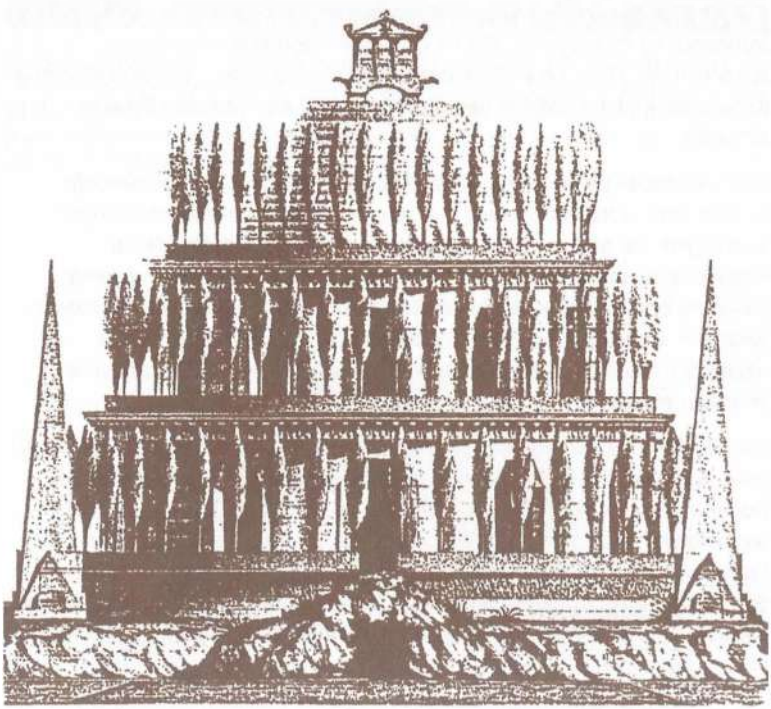
1757'de Rouen'da doğduğu bilinip 1825'de Paris'te ölmüş olabileceği sanılan Jean-Jacques Lequeu'nün meslekî uygulamalarına dair bugün herhangibir ize rastlamak mümkün değil. Ününü Paris'teki Ulusal Kitaplık'ta bulunan, kendisi tarafından çizilmiş, yorumlandırılmış şehir projesine borçlu. Öğrenimini Paris'te yapmış olan Lequeu ilkönce mimarî desinatör, daha sonra da haritacı olarak çalışmış, levhalar halinde hazırladığı muazzam projesini ölmeden önce Kraliyet Kütüphanesi'ne armağan etmiştir.

Yepyeni bir toplumsal düzenin strüktür tarzına göre mafsallandırdığı hayalî şehir, bügünkü deyimle çok-amaçlı, multi-purpose bir araziye yerleştirilir. Doğanın her türlü yüceltici imkânı deniziyle, akarsularıyla, şelâleleriyle, ormanlarıyla, tepe ve vâdileriyle bu arazide mevcuttur. Böylece Lequeu, Fransız Devrimi'nin özellikle Jean-Jacques Rousseau'dan esinlenen doğacı bileşenini ön plâna almış olur. Sanki, gelecekte Fransız Devrimi'nin etkisiyle yetişecek toplumun Rousseau'nun Emile'ini andıran bireylerden oluşmasını öneren yönlendirici bir mesaj sunmak ister.

Tek tek yapılara geçildiğinde, hayret uyandırıcı bir özen, yetenek ve bilgiyle çizilip işlenmiş, yer yer kesitleri verilmiş örneklerde "architecture parlante"ın, yani konuşan, amacını görünüşüyle anlatan mimarinin hem soyut biçim düzenlemeleriyle, hem çeşitli kültürlerin form dünyalarını

yansıtan kompozisyonlarla, hem de fonksiyonlarını direkt olarak ilgili doğasal figürlerle dışa vurduran önerilerle karşımıza çıktığı görülür. Fransız Devrimi'ni hazırlayan çeşitli bileşenlerin özgürlük, eşitlik, evrensellik, doğacılık gibi temel kavramlar halinde formülleştirdikleri akımların, mimarlık aracılığıyla toplumsal yaşayışa yansıtılmaları en heyecanlı ve idealist sentezine Lequeu'nün projesiyle ulaşmış olacaktır.

Böylece Fransız Devrimi'ne rastlayan dönemde yaşayıp, yapıtları ve önerileriyle ün salmış Boullée, Ledoux ve Lequeu'nün mimarlıkta iç ile dış arasında kurulabilecek ilişki olasılıklarını bundan iki yüzyıl önce ışığa kavuşturduklarını görmekteyiz. Bugün ancak semantik (anlambilimsel) ve semiyolojik (göstergebilimsel) yönlendirmelerle "anlatılan" ve "anlatan" ya da "gösterilen" ve "gösteren" arasında oluşturulabilecek başlıca ilişki kategorilerine bu üç mimarda henüz o tarihte rastlamak mümkün.



Jean-Jacques LEQUEU. En tanınmış ve en bilgili, en akıllı kişiler için ormanda anıt-kabir projesi. Lequeu'nün bu ilginç önerisinde bir yandan akılcılığın pür geometrizminin, öte yandan da Rousseau'nun öğretisinden kaynaklanan doğacılığın başarılı bir senteze ulaştırıldığını görmekteyiz.

Nitekim, bir uçta her türlü içerik için aynı genelgeçer kabuk ileri sürülmekte; onun yanıbaşında, üslûplaştırılmış ya da ölçeği değişikliğe uğratılmış bir dış form ile binanın işlevi anlatılmaya çalışılmakta; diğer uçtaki kategoride ise, gösterilen ile gösteren arasındaki bağıntı, işlevin doğa gerçekliğine dayanan bir referansla dışa yansıtılması formülüne bağlanmaktadır. Bu yönden incelenip ele alındığında, Fransız Devrim Mimarisi'nin çağdaş mimarlık öğretisinde yol gösterici bir rol oynayabileceği apaçık ortadadır.

Jean-Jacques LEQUEU (1757-1825). İçeriğini, işlevini figüratif simgecilik anlayışıyla doğrudan dışa vurduran bir ahır projesi.

MİMARLIKTA EĞİTİM SORUNU

Son zamanlarda sık sık işitilmeye başlanan "yurt gerçeklerine göre mimar eğitim" sloganı, bir ülkenin sosyal ve ekonomik yapısı, teknik potansiyeli, mimarî eğitimi, ve nihayet mevcut mimarî düzeni arasındaki karmaşık ilişkileri birdenbire su yüzüne çıkartarak, bunların artık yurdumuzda da tartışmaya elverişli bir ortamda ele alınabilmelerini mümkün kılmıştır. Aslında, "bir ülkenin strüktürü mü o ülkenin mimarî eğitimini etkiler, yoksa mimarî eğitimi mi strüktürünü?" sorusu, birazdan açıkça görüleceği üzere, âdeta "tavuk mu yumartadan, yumurta mı tavuktan çıkar?" sorusu kadar hem basit, hem de bir hayli dolambaçlı bir mahiyete sahiptir.

1. ENDÜSTRİ ÜLKELERİNDE BUGÜNKÜ DURUM

1963 yılının Haziran ayında Prof. Pierre Francastel birkaç konferans vermek üzere Ankara'ya gelmişti. Paris'e dönerken üç günlüğüne uğrayıverdiği İstanbul'da kendisini İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde bir sohbet toplantısına dâvet etmiştik. Ünlü mimarlık, sanat ve kültür tarihçisine, o devrin anlayışı ve heyecanı içinde, "Mies van der Rohe mi, Scharoun mu?" diye bir sual soruldu. Alınan cevap fevkâlade şaşırtıcıydı. Daha doğrusu, bizlerin o günkü ufkuna sığamayacak derecede genişti. "Ne o, ne de bu !" dedi Profesör, gülerek. "Mies öklidyen geometrinin, Scharoun da ötedenberi alışılagelen gayrimuntazam dengenin bugünkü uygulayıcılarındandır. O kadar! Sizin anlayacağınız, ikisi de dünün adamı, bugünün değil. Hele yarının hiç değil. Gerçek Modern Mimari ancak modern düşünebilen kimselerin harcıdır. "

Birkaç yıl sonra, bir kitapta, yine Francastel'in kaleminden şu sözleri okuduk: "Skandal yaratmak bahasına da olsa, ne Wright, ne Mies van der Rohe, ne Le Corbusier ve ne de Gropius'un modern kimseler olmadıklarını söylemek zorundayım. Bunlar, şüphesiz, 20'nci Yüzyıl'ın çok, ama pek çok büyük mimarları. Gelgelelim, yine de 19'uncu Yüzyıl'ın adamları. "

Çoğumuza belki de mübalâğalı, hattâ oldukça garip gözükebilecek bu sözler, dünyanın endüstrileşmiş, daha doğrusu endüstrileşmenin gereklerini her alanda doğrudürüst yerine getirebilmiş ülkelerinde bundan böyle artık iyice yerleşmiş, kök salmış bir kanıdır. Bu gibi ülkeler bilgisayarların haberciliğini yaptığı Otomasyon Çağı'nın mimarisine doğru yönelmişlerdir. Kâh bilimsel yoldan, kâh el yordamı ve hayal gücüyle 2000 Yılı'nın muhtemel verilerini araştırıp duruyorlar. İleri aşamaya varmış endüstri ülkeleri için, bugün, genelleşmiş bir terimle, post-corbuslen (post-korbüzyen), yani Le Corbusler-sonrası, Le Corbusier-ötesi mimariyi araştırmak, bulmak, yerleştirmek söz konusudur. Nitekim, dergilerin çoğu sahifelerini bu gibi geleceğe bakan, prospektif araştırmalara terketmiş durumdalar. Öte yandan, eğitim kurumlarının da adımlarını bu gidişe uydurduklarını, programlarını ona göre ayarlamaya çalıştıklarını görüyoruz. Eski bir alışkanlıkla, bunlar 'ütopist', hayalperest damgasını yiyorlar. Gerçekte ise, eşiğine varılan 'Otomasyon Çağı'na ait mimarinin hazırlıklarıdır bunlar.

Bugünün gelişmiş ülkeleri girişte belirttiğimiz formülü acaba nasıl uygulamışlardır? Yani, bu ülkelerin aktüel gerçekleri, veriler mimarlık eğitimlerine de hemen yansıyabilmiş midir? Maalesef hayır! Birinci Dünya Savaşı sonrasına gelinceye kadar kesinlikle hayır! Birkaç mimar, birkaç akım şuurlu olarak yeni şartlara göre şekillenecek bir mimarî peşinde koşarken, birkaç mühendis, birkaç endüstrici, birkaç sosyal reformcu da aktüel verilerin kendilerini ister istemez kabul ettirici etkileriyle yeni bir şehir düzenleme, yapı yapma anlayışını benimsemek zorunda kalacaklardır. Bunların metodik anlamda su yüzüne çıkabilmeleri için 1920'lere kadar sabretmek gerekmiştir.

Toplumun oturuş-kalkışının, çalışışının, eğlenişinin somut işareti şüphesiz mimarisidir. Mimarinin dengesiz, tutarsız, yetersiz olduğu çağlarda aynı nitelikleri toplumsal strüktürde de bulmak mümkündür. Nitekim, yukarda kısaca açıklamaya çalıştığımız üzere, meselâ Batı dünyasında çoğunluğun, kütlenin sosyal ve ekonomik alanlarda gerekli hak ve imkânlara kavuşmasıyla mimarinin çeşitli yönlerden bugünkü karakterine ulaşması arasında hem zaman, hem de mahiyet bakımından bir beraberlik mevcuttur. CIAM'ın 1928 yılında ortaya attığı umdelerin, Bauhaus'un da desteğiyle, kısa bir süre içerisinde öğretim programlarına dolaylı ya da dolaysız yollardan intikal edebilmiş olması bu konuda son derece önemli rol oynamıştır. Böylece, aktüel gerçeklerle (sosyolojik, ekonomik, teknik verilerle) mimarlık eğitimi arasındaki kaçınılmaz karşılıklı bağlantıyı, "tavuk mu yumurtadan, yumurta mı tavuktan çıkar?" sorusundaki ayrılmazlıkla,

Batı mimarisinin gelişiminde de apaçık değerlendirebilmek imkânına sahibiz, demektir.

2. TÜRKİYE'NİN DURUMU

Gelelim Türkiye'ye. Nedir, daha doğrusu neydi bizim durumumuz? Şuurlu, istekli, olumlu endüstrileşme çabaları bizde Cumhuriyet'le başlar. Bir bakıma, Cumhuriyet bizler için hem Rönesans, hem de 1760, yani Endüstri Devrimi'nin başlangıcıdır. O ana kadar her yönden tarımsal düzenin determinizmi, belirleyici kalıpları içinde yaşadığımız bir gerçektir. O halde, ülkenin mimarî görünüşünün olduğu kadar mimarî alandaki iş bölümünün, bu arada yegâna eğitim kurumu Sanayi-i Nefîse'nin öğretim programının da hep aynı düzenin izlerini taşımış olması doğaldı, normaldi. Resmen eğitilmiş, yani diplomalı mimar ancak saray, cami, röprezantatif binalar kabilinden anıtların plânlanmasında kendisinden yararlanılan bir kimseydi. Şehirlerdeki halk mimarisi ise, İstanbul da dahil olmak üzere, kalfalar tarafından inşa edilen, ve gerçek, sahici ekonomik, teknik, sosyolojik imkânlardan hareket ederek ihtiyaçları zorlamaksızın karşılayabilen mükemmel bir spontane mimari örneğiydi. Endüstrileşmenin doğurabileceği süratli ve yoğun bir şehirleşme de söz konusu olmadığından, bugünkü deyimle ürbanistik müdahaleleri gerekli kılabilecek, ve böylece, Avrupa'da olduğu gibi, birtakım kimselerin dikkatini o yöne çekebilecek şehirleşme meseleleri de yoktu.

Ne var ki, Cumhuriyet'le birlikte yepyeni bir çığır açmak söz konusu olmuştur. Endüstrileşecektik; Batı'nın 1800'den itibaren başına gelmiş olanlar elbette bizim başımıza da gelecekti. Yukarda da işaret ettiğimiz üzere, Batılı ülkelerden hemen hepsi mimarî alanda plânsız, programsız, bölük pörçük çabalarla bir şeyler gerçekleştirebilmişlerdi. Şimdi onları programlamak ve genel kanallardan eğitim kurumlarına sokarak gelecek nesiller için kullanılabilir, yararlanılabilir hale getirmek niyetindeydiler. Ne yazık ki, CIAM'ın 1928'de formüle ettiği hususlar, Bauhaus'un çalışmaları, özellikle de Le Corbusier'nin uyarmaları, bize en faydalı olabilecekleri bir dönemde yurdumuzda herhangibir yankı uyandırmamışlardır. Nitekim, mimarlık eğitimi de, dışardaki uygulama da, resmî makamların tutumu da hep eski anlayışın dümen suyundadır. Celâl Esat Arseven, 1931 yılında yayımladığı "Yeni Mimari" adlı eserinde, o kendine has ince zekâsı, geniş kültürü ve ender rastlanan uzak görüşlülüğüyle şehircilik biliminin, halk konutlarının önemi üzerinde uzun uzadıya duracaktır. Fakat boşuna! Nitekim, böylesine güçlü bir kitap o devirde öylesine kısır bir yankı uyandırmıştır ki, bugün eserin adını hatırlayabilecek birini bulmak dahi imkânsızdır desek, pek de mübalâğa etmemiş oluruz.

O halde biz ne yapmışızdır? Çekinmeden bu soruyu derhal cevaplandırabiliriz : ekonomik alanda bir an önce terketmek istediğimiz tarımsal düzene ait tipik mimarî sistemi çok daha olumsuz, çok daha kötü, köksüz, yabancılaşmış örneklerle sürdürmeye çalışmışızdır. Endüstri düzenini taşıyan, görevi bu düzeni geliştirmek, güçlendirmek olan kütlenin (dar gelirli dediğimiz memurların, aydınların, işçilerin) barınma, eğitim, zihnî ve bedenî kültür, dinlenme ihtiyaçlarını görmezlikten gelerek binmek istediğimiz dalı, daha üstüne çıkmadan kesmişizdir. Sonuç, çoğunlukla bugün artık mimarın söz sahibi olmadığı, spekülâtif apartmanlar, daireler, ve öte yanda da, gecekondulardır. Düzensiz, plânsız, yeşilsiz, trafik kurallarından yoksun megalopolisler ve megalopolis adaylarıdır.

Haydi onu yapamadık, beceremedik; daha doğrusu katılmaya çalıştığımız düzenin toptan farkına varamadık diyelim, ki gerçek odur. Peki, geleneksel tarımsal düzene ait mimarimiz ne oldu? Bilindiği üzere, tarımsal düzen mimarisinde diplomalı mimarın uğraştığı en önemli konular dinî ve dünyevî anıtlardır. Camileri ele alalım: bütün zayıf taraflarına, seçmeci-eklemeci, eklektisist karakterlerine rağmen, kendi verileri çerçevesinde eli yüzü düzgün son camiler galiba Bebek ve Bostancı camileri. Mimar Kemalettin'den sonra o alanda da meşru meslek adamı kontrolunu tamamen kaybetmiş durumdadır. Hele son yıllarda yapılanları gözlerimizin önüne getirecek olursak, manevî ve kültürel değerler yönünden ne hale geldiğimizi, mimar olarak da koskoca ülkede ne derece aciz içinde bulunduğumuzu anlamak kabildir. Öte yandan, tarihî anıtlarımız da 19'uncu Yüzyıl anlayışına uygun olarak tamamen soyut ve edilgen, passif bir muamele görmektedirler. Oysa, aktüel fonksiyona sahip dinî yapıların dışındaki anıtlar için bugün başvurulan çözüm tarzı, söz konusu binaları rövitalize etmek, yani yeni bir fonksiyona kavuşturmaktır. Meselâ hanın, kervansarayın otel; hamamın çarşı haline getirilmesi gibi. Zira, bu yoldan anıt hem kendi bakımını sağlamakta, öte yandan da, -hele turistik amaçlara hizmet ediyorsa-, ülkenin kalkınmasında önemli bir gelir kaynağı olmaktadır. Ve nihayet, gelelim tarımsal düzeni sürdüren merkezlerdeki geleneksel halk mimarisine. Yurdumuzda endüstri ve tarım düzenlerinin yanyana yaşadıkları malûmdur, ve normal bir olaydır. Üstelik, hâlâ endüstrileşme çarkına girmemiş merkezler de vardır. Ekonomik, teknik ve sosyolojik faktörlerin bileşkesi halinde şekillenmesi beklenen bir mimarinin ait bulunduğu düzenin imkânlarından hareket etmesi gerekeceğinden, bu gibi yerlerde tarımsal düzen şartlarının belirli bir ölçüde geçerli olmaları da yine normaldir. Ancak, bugün varılan sonuçlar bunun tam karşıtı. Ekonomik, teknik ve sosyolojik nedenlerden ötürü geleneksel'i geliştirmek bir yana, endüstrileşmiş merkezlerin sözüm ona 'modern' mimarisi,

verilerinden kopmanın karakteristik işareti halinde, bu gibi sâkin köşelere de ya mimar ya da büyük şehir özlemi çeken kalfanın eliyle girmektedir. Hem de oraların gerçek özelliklerine her bakımdan sırtını çevirerek. . . .

Görüldüğü üzere, biraz derine inildiği anda, Cumhuriyet'ten bu yana mimarimizin, ilerlemek bir yana, aslında durmadan puan kaybettiği, ve ülkenin izlemek zorunda olduğu ana yola intibak edemediği açıkça farkolunmaktadır. Bu sözlerimize belki de itiraz olacak, şu veya bu Türk mimarının ulusal ya da uluslararası alanda şu veya bu yarışmayı kazandığı ileri sürülecektir. Bu muhakkak ki bir başarıdır. Ama yalnızca kişisel bir başarı. O kadar! Yoğun şehirleşmeye sahne olan merkezlerde konutların hemen hepsi ya spekülâtörlerin ekonomik-teknik yönetiminde, ya da sefalet mahalleleri halinde inşa edilirken; dinî anıtlarımız bulundukları yerlerde günden güne mahvolurken; her bakımdan mahallî kalmaları gereken mimarî peyzajlara sözde modernlik örneği, plânıyla, cephesiyle, kütle düzeniyle, en ufak detayıyla yabancı kaynaklardan aktarılmış örnekleri sokarken; parkları, sokakları, siluetleri bozarken; başkentte bile durumu düzeltemezken olsa olsa Türk mimarlığının hezimetinden bahsolunabilir. Tekrar ediyoruz: böylesine bir kargaşalık içerisinde meselâ bir konser salonu veya bir müze projesi kazanmak, -mimarın yeteneğine, marifetine, bilgisine bir delil sayılsa, yalnızca o mimarın başarısına işaret etse bile-, sistemin tüm olarak olumsuzluğunu ortadan kaldıramaz.

Şimdi tekrar yazımızın başlangıcındaki soruya dönüp, onu ülkemizdeki sonuçlara göre yeni baştan formüle edersek, durumun gerçekten "tavuk mu yumurtadan, yumurta mı tavuktan?" sorusundaki kadar karmaşık olduğunu farkederiz. Nitekim, işlerin böylesine bir çıkmaza girmesinde eğitim kurumlarının inkâr edilemiyecek payları vardır. Mimarî eğitimimizin yurt gerçekleriyle bağdaşmadığı uzun yıllardır dikkatimizi çeken bir husustur. Yıllar önce, (Mimarimiz ve Araştırma) başlıklı yazımızda aynen şunları söylemiştik: "Türk mimarlığının temel derdi, yakın tarihlere kadar toplumun fiilî ihtiyaçlarıyla fiilî imkânları arasında rasyonel bir dengenin aranmamış olmasında yatmaktadır. Bu konuda başlıca sorumluluğun eğitim kurumlarına düştüğü herkesçe kabul edilmesi gereken bir gerçek mahiyetindedir. Türk mimarı hocasıyla, asistanıyla, memuruyla, serbest çalışanıyla bugün neredeyse 'işsiz' denilebilecek durumdadır. Öğretim sistemi, sahip olunan ve verilen bilgiler Türkiye'nin mimarî alandaki gerçekleriyle bağdaşmamaktadır. Görgü ve bilgisi, Türk mimarına Türkiye'nin meseleleriyle uğraşmak, yenişmek fırsat ve cesaretini veremiyor. " Bugün çeşitli çevrelerden, özellikle de öğrenciden, yetişenden, yarına ümitle, şevkle bakması gerekenden gelen ses, yukarda anlatmaya çalıştığımız noktaların, bıçak kemiğe dayandıktan sonra, nihayet şuurlarda

kristalize oluşundan ibarettir. Çünkü, rayına oturmuş bir azınlığın dışında, Türk mimarı ve mimar adayı, maddî ve manevî bakımlardan, önce bizzat kendisine, daha sonra da çevresindekilere, ülkesindekilere yeterince hizmet edememenin acı sıkıntısı, haklı psikozu içindedir. Gerçekten de, yıllar boyunca mimarlar yerinde saymaya mahkûm bir Ortaçağ ülkesinin elemanları gibi yetiştirilmişler, bu arada kendilerine, anıtlar mimarisinin çerçevesi içerisinde, ileri endüstri ülkelerine ait bâzı marifetler belletilmiştir. Detay bilgisini, bina bilgisini, plân tekniğini, yapıyı, şunu bunu daima dış kaynaklardan, o da pek tabiî ki esas malzemeye, ana verilere inemeden öğrenen Türk mimarı, kendi ülkesinde anıtlar, konkura çıkan röprezantatif binalar, ve bir de lüks villâlar ile tatil köyleri seviyesinde kalan acaip bir uzlaştırma üslûbunun yaratıcısı olmaktan öteye gidememiştir. Ülkenin hızla edüstrileşmesi gereken bir ülke olduğu, çeşitli şehirleşme problemleriyle karşılaşılacağı; konut, okul, hastane türünden toplumu yakından ilgilendiren konulara çok daha geniş ve etkili bir görüş açısından bakılmak zorunda kalınacağı gibi hususlar şuurlara yerleştirilmediğinden, aktif duruma geçen, idarî mekanizmanın dizginlerini ele alan meslek elemanlarında da genellikle büyük bir kayıtsızlık hüküm sürmüştür. Daha doğrusu, ne eğitim kurumları faaliyetleri ya da yetiştirdikleri elemanlarla idarî makamları uyarma, harekete getirme yoluna sapmışlar, ne de bu sonuncular gerekli taleplerle eğitim kurumlarını canlandırmak, silkelemek eğilimini göstermişlerdir. Ve böylece, müşterek sorumsuzlukla, Türk mimarisi bugünkü kargaşalığa sürüklenmiştir.

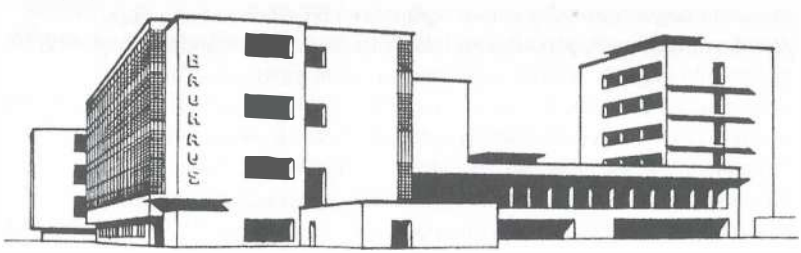
Bu arada, son yıllardaki olumlu gelişmeleri, eğitim kurumlarındaki reform çabalarını, günden güne gücünü arttıran anlayış değişikliğini görmemezlikten gelmek şüphesiz haksızlık olur. Ne var ki, mevcut sisteme ait bozukluğun islâh edilmesinde eğitim kurumlarının ağırlıklarını çok daha etkili bir tarzda duyurabilmeleri şarttır. Arkamızda kaybedilmiş muazzam bir zaman var. Endüstrileşmiş ülkelerin 'Otomasyon Çağı' mimarisine ait yöntemleri uygulamaya başladıkları bir dönemde, bizlerin hızla gerçekleştirmek zorunda olduğumuz şey, kendi gerçeklerimizden hareket etmek suretiyle, endüstri düzenini taşıyan kütleye mimarî alanda optimum imkânları sağlamaktır. Öğretim programlarını bir an önce buna göre ayarlamak sorumluluğunu taşıyan mimarlık okulları, bir yandan gençleri bu gerçeklerin ışığında yetiştirmeye çalışırken, öte yandan da uyarıcı araştırma ve telkinleriyle bugün sorumlu mevkilerde bulunan meslekdaşları aydınlatmak, ve nihayet halkı olduğu kadar resmî makamları da bilinçlendirmek zorundadırlar. Bu okulların 'eğitim kurumları' adı altında nitelendirilmeye hak kazanabilmeleri, kanımızca yukardaki çok yönlü görevin tatminkâr bir şekilde yerine getirilmesine bağlıdır.

ENDÜSTRİ DİZAYNI İLE TEMEL DİZAYN'IN TARİHÇE, FELSEFE VE GEREKÇESİ

1. ENDÜSTRİ DİZAYNI- TEMEL DİZAYN VE BAUHAUS

Mimarlık eğitimiyle ilgili çevreleri son yıllarda en fazla meşgul eden konulardan biri de, hiç şüphesiz, "Temel Dizayn" diye Türkçe'ye çevirdiğimiz "Basic Design". Temel Dizayn, bilinçli olarak yönetilen bir dal halinde, geçmişi Bauhaus'a dayanan bir disiplin; mahiyet bakımından da, yine yabancı kelimeyi, yani "dizayn"ı dilimizde muhafaza eden paralel bir faaliyet dalıyla, "Endüstri Dizaynı" ile sıkısıkıya bağıntılı. Başka bir deyimle

Bauhaus'un Dessau' da Walter Gropius tarafından tasarlanmış merkez binası, 1925-26.



de, "Endüstri Dizaynı" kavramını etkin kılan yolun "Temel Dizayn"dan başka bir şey olmadığı söylenebilir. Böylece, "Temel Dizayn" ile "Endüstri Dizaynı"nı birbirinden, bu iki kavramı da Bauhaus Okulu'ndan ayırmak imkânsızdır. Bauhaus (*) iki ayrı sanat eğitimi müessesesinin, Weimar Güzel Sanatlar Akademisi ile yine Weimar'daki Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu'nun ünlü Alman mimarı Walter Gropius tarafından birleştirilmesiyle ortaya çıkan bir dizayn enstitüsüdür. 1919-25 yılları arasında kurulduğu

Lyonel FEİNİNGER. Bauhaus Bildirgesinin Kapağı, 1919.

şehirde faaliyet gösteren Bauhaus politik sebepler yüzünden ilkönce Dessau'a (1925-32), daha sonra da Berlin'e taşınmak zorunda kalmış, ve nihayet artan baskı karşısında 1933'de kendikendini feshetmek yoluna

---

(*) Bauhaus Almanca'daki Bau ve Haus, yani yapı, inşaat, ve ev, müessese gibi iki ayrı kelimenin birleşmesiyle meydana gelen bileşik bir kelimedir. Yapı, inşaat evi, müessesesi anlamına gelir.

gitmiştir. Bauhaus'tan sıçrayan kıvılcımlar ilk olumlu meyvalarını ABD'de verecektir. 1930 yıllarında Chicago'da, Bauhaus hocalarından Moholy-Nagy tarafından kurulup daha sonra "Institute of Design" adını alan "New Bauhaus", 1937 yılından itibaren bizzat Gropius'un yönetimine geçecek olan Harvard Üniversitesi mimarlık bölümü, New York'taki "Laboratory School of Industrial Design", Güney Kaliforniya'daki "School of Design" Bauhaus esprisinin Birleşik Amerika'da gelişmesini sağlayan başlıca eğitim müesseseleridir. Aynı esprinin Avrupa'da yeni baştan faal bir hale gelmesi için İkinci Dünya Savaşı'nın sonunu almak gerekecektir. Almanya'da, Ulm'de 1950 yılında kurulan "Hochschule für Gestaltung" bu konuda en güzel örneklerden biridir. Böylece, hem "Industrial Design", hem de "Basic Design" çalışmalarının, şuurlu ve sistematik bir tarzda, en yaygın şekliyle ilkönce ABD'de geliştirilmiş olması "Design" kelimesinin bugünkü evrensel karakterini de gerekçelendiren bir olaydır.

1. BAUHAUS FELSEFESİ VE MİMARİDE TEMEL DİZAYN

"Temel Dizayn"ın ne olduğunu, neye yaradığını, ve mimarlar için bugün ne gibi bir gereklilik taşıdığını en iyi şekilde anlayabilmek için işi menşeinden, yani Bauhaus felsefesinden ele almanın doğru olacağına inanıyoruz.

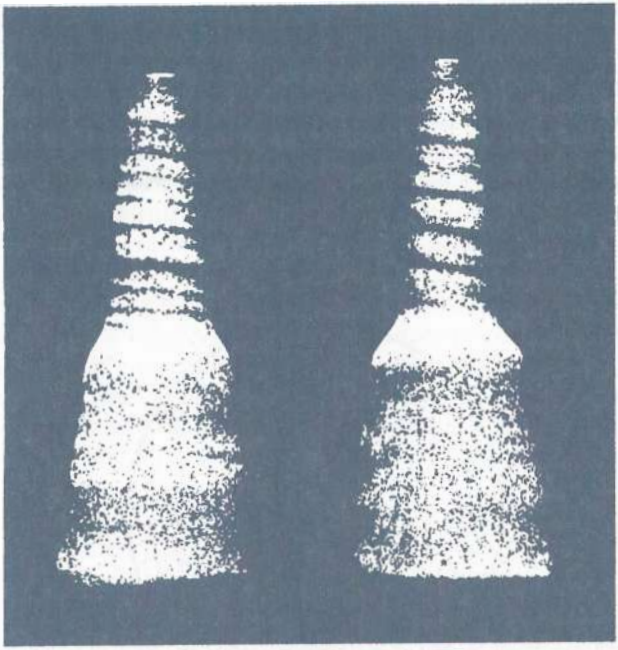
1919 yılında Weimar'da yayımlanan Bauhaus bidirgesinde bizlere bu hususta değerli ipuçları sağlayan pasajlarla karşılaşmaktayız. Bir bakıma Bauhaus felsefesinin dayanak noktalarını içeren bu bildirgenin önemli bir yerinde şunları okuruz: "Görsel sanatların yöneldiği esas nokta yapının bütünüdür. Söz konusu sanatlar eskiden mimariyi yücelten bir fonksiyona sahiptiler. Bugünse birbirlerinden ayrılmış, kopmuş durumdadırlar. Biraraya getirilmeleri bütün sanatçıların yeni baştan elele vermelerine bağlıdır. Mimarlar, ressam ve heykeltraşlar bir yapıyı bütün olarak görmek, değerlendirmek zorundadırlar. "Salon Sanatı" haline gelerek mimarî esprisini kaybeden yapı ancak bu yoldan tekrar adı geçen ruha kavuşabilecektir. Mimarlar, heykeltraşlar, ressamlar! Hepimiz zanaata dönmek zorundayız. Sanat denilen şey bir meslek sayılamaz. Sanatçı ile zanaatçı arasında esaslı bir fark gözetmemek gerekir. Sanatçı vecde kapılan bir zanaatçıdır. İradesinin kontrolu dışında kalan nadir ilham anlarında ortaya koyduğu eser bir sanat eseri haline gelir. Aslında her sanatçı için gerekli şey kendi alanında maharet sahibi olmasıdır. Bu maharet bir nevi yaratıcı ilham kaynağıdır. O halde, zanaatçıyla arasında mağrur bir tahtaperde yaratan sınıf ayrıntıları düşüncesinden arınmış yeni bir zanaatçılar loncası kuralım. Mimariyi, heykeli, resmi bir bütün halinde

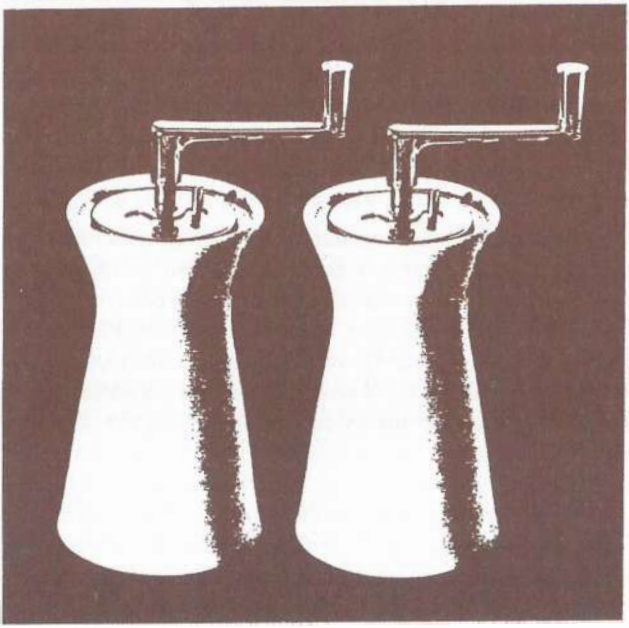
kapsayabilecek, günün birinde yepyeni bir inancın kristal sembolü halinde milyonlarca işçinin ellerinde göğe yükselecek geleceğin mimarisini beraberce tasarlayıp kuralım. "

Hemen her bildirge gibi burada da romantik bir seslenişle karşılaşıyoruz. Gelgelelim, ilk anda insana biraz fazla süslü görünen cümlelerin arkasında Bauhaus'un temel fikri yatar. Bu, bir yandan sanatla zanaat, öte yandan da çeşitli sanat kolları arasında varılması gereken birleşme, bütüne gitme, yani integrasyon zorunluluğudur.

Oskar SCHLEMMER. Bauhaus'un mührü, 1922.

Sanatla zanaatın integrasyonu derken güdülen amaç, sanat eserinde teori ve pratiği birbirinden ayrılmaz hale getirmektir. Başka bir deyişle, söz konusu eserin tasarlanma ve imâl edilme safhalarını bölünmez bir bütün halinde görmektir. Buna Ortaçağ'ın, tarımsal düzenin organik zanaat anlayışına dönüş de diyebiliriz. Ne var ki, Bauhaus makinayı çağdaş düzenin üretim aracı olarak kabul ettiği için mekanik çoğalma olayı da bundan böyle bir gerçek halinde karşımıza çıkacaktır. Çare, yeni şartlara uygun bir tasarlama sistemi geliştirmekti. Sübjektif (öznel) müdahaleler yerine objektif (nesnel) kurallara, peşin kararlara dayanan "Endüstri Dizaynı" yeni düzenin tasarlama sistemi olarak kısa zamanda bütün dünyaya kendini empoze etmesini bilmiştir. Sanatta objektif kuralların birtakım analizlerle araştırılması, ve bu yoldan elde edilen temel



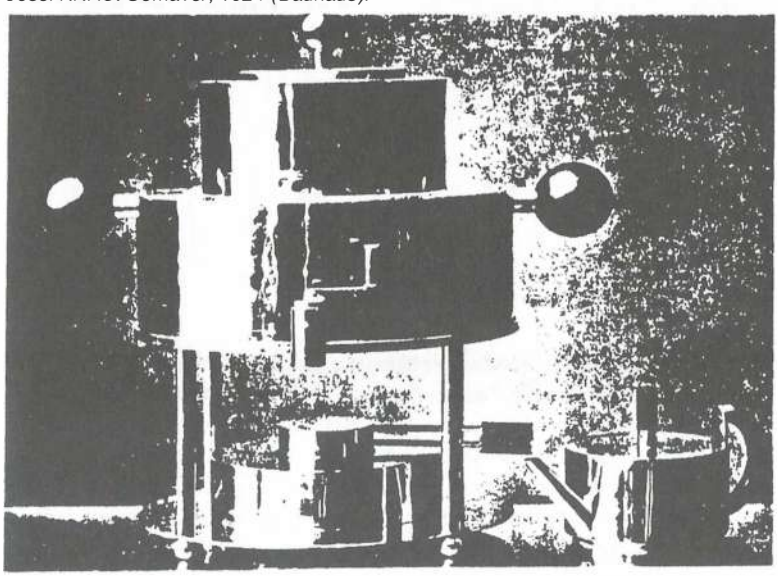


Karşı sahifedeki iki ayrı ikili örnek geleneksel zanaat dizaynı ve üretimi ile çağdaş endüstri dizaynı arasındaki farkı açık-seçik gözler önüne sermektedir. El işçiliğine dayanan ilk iki örnekte, sanatçı pratikte birbirinin eşi sayılan iki vazoyu gerçekte birbirinin benzeri olarak üretmiştir. Dikkatle çoğaltılsalar bile, geleneksel yöntemle ortaya konan nesnelerde birbirinin tıpatıp aynı, özdeşi olmak imkânsız. Biber değirmenleri ise, tarafsız makinanın aynen ürettiği iki özdeş obje. Böylece, makinaya terkedilecek dizayn türü, yani endüstri dizaynı için, sanatsal değerin yine de muhafaza edilebileceği bir yöntem geliştirmek gerekiyordu. Bauhaus'da ele alınan bu konu, nesnelerin önceden tasarlanıp makinaya emanet edilebilecek tarzda ya tümüyle bir tek rasyonel parçadan, ya da nötr olarak kendi aralarında birleştirebilecek değişik rasyonel elemanlardan oluşturulmaları şeklinde çözüme bağlanmıştır. Aşağıdaki semaver, âdeta bir endüstri dizaynı bildirgesi halinde Bauhaus'da dizaynlanıp üretilmiştir.

Petra Atölyesi'nde (İsviçre) geleneksel anlayışa göre üretilmiş iki seramik vazo, 1983 (karşıda üstte).

Heinrich LOFFELHARDT. Arzberg Porselen Fabrikası'ndan iki eş biber değirmeni (karşıda altta).

Josef KNAU. Semaver, 1924 (Bauhaus).



elemanlarla yeni sentezlere gidilmesi ise aslında "Temel Dizayn"dan başka bir şey değildir. Böylece, Bauhaus'un sanat-zanaat integrasyonu amacını sağlayan yolun mutlaka temel dizayndan geçtiğini açıkça görmekteyiz.

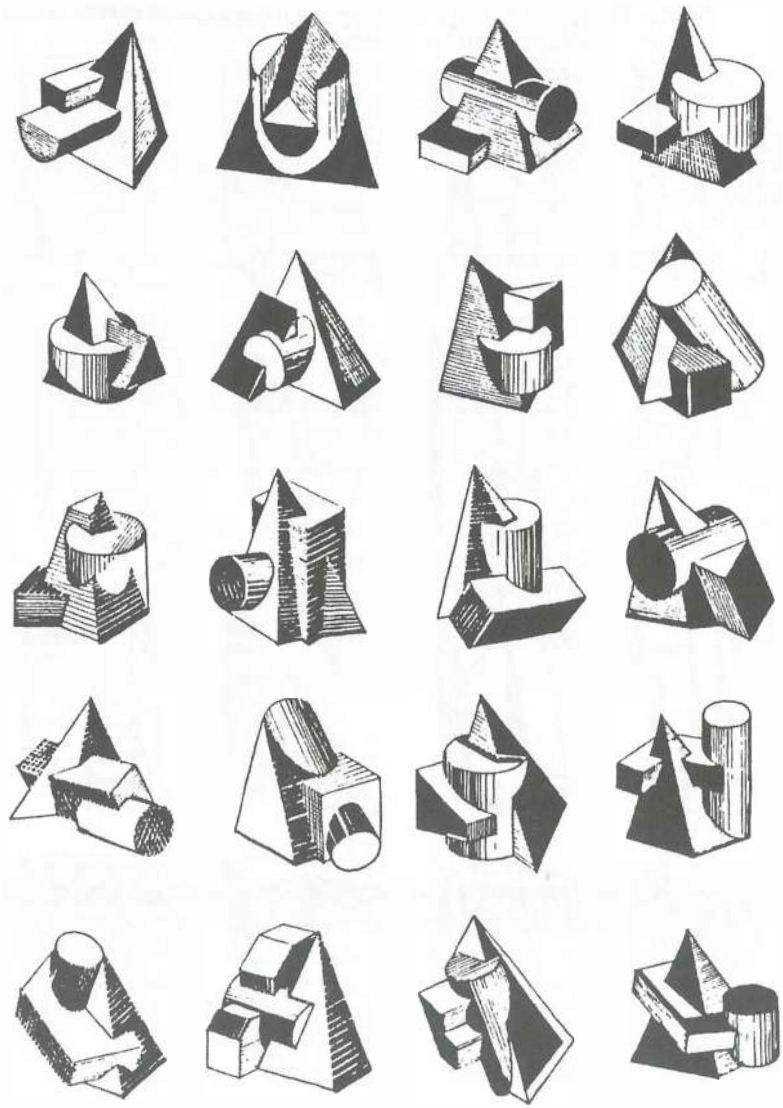
Sanat-zanaat integrasyonunun hemen arkasından, çeşitli sanat kollarının aynı amaca, yani yapıya, mimariye yöneltilmesi söz konusu. Bu, bütün sanat faaliyetlerini çıkış ve varış noktaları bakımından birleştirmeye çalışmaktır. Başka bir söyleyişle, malzeme ve boyut değiştirmek şartıyla, bütün sanat dallarına ait belirtilerde dizayn ilkeleri açısından yakın bir bağlantı aramak, duyuş ve uygulanış bakımından bir beraberlik kurmaya yönelmektir. Hollânda'daki De Stijl akımının 1917 yılında daha çok estetik düşüncelerle başlattığı böylesine bir çalışma Bauhaus'da bilimsel temeline kavuşmuş, yani "Temel Dizayn" haline gelmiştir. Sanat, zanaat ve mimaride sağlam bir üslûbun gelişebilmesi için dizaynın küçük ve büyük dünyaları, yani mikro- ve makrokosmosları arasında kurulması gereken birliğin ne derece önemli olduğunu son 70 yıllık çalışmalara bakarak derhal anlayabilmek mümkündür.

Yine integrasyon arzusu, yani bütüne, senteze varma isteği, özellikle o yıllarda hızla gelişen "izm"leri, yani sanattaki farklı devir belirtilerini bir bütünün değişik görünüşleri halinde yorumlamak isteyecektir. Nitekim, Bauhaus denilen pota kübizm, ekspresiyonizm, fütürizm, sürrealizm, neoplâstisizm, süprematizm gibi akımları devrin bileşenleri halinde esas bütüne, devir esprisine götüren birtakım yollar olarak kabul edecektir. Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi modern sanatın ayrı eğilimlere sahip en

Birleşik Amerika'nın ünlü sanat ve dizayn eğitimcilerinden biri olarak tanınan Louis Wolchonok Bauhaus geleneğini derinleştirerek sürdüren bir kimse. "Sanatçılar ve Zanaatçılar için Dizayn" adlı kitabın da yazarı olan Wolchonok "Üçboyutlu Dizayn Sanatı" başlıklı yapıtında ilginç örnekler geliştirmiştir. Buraya aktardıklarımız, soyut ve figüratif nitelikteki hacim sorunlarını gerek mimarlar, gerekse de heykeltraşlar açısından son derece yararlı bir şekilde ele alıp irdelemektedir.

Louis WOLCHONOK. İnsan Başı'nın Açısal Yorumları (tek bloktan indirgemeler, veya piramidal ve prizmatik bloklardan toplamlar).

Louis WOLCHONOK. Çeşitli Yüzey ve Hacim Düzenlemeleri.



ünlü kişiliklerinin aynı çatı altında, aynı amaçla son derece verimli çalışmalarda bulunabilmeleri ancak yukardaki anlayışla gerçekliğe kavuşabilmiş bir olaydır. Burada da, birleştirici ortak payda "Temel Dizayn"dır. Başka bir deyimle, "dizaynlama" eyleminin özüne, mikrokosmosuna inerek sanatçılar fikir birliğine varabilmişler, ve realiteye hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bütün eğilimlerin "TEMEL" de (Grund'da, Basic olanda) birleştiğini ispatlamışlardır. Itten'in, Kandinsky'nin, Klee'nin geliştirdikleri temel dizayn ilkeleri hep bu düşünceden hareket ederek evrenselliğe, genelgeçerliğe kavuşabilmiş metodlardır.

Durumu özetlersek, mimarlar için "Temel Dizayn"ın kaçınılmazlığı başlıca iki zorunluluğa dayanacaktır.

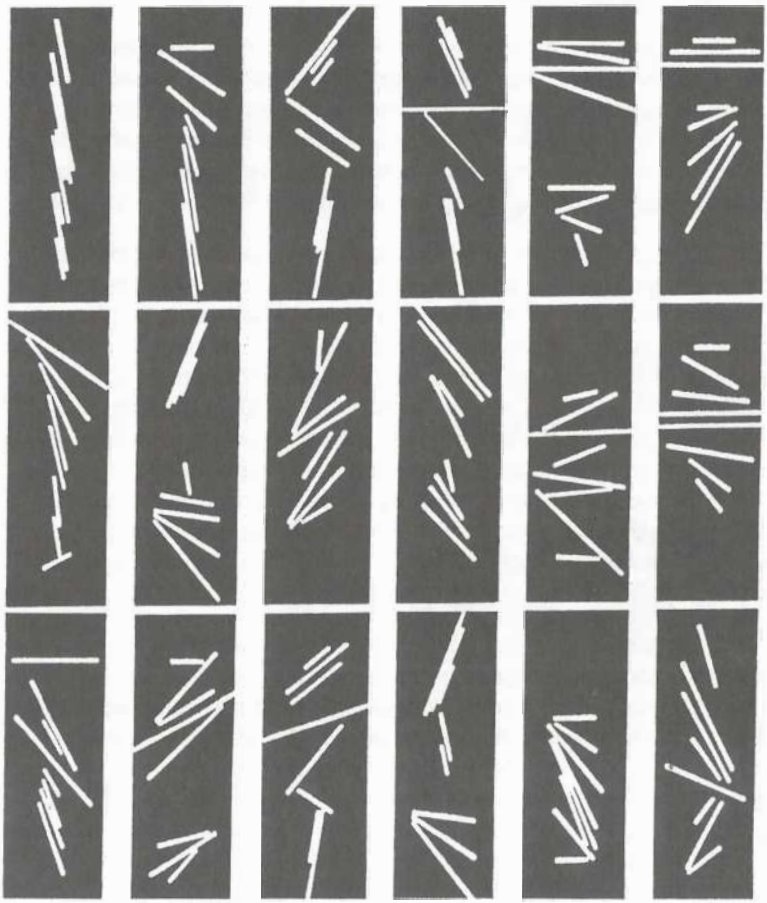
(1) Kişisel üslûp disiplininden başlamak üzere, çeşitli basamaklardaki üslûp gücünü, ifade sağlamlığını, beraberliğini ve sürekliliğini sağlamak bakımından "Temel Dizayn"ın, daha doğrusu yeterince hazmedilmiş "Temel Dizayn İlkeleri"nin rolü inkâr edilemeyecek derecede önemlidir. İşin temel kurallarına sahip bir mimarın, şâheserler yaratmasa bile, belirli bir düzeyde tutarlı yapıtlar üreteceği muhakkaktır.

(2) Günümüz mimarisinin karşıt form dünyaları arasında fevkâlade zengin bir yelpazeye yayıldığı malûmdur. Bu çeşitlilik hem estetik görüşlerin her türlü saplantıdan kurtulması, hem de teknik imkânların geniş ölçüde artmasıyla sağlam bir gerekçeye kavuşmaktadır. Başka deyimle, -gerçek, orijinal, aslına uygun, yani otantik olduğu sürece-, bugün hiçbir eğitim müessesesinde hiçbir öğretim üyesinin belirli bir eğilim karşısında yer almaması gerekecektir. Sanatçı olarak belirli bir eğilime sıkısıkıya bağlanmak gerektiği halde, eğitici-öğretici olarak bugünün mimarlık hocası "Sezar'ın hakkını Sezar'a veren" kimse olmak durumundadır. Bu alanda toleransı sağlayacak, eğilimler ve metodlar arasında birliği kuracak, hattâ yaratma yeteneklerine göre öğrencileri çeşitli yollara sevkedecek olan dal da hiç şüphesiz "Temel Dizayn" olacaktır.

"Temel Dizayn", görüldüğü üzere, çağdaş dünyada hemen her zanaat ve sanat dalında aynı etkililiğe ve geçerliliğe sahiptir. Gözetilmesi gereken husus, "Temel Dizayn"ın soyut bir halde havada kalmaması, aksine esas amaçla daima bağıntılı bulundurulmasıdır. Başka bir deyimle, mimarlık müesseseleri söz konusu olduğunda, "Temel Dizayn"ın mimarî dizaynlamayı hazırlayıcı bir karaktere sahip olması gerekecektir. Bu anlamda yorumlanıp uygulandığı sürece, kaotik ve çözülmüş ortamlarda "Temel Dizayn"a kargaşalığa son verebilecek kurtarıcı bir disiplin halinde bakmak herhalde yersiz olmayacaktır.

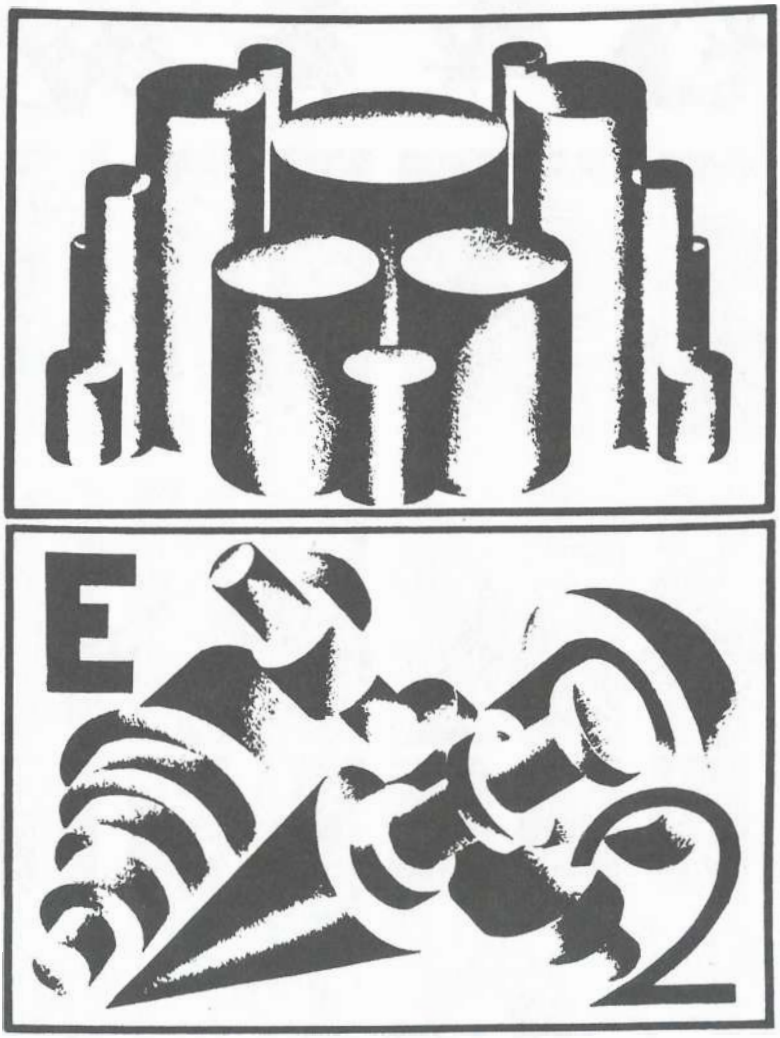
Bauhaus'daki temel dizayn çalışmaları, daha o tarihten itibaren birçok değerli sanatçının yapıtlarında temel öğeleri esas alan araştırmalara girişmelerini sağlamıştır. De Stijl akımının da sempatik kıldığı bu tür anlayış, rasyonel soyutlamaya eğilen kişilerde daha da güçlü bir niteliğe kavuşacaktır. Agam ve Bally'nin neredeyse birer araştırma karakterine büründürülmüş çalışmaları, Bauhaus'un geliştirdiği köklü bilincin sağlam kanıtlarıdır. Buradaki örneklerde, her iki sanatçı da aynı elemanlardan çeşitlemelere gitmişler.

AGAM. 8 + 1 Hareket Halinde. 1953.



Thédore BALLY. Beyaz Zemin Üzerine Siyah Elemanlar, 1965.

Yakov ÇERNİKOV. Sanatçı'nın Fransızca'daki "exprimer" (açıklamak) fiilinden türetip "exprimatica" diye adlandırdığı desen çalışmalarından karşıt niteliklere sahip ikisi (1925 yılı dolayları).



MİMARLIKTA TEMEL EĞİTİM ÜZERİNE

Verilen tüm örnekler Bülent Özer'in M. S. Ü. Mimarlık Fakültesi'ndeki Temel Eğitim dersine ait öğrenci çalışmalarından seçilmiştir.

1919 yılında Almanya'nın Weimar şehrinde Walter Gropius tarafından kurulup faaliyete geçen Bauhaus Okulu'nda ilk defa bir disiplin halinde okutulmaya başlanan Basic Design (Türkçesi ile Temel Dizayn veya Temel Tasar) bugün artık köklü bir geçmişe sahip. Buna rağmen, İkinci Dünya Savaşı sonrasına gelinceye kadar sanat eğitiminde Temel Tasar'ın yaygınlığı ve yoğunluğu arzulanan düzeye ulaşamayacaktır. Böylece, üzerinde durulabilecek çalışmaların, yöntemlerin özellikle son otuz yıllık dönemde geliştirilenler olduğunu söylemek herhalde yanlış değildir. Bu arada, Kandinsky'nin, Klee'nin, Albers'in başlatıcı nitelikteki yöntemlerinin yukarıda çizdiğimiz şemanın dışında apayrı değerler taşıdıklarını hiçbir zaman unutmamak gerekir.

Özellikle de mimari söz konusu olduğunda, Temel Dizayn'ın çeşitli ellerde izlediği yollarla vardığı sonuçlar fevkâlade ilginçtir. İster yurt içinde, isterse yurt dışında meslekî eğitim kurumlarında uygulanan yöntemlerin, ortaya konan çalışmaların çoğunlukla beklenenin gerisinde ya da bütün bütüne dışında olduğu açıkça farkolunmakta, bunların - hattâ aynı kurumların diğer öğretim elemanlarınca - sert bir dille eleştirildikleri görülmektedir. Dikkati çeken ilk husus, aynı disiplinin değişik çatılar altında âdeta öz başkalaşımına uğramışçasına karşımıza çıkmasıdır. Yöntemler arasındaki farklılaşma olayının sınırlarını baştanbaşa çiğneyip aşan böylesine bir başıbozukluk, aralarında öğrenciler de olmak üzere, meslekle ilgili pek çok kimseyi haklı olarak ümitsizliğe, giderek de disipline karşı itimatsızlığa sürüklemektedir. Mimarlık eğitiminde Temel Tasar'ın tümden isâbetsizliği inancında düğümlenebilecek bu durumu yaratan etkenler bizce aşağıdaki üç temel odakta toplanabilir:

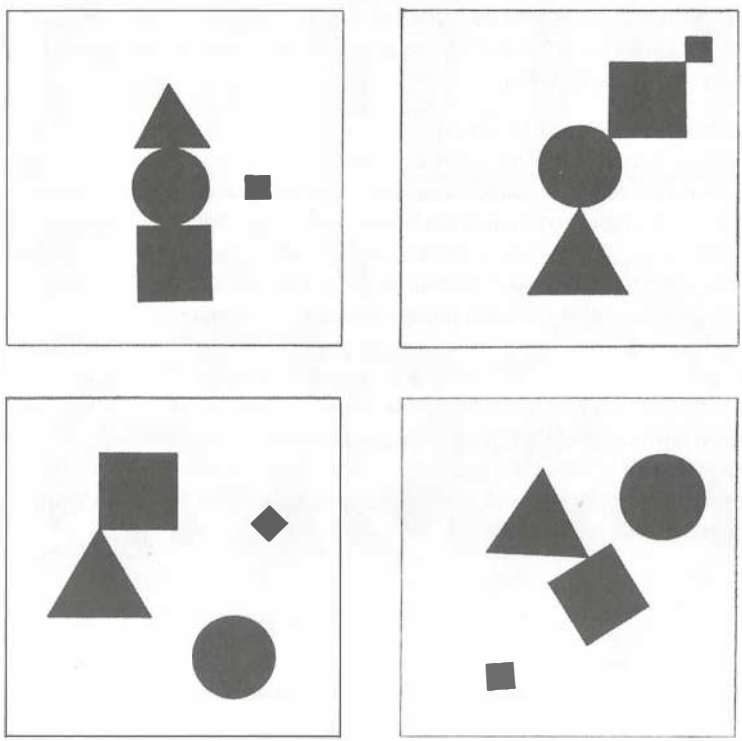
1. Temel Dizayn'ın (Basic Design'in) kavram olarak doğrudürüst belirlenmemiş, tanımlanmamış, kökeni ve uzantılarıyla açık - seçik yerine oturtulmamış olması;

2. Mimariyi belirleyen, onun varolmasını mümkün kılan asal niteliğin açıklığa kavuşturulamaması ya da yanlış bir niteliğin, faktörün seçimi;

3. Yüzey, hacim ve mekân sanatları arasında, özellikle yaratısal açıdan, belirli bir ortak sistemin geliştirilmemesi.

Yukardaki noktalardan hareket edersek, her şeyden önce Temel Dizayn'ın ne olup ne olmadığı hususunda sağlıklı ve kesin bir görüşe varma zorunluluğuyla karşılaşırız. Temel Tasar, belirli bir sanat dalında (sözgelimi mimaride, heykelde, seramikte, kumaş desenleri tasarımında) somut verilerle belirlenmiş işlevlere cevap verecek yapıtları tasarlayıp biçimlendirecek sanatçıları, bu çalışmalarında karşılaşabilecekleri çeşitli hallere hazırlamayı amaçlar. Diğer bir söyleyişle, gerçek konuları biçimlendirirken sanatçının çözmesi gerekebilecek çeşitli problemleri soyut örnekler, alıştırmalar niteliğinde ona önceden tanıtmaya, öğretmeye çalışır.

Kare düzlem üzerinde dört rasyonel noktanın yüzeysel ilişki çeşitlemeleri.

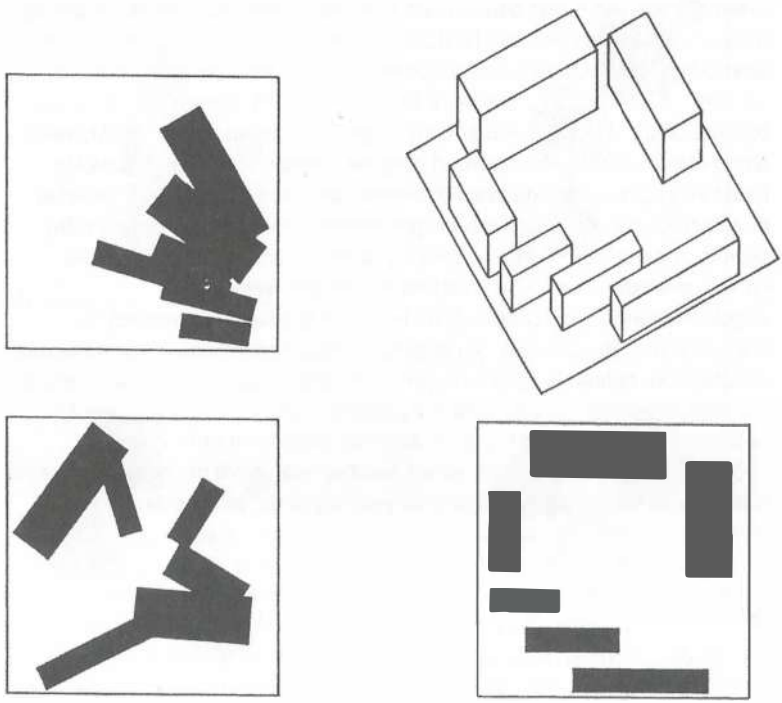


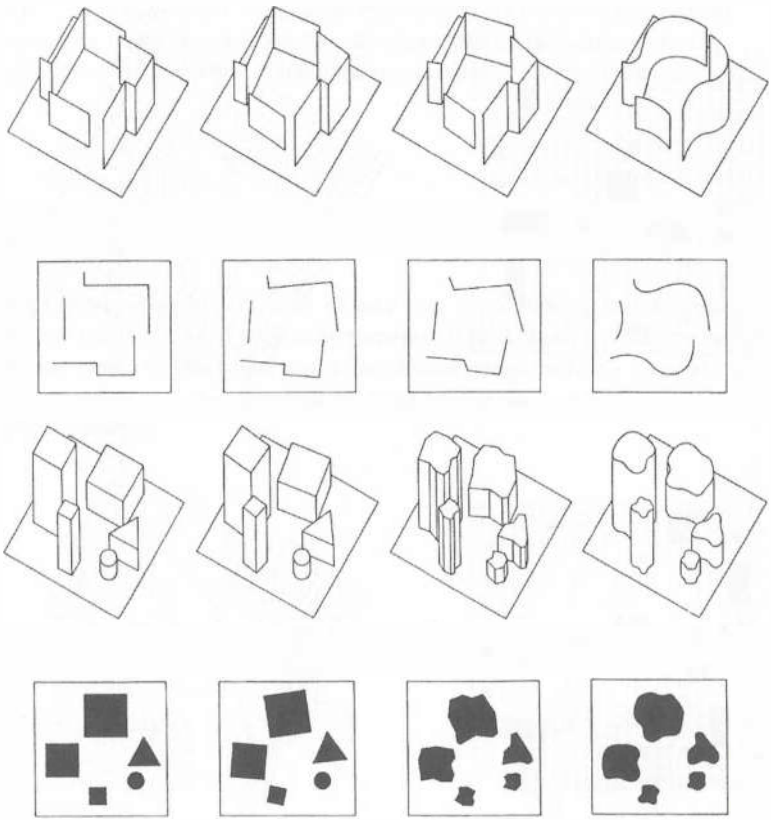
Bir benzetme yapmak istersek, sporda, meselâ futbol veya basketbolda ilginç paralellikler bulabiliriz. Nitekim, futbolcuların herhangibir gerçek maçta karşılaşabilecekleri tüm problemleri soyut birtakım egzersizlerle önceden tanıyıp üstesinden gelmeyi öğrenmeleri gibi. Bu arada, tüm sanat dallarında geçerli bâzı niteliklerle (uyum, karşıtlık, simetri, ritm örnəği) öğeleri (nokta, çizgi, düzlem, mekân gibi) tanıtmak da yine Temel Tasar'a düşen bir görevdir. Uzak durulması gereken şey ise, maalesef birçok uygulamada gözlemlenen gelişigüzel, tutarsız, öncesi sonrası belirsiz birtakım şaşırtıcı sözde beceriler öğretme eğilimidir. " Yaratıcılığı teşvik " kisvesine bürünen böylesine bir anlayış, kanımızca maymun iştahlı sokak oyuncakçıları yetiştirmekten öteye gidemez. O halde, yukarda söylediklerimizden çıkartılabilecek en önemli sonuç, Temel Tasar veya Temel Dizayn dediğimiz disiplinden beklenen başarının, sanatçının gerçek örnekleri biçimlendirirken karşılaşabileceği problemleri oldukça geniş tabanlı ve çok sayıda ihtimali hesaba katan tutarlı bir soyut araştırmalar sistemine bağlayabilmesiyle sağlanabileceğidir.

Temel Tasar'ın amacına varmasını mümkün kılabilecek diğer bir husus da, üzerinde çalışılan sanat dalında ona esas karakterini kazandıran, kısacası o sanat dalının varlığını ön plânda belirleyen asal öğenin (protagonist'in, promotör'ün) ne olduğunu doğrudürüst bilmektir. Aksi halde, katedilecek yol tıpkı pusulasız bir gemininkine benzeyecektir. Sözgelimi mimaride bu öğe mekândır. Tüm çalışmalar uzay organizasyonunu elde edilecek esas amaç olarak değerlendirmedikleri takdirde, varılan sonuçlar çoğunlukla hatâlı ve şaşırtıcı nitelikte olabileceklerdir. Bir mimarî yapıtın, bir şehirsel düzenlemenin resim ya da heykel gibi değil de kendi öz ölçütlerine göre biçimlenmesi ancak böylesine bir tutumla mümkündür. O halde, gerek genel, gerekse de belirli bir sanat dalına yönelik temel eğitim uygulamalarında, yöntemin sağlam bir sanat teorisine dayanması da kaçınılmazdır. Bu olmazsa, sanat dalları arasındaki farklar kolayca hasıraltı edilebilecek, beliren kargaşanın içerisinde sorumluluklar da ya birbirleriyle yer değiştirecekler, ya da karmaşık yumaklar haline dönüşerek ayrı ayrı belirlenebilme şanslarını kaybedeceklerdir. Nitekim, tutarlı olarak uygulanan Temel Tasar'ın en yararlı taraflarından birisi de, sanatçıda çeşitli dallara göre sorumluluk gözetebilme yeteneğini geliştirmesidir. Mimaride mekân düzenlemenin düzlem ve hacimden giderek oluştuğu gerçeği gözönüne getirilirse, yüzeysel, hacimsel ve mekânsal ilişkiler arasındaki önem de bütün ağırlığıyla ortaya çıkmış olur. Ancak iş bununla da bitmemekte, özellikle günümüz mimarının projeye doğrudan doğruya bir mekân düzenlemesi değil de, bir yüzey düzenlemesi şeklinde, yani kâğıt üzerinde iki - boyutlu bir çalışma halinde başladığı, plânı belirlemedeki bu

davranışını cephe görünüşleriyle kesitlere de taşırdığı hatırlanırsa, tasarın sorumluluk zincirine ait halkalar çizgiye, yani tek boyuta kadar inebilmektedir. Böylece, kalınlıksız çizgiden başlayarak noktaya, kalınlıklı çizgiye, oradan da uzaya sıçrayarak düzlem ve hacim birim ya da kompleksleriyle bunlardan oluşan mekân düzeni, yani mimari arasında fevkâlade sıkı bir bağıntı sistemi vardır. Buna sırt çevirmek veya onu bir sistemsizlik haline dönüştürmek de bilinçli bir Temel Tasar uygulamasının uzak durması gereken hususlardır.

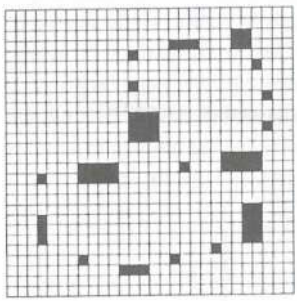
Altı adet değişik dikdörtgenin kare düzlem üzerinde farklı nitelikte ele alınmış yüzeysel ilişkileri (solda); ve aynı dikdörtgenlerden mekân ilişkilerine öncelik tanıyan bir kompozisyonla ona ait perspektif (sağda). Bu tür çalışmalar, öğrenciye resim ile mimarinin birleşen ve ayrılan yönleri hakkında sağlam bir fikir vermektedir.

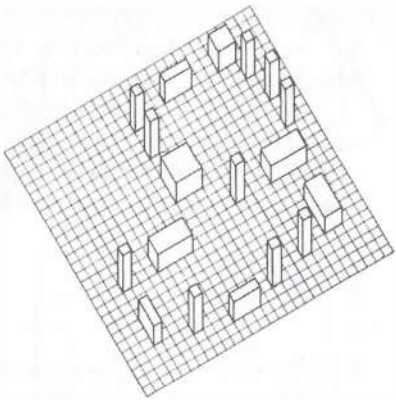


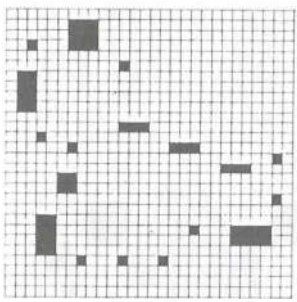


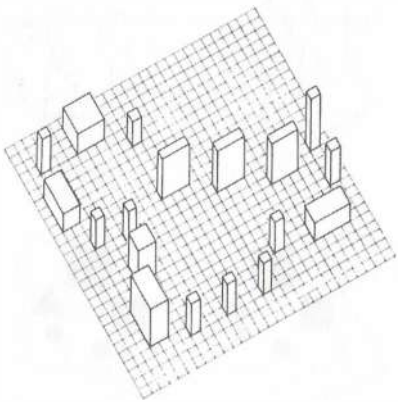
Nokta ve çizgilerle katı geometrik düzenden serbest düzene geçişin başlıca aşamalarını ele alan iki çalışma.

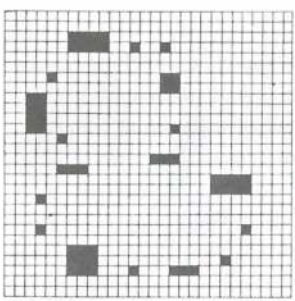
Mimar Sinan Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde temel tasar eğitimi olarak izlenen ana yol yukarda açıklamaya çalıştığımız düşüncelere ayak uydurmaktadır. Geliştirilen yöntemin mükemmelliğini iddia etmemekle beraber, yapılanın gerekli ve yararlı olduğu hususu üzerinde durmak istiyoruz. Girişte de belirttiğimiz üzere, birtakım tutarsız uygulamalar Temel Tasar'ın bugün bütün dünyada yer yer kuşkuyla bakılan bir disiplin haline gelmesi sonucunu doğurmuştur. Buna tepki olarak yapılacak şey, disiplinin başını istemek değil, fakat onun sağlıklı bir şekilde uygulanmasını sağlamaktır.

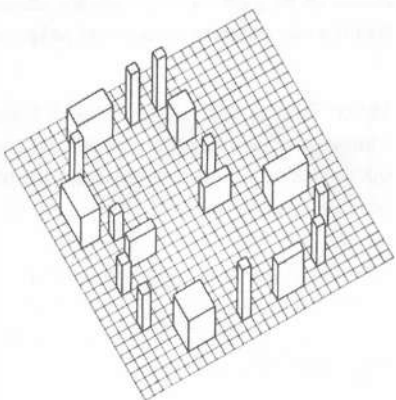






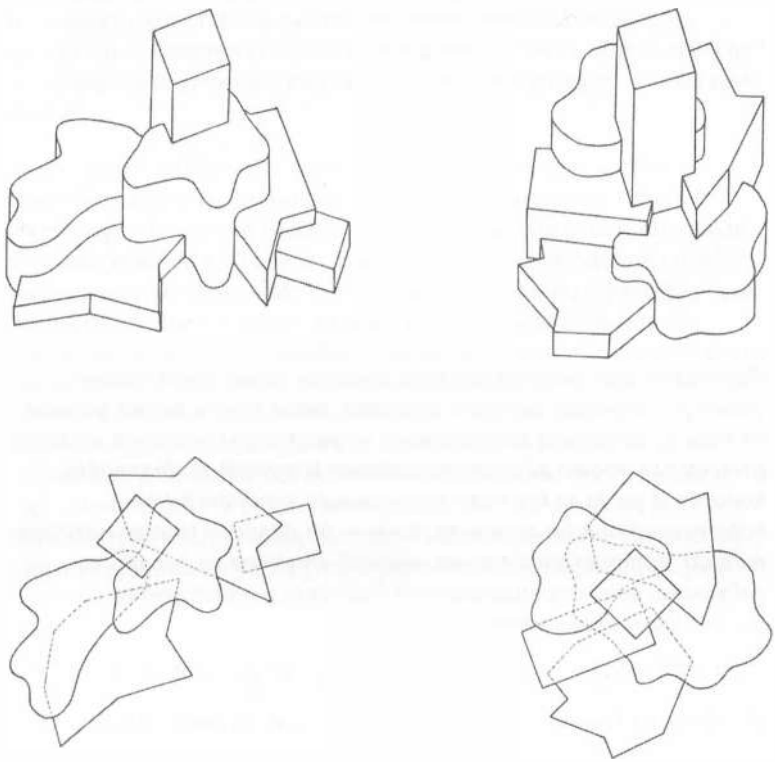






Yalnızca yükseklikleri değişebilen elemanlarla, aynı problemin çözümü için üç öğrencinin farklı önerileri. Bu anlamdaki çalışmalarla, öğrenci çeşitli kütlelerle mekânı mafsallandırmayı öğrenmiş olmaktadır.

İkişer adet dikaçısal - rasyonel, serbest kırık ve serbest eğrisel düzlemin kesişmesinden oluşan kütle düzenlemeleri. Soldaki kompozisyon ön, arka ve yan cephe farklılaşması taşıyan bir durum için geliştirilmiş; sağdaki ise, 360 derecelik çevreye aynı değerde hitap edebilecek tarzda düşünülmüştür.



MİMARİMİZ VE ARAŞTIRMA

Geçmişteki tecrübelerine dayanan bugünkü insan, sürekli olarak geleceğini düşünüp kararlara varmakta, gerek kişisel hayatı, gerekse de toplum üzerindeki kontrolünü en iyi şekilde başarabilmek amacıyla gelecek hakkındaki şüphelerini azaltmak istemektedir. İnsanoğlu, kontrolsüz ya da az kontrollü bir geleceğin kendisini tatmin edemeyeceğini artık anlamıştır. Sağlam bir düşünce tarzı ve hazırlama metodu, optimum zihnî yatırım, sistemli araştırma ve geliştirme çalışmaları söz konusu olmaksızın toplumun görevini yerine getirebilmesi imkânsızdır.

J. VAN ETTINGER. Yaşanabilir Bir Dünyaya Doğru. Bölüm III - 12.

İTÜ Mimarlık Fakültesi Yapı Araştırma Kurumu Yayınları, 1966.

Mimarlık alanında araştırma ve geliştirme görevini yüklenmiş kurumların faaliyetlerinde başlıca iki temel davranışla karşılaşmaktayız. Bunlardan biri, en kısa tarifiyle, eldeki imkânları en rasyonel şekilde ilgililere duyurabilmek, aktarabilmek çabası halinde ortaya çıkıyor. Başka bir deyişle, burada güdülen gaye fiilî imkanların fiilî ihtiyaçlar yönünden azamî ölçüde değerlendirilmesi, tanıtılması, söz konusu imkânlardan azamî istifadenin sağlanmasıdır. İkinci davranış ise, fiilî ihtiyaçlara göre eldeki imkânların geliştirilmesi ve daha iyi imkânların aranıp bulunması tarifiyle açıklayabileceğimiz, tamamen geliştirici bir karakter arzeder. Bu iki temel davranışın arasında, önem bakımından değil de zaman bakımından bir ayırıma gittiğimiz takdirde, yukarıdaki sıralamanın yerinde bir sıralama olduğu kanısına varırız. Nitekim, belirli bir mekân ve zamanda ne olup ne bittiği bilinmediği, fiilî imkanlarla fiili ihtiyaçlar arasında el yordamıyla, kendiliğinden, spontane bir denge kurulamadığı sürece yeni birtakım imkânlar aramaya kalkışmak, her şeyden önce ekonomik ve fonksiyonel rasyonalizasyon fikrine yönelen modern araştırma kavramının ruhuyla bağdaşamayacaktır. Daha basit bir söyleyişle, mahalle bakkalındaki pirincin fiat ve kalitesini bilmeden uzak pazarlarda " daha ucuz ve daha iyi " pirinç peşinde koşmak gerçekçi ve yapıcı bir dünya görüşüyle paralel adım atamaz.

Bugün gerçek ve bilimsel araştırmalardan azamî istifadeyi sağlayan ülkelerde, gelişme kronolojisi bakımından böylesine bir yolun izlendiğini görmekteyiz. İngiltere ve Hollânda, başta giden iki ülke olarak, bu konuda en güzel örnekleri teşkil ederler. Hollânda'daki mimarlık araştırma enstitüsü Bouwcentrum'un başkanı Mr. van Ettinger, kendisiyle yaptığım görüşmede, adı geçen enstitüyü çok kısa, fakat son derece anlamlı bir tarzda tarif ederek, Bouwcentrum'un, Akademi -Politeknikum -Bauhaus gelişim eğrisini devam ettiren dördüncü basamak olduğunu söylemiştir. Başkan'a göre, mimarinin doğrudan doğruya "anıtlar sanatı " halinde ele alındığı geleneksel güzel sanatlar akademisi, endüstrileşme sonucunda yerini politeknikum'un mimarlık bölümüne terketmiş, ve ondan sonra Bauhaus, yapı, teknik ve sanatın deneysel integrasyonuna giderek, Yirminci Yüzyıl mimarisinin doğmasına sebep olmuştur. Ancak, Bauhaus bu integrasyon görevini el yordamıyla yapmış, veya yapmak zorunda kalmıştır. Çağdaş şartlar içinde, hele ekonomik faktörlerin etkisi altında, izlenecek yol Bauhaus çalışmalarını bilimsel bir tabana oturtmak ve yayılma alanını genişletmektir. Van Ettinger'in de açıkladığı üzere, Bouwcentrum bu görevi lâyıkıyla gerçekleştirmeye çalışan bir kuruluştur. Öte yandan, 1920 yıllarında Le Corbusier, Gropius gibi isimlerle CIAM örneği akımların ortaya çıkartıp şiddetle savundukları seri evler, mimimum mesken, organik

komşuluk plânlaması, mesken endüstrisi gibi kavramlar İkinci Dünya Savaşı sonrası mimarisinin belirleyici elemanları haline gelmiştir. O yıllarda çoğunlukla sezgisel bir yoldan formüle edilen ya da uygulanan ilkelerden çoğu bugün artık bilimsel araştırmalarla gerekçesine kavuşabilmektedir.

Meselâ Fransa'nın en ünlü şehircilik otoritelerinden M. Robert Auzelle, bugün kendilerinin çok daha dakik bir tarzda elde ettikleri birtakım sonuçların yıllar önce ilk defa Le Corbusier tarafından ortaya atıldığını itiraf edecektir. Bütün bu ve buna benzer hususlar, mimarinin bugünkü bilimsel yöneliminin hazırlanmasında, toptan Bauhaus esprisi diyebileceğimiz ve teker teker Le Corbusier, Oud benzeri öncülerin temsil ettikleri bir esprinin ne derece önemli olduğunu açıkça belirtmektedir. Bu duygu mimarlık öğretimi müesseselerine ve oradan da ayrı ayrı tatbikatçı mimarların şuuruna nüfuz etmeseydi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki gelişim şüphesiz bugünkü olumlu karakterine kavuşamazdı. Özetlediğimiz takdirde, Bauhaus - esprisi malzemeyi ve fonksiyonu en rasyonel tarzda kullanabilme imkânına işaret etmiş, ve kendi iç kurallarına cevap vermek suretiyle, böylesine bir kullanmadan çağdaş "güzel"in doğabileceği konusunda en azından mimarlık çevrelerini ikna edebilmiştir. Başka bir söyleyişle, fiilî imkânları en rasyonel şekilde ilgililere aktarabilmek, bu imkanların fiilî ihtiyaçlar yönünden azamî ölçüde değerlendirilmelerini, tanıtılmalarını sağlamak görevini yüklenmiş ve büyük ölçüde başarabilmiştir.

Başlarımızı Türkiye'ye çevirdiğimiz zaman, tamamen organik bir sürece göre biçimlenen, fakat artık terketmek zorunda bulunduğumuz bir dünya düzenini yansıtan anonim halk mimarisinin dışında, söz konusu esprinin daimî olarak mimarî ortamımızdan uzakta kaldığını görürüz. 1920 yılından itibaren Batı'da gözlemlediğimiz uyanış, ve bu uyanışın sonunda fiilî gerçeklere çare arama eğilimi, - belki de zorlayıcı faktörlerle temas kurulamadığı ya da bunların mevcudiyeti düşünülmediği için -, yakın zamanlara kadar bizde herhangibir yankı uyandırmayacaktır. Özellikle 1940 yıllarında hüküm süren Millî Mimari döneminde, mahallî malzemeye ve detay bilgisine verilen önem belki bâzı kimselerce olumlu bir davranış olarak gösterilebilir. Ne var ki, birtakım ölü kalıplar üzerinde sunulmak istenen imkânlar aslında statik bir durumun imkânları olmaktan kurtulamamış, ve fiilî ihtiyaçların dinamizmi karşısında, aşağı yukarı on yıllık bir süre içerisinde, ait bulundukları bütünle, makrosistemle birlikte tarihe malolmak zorunda kalmışlardır.

Türk mimarlığının temel derdi, yakın tarihlere kadar toplumun fiilî ihtiyaçlarıyla fiilî imkânları arasında rasyonel bir dengenin aranmamış, ve, en kısa tarifiyle, bir Bauhaus - esprisinin geliştirilmemiş olmasında

yatmaktadır. Bu konuda başlıca sorumluluğun eğitim müesseselerine düştüğü herkesçe kabul edilmesi gereken bir gerçek mahiyetindedir. Türk mimarı, hocasıyla, asistanıyla, memuruyla, serbest çalışanıyla bugün neredeyse "işşiz " denilebilecek durumdadır. Öğretim sistemi, sahip olunan ve verilen bilgiler Türkiye'nin mimarî alandaki gerçekleriyle bağdaşmamaktadır. Görgü ve bilgisi, Türk mimarına Türkiye'nin problemleriyle uğraşmak, yenişmek fırsat ve cesaretini veremiyor. Çok sayıda Türk mimarının dış ülkelerde başarıyla çalışabilmesi, fakat yurda döndüğünde tekrar güçlüklerle karşılaşması mevcut durumun deneysel yönden açık ispatıdır. Teorik ve evrensel anlamda - hiç olmazsa dış ülkelerde adaptasyona yardım edebilecek cinsten - bazı bilgiler verilmesine rağmen, işin esas yapıcı yönü haddinden fazla zayıf kalmaktadır.

İşlerin iyi gitmediği ötedenberi bilinen ve üzerinde durulan bir husus olarak karşımıza çıkıyor. 1900'den bu yana birbirini izleyen hareketler aslında hep bir huzursuzluğun, daha doğrusu iyiye doğru yönelme ihtiyacının belirtileri sayılabilirler. Mimar Kemalettin ve Vedat Beylerin çabaları, yabancı mimarların getirtilmesi, yabancı mimarlara karşı tepki, Millî Mimari, onu izleyen evrensel anlamdaki rasyonalist gelişim, ve nihayet rejyonalist yönde yapılan telkinler ve ortaya konan projeler, hep mevcut bir "iyiniyet"in çeşitli fasetleri şeklinde değerlendirilebilirler. Ancak bunlar, aralarındaki derece farklılıklarına rağmen, stilistik ve biçimci mülâhazalardan ileri gidememişler, ve akım halinde ortaya çıktıklarında dahi, bilimsel ve uzun süreli, organize bir gidişin yol göstericisi olamamışlardır.

Olayların tarihî sürüklenişi bizleri nihayet bugünkü noktaya getirecektir. Bulunduğumuz noktadan görebildiğimiz tek çare, Türk mimarisi için geliştirme ve araştırmanın kaçınılmaz olduğudur. Mevcut ya da ortaya konacak en rasyonel imkânları bilip öğrendikten, görüp tanıdıktan sonradır ki, Türk mimarı sağlam ve gerçek anlamda bir senteze gidebilecek, spontane mimarisini yaratabilecektir. Böylece, Türk mimarlığı yazımızın girişinde işaret ettiğimiz iki ayrı görevi de aynı hız ve şiddetle yürütmek zorundadır. Yani, hem eldeki potansiyel imkânları fiilî ihtiyaçlar yönünden en rasyonel şekilde değerlendirerek bir an önce ilgililere aktaracak , hem de bugünkü ve gelecekteki ihtiyaçlara göre yeni imkânların geliştirilmesine çalışacaktır. Potansiyel imkânların araştırma ve geliştirme kurumlarında ele alındıktan sonra eğitim müesseselerine iletilmesi, bu arada işveren durumundaki resmî ve gayriresmî müesseselerin ve bakanlıkların özellikle fonksiyon şemalarının geliştirilmesi konusunda araştırma enstitüleri ve okullarla sıkı bir işbirliğine gitmesi bilimsel yolun belki de ilk önemli ve etkili adımları olabilecektir.

MİMARLIKTA TARİHSELLİK VE GELENEKSELLİK ÜZERİNE BİR SÖYLEŞİ

Aykut Köksal'ın Bülent Özer ile yapmış olduğu aşağıdaki söyleşi, DÜNYA Gazetesi'nin 7 Nisan 1979 tarihli sayısında yayımlanmıştır.

- Önce, gelenekselle birlikte tarihselden söz açarak konuya girmek istiyorum. Mimarlıkta tarihsel olan nedir, geleneksel olan nedir?

- Tarihsellik, geleneksellik kavramları söz konusu olduğunda, mimarlık, başka bir deyimle de en küçüğünden en büyüğüne mekân düzenleme olgusu birdenbire ön plâna sıçrar. Gerçekten de, tarihselliğin, gelenekselliğin varlığı ancak ve ancak mekânla mümkündür. Tıpkı görselliğin mutlaka ışıkla mümkün olması gibi. Bu bakımdan, tarih ve gelenekle ilgili tüm tartışmalarda, özellikle de tarihsel ve geleneksel etkinliğin sürdürülmesi ya da durdurulması gibi son derece nazik işlemlerde mimarinin, daha geniş ve isabetli bir deyimle de mekân düzenleme olgusunun vazgeçilmez rolünü iyice anlamak, değerlendirmek gerekecektir.

Bunu böylece belirttikten sonra, "mimarlıkta tarihsel olan nedir, geleneksel olan nedir? " sorusuna rahatlıkla eğilebiliriz. Ancak bu iki kavramı mimarlıkta ele almadan önce, kendi başlarına ayrı ayrı açıklamanın yararlı

olacağına inanıyoruz. O halde "tarih nedir, gelenek nedir? ", karşılaştırmalı olarak bunu anlatmaya çalışalım.

Tarih çok geniş bir tanımıyla, "zamanın insanoğluna ait faaliyetleri içeren bölümüdür". Biraz daha ileriye gidersek, "zamanın akışı içerisinde insanoğluna ait faaliyetlerin diyalektik gelişimiyle oluşan dinamik bir süreç " de diyebiliriz. Burada bir parantez açarak, insanoğlu kelimesini kollektif anlamda kullandığımızı vurgulamak gerekir. Böylece, bu süreci oluşturan faaliyetlerle, onların dolaysız ürünleri halinde karşımıza çıkan olay ve nesnelerin tek defaya özgü karakterleri de belirlenmiş olmaktadır. Nitekim, sözgelimi Birinci Dünya Savaşı'nı , diyalektik süreci geriye doğru kovalayarak, ne kadar Waterloo Muharebesi ile belirli bir ilişkiler sistemi içinde yorumlayabilmek olanağı varsa da, bunların yinelenebilme ihtimallerinden söz edebilmek mümkün değil. O halde sınırsızca çoğaltılabilecek bu gibi örneklerle de desteklenebileceği üzere, tarihsel olaylar ve nesnelerin büyük, belirgin özellikleri zamansal oluşları; zaman-üstü, zaman-ötesi olamamaları.

Geleneğe gelince. . . Gelenek, biraz önce açıklamaya çalıştığımız tarihsel sürecin içerisinde geçmişten gelen, fakat hâlâ geçerli olan, hattâ güncel olan diyebileceğimiz faaliyetleri, sonuç olarak da olayları, töresel alışkanlıkları, nesneleri kapsar. Tarımsal düzen rejiminin çeşitli etkenleriyle egemen olduğu ülkelerde, veya birtakım ülkelerin hâlâ adı geçen düzenin koşullarına bağlı kalarak yaşamlarını sürdüregelen toplumsal katlarında bugün gelenekten bahsolunmasının nedeni de budur. Çünkü tarımsal düzende diyalektik gelişim de ağır seyreder. Toplumsal faaliyetler, bunların yoğunlaştıkları kurumlar, ürettikleri olaylar, nesneler de zaman içerisinde çok yavaş değişirler. Bu suretle karşımıza gelenek diye adlandırılan fenomen çıkar.

Oldukça uzunca, fakat zorunlu bir ön açıklamanın arkasından, şimdi artık soruyu cevaplandırabiliriz gibime geliyor. Mimarlıkta ister tek tek binalarda, isterse de kentsel düzeydeki düzenlemelerde tarihsel yapıt belirli bir çağın, belirli bir dönemin koşullarıyla biçimine kavuşmuş yapıt olmakta. Belirgin niteliği zamansallık. Örnekler, hem de bizden, saraylarımız, hattâ yalılarımız, hattâ çok farklı yaşam koşulları için tasarlanmış ilk apartmanlarımız. Kısmen camilerimiz. Kısmen diyorum, çünkü birincilerde herhangibir biçime hayat veren, onu doğuran öz'ün işlev, yani fonksiyon tarafı artık ortadan kalkmış. Oysa, bir yapıtın canlılığını, yaşamsallığını sürdüren en önemli etken onun fonksiyonu. Camilerde ise hâlâ devam etmekte. Ancak strüktür koşulları değişmiş, malzeme değişmiş, plâstik sanatların mimariye katılım oranları ve karakterleri farklılaşmış. O yüzden, onlar da büyük ölçüde tarihselleşmişler, zamansallaşmışlar.

19'uncu Yüzyıl'ın kentsel Batı toplumu, kendisine ait uygarlığa adapte olup ondan yeni bir kültür üretemeyecek derecede içinde bulunduğu şartlara ve çevresine yabancılaşmış durumdaydı. Nitekim, taşradan yeni gelip yerleşenler için geleneksel kültür alışkanlıklarını sürdürmek mümkün olmadığı gibi, yerleştikleri şehrin eski ve yeni sâkinleriyle birlikte aktüel değer ve gerçeklere göre ileriye yönelik ortak bir kültürün

VİOLLET-LE-DUC. İdeal Katedral, 1854.

temellerini atmak da imkânsızdı. Eskiden kalma burjuva nüfus ise yeni uygarlığın ortaya çıkarttığı değerlere karşı kararlı, inatçı bir direniş içerisindeydi. Böylece, kültürel simge üretimi söz konusu olduğunda, en kolay ve rahat yol işi diriltmecilik (revivalism), seçmecilik - eklemecilik (eclecticism) gibi özgün, otantik olmayan tarihçilik yöntemlerine bırakmaktı.

Karl Friedrich SCHİNKEL. Berlin'de inşa olunacak Werder Kilisesi için (1824-30) ünlü mimarın sunduğu biri 'Gotik', diğeri de 'Rönesans' üslûbunda iki ayrı öneri.

Yaptığının doğruluğundan emin olabilmek için, 19'uncu Yüzyıl Avrupa toplumunun illâ ki geçmişten, yani kendinden daha kültürlü ve görgülü saydığı eski toplumlardan destek aradığı, bunun da mimarlıkta çok-üslûplu bir eklektisizm şeklinde karşımıza çıktığı çok iyi bilinmektedir. Schinkel örneği çok büyük isimler dahi içinde bulundukları bu kültürel kısır döngüden kendilerini kurtaramamışlar, her kritik dönemde rastlandığı üzere nabza göre şerbet vermek zorunda kalmışlardır.

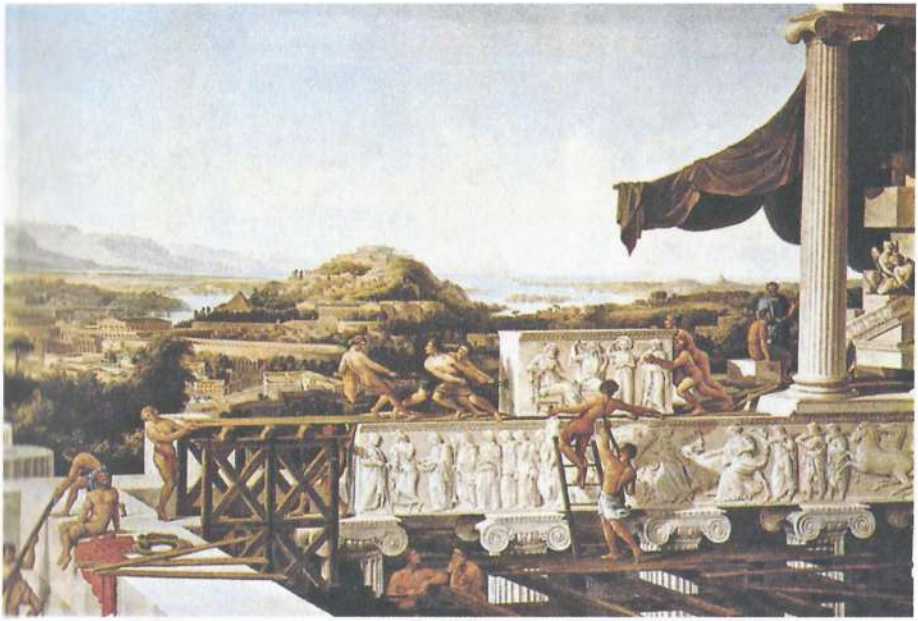
Karşıda yukarda:

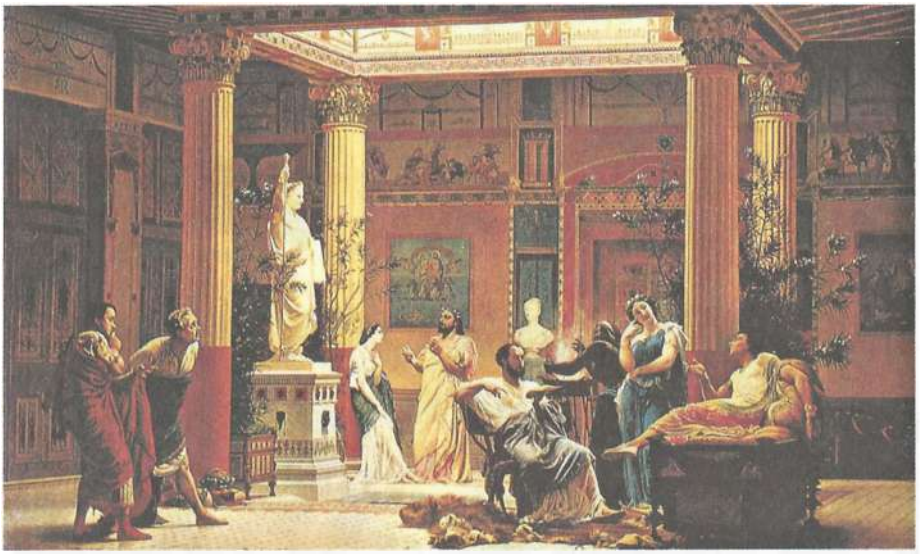
Karl Friedrich SCHİNKEL. Yunanistan'ın En Parlak Dönemine Bir Bakış, 1836.

Karşıda aşağıda:

Karl Friedrich SCHİNKEL. Bir Şehrin Üzerinde Katedral, 1823.

Rönesans geleneğinin töresine uygun düşecek şekilde, 19'uncu Yüzyıl mimarlarının büyük bir çoğunluğu için de 'total sanatçı' olmak âdeta bir zorunluluktu. Bu anlayış içerisinde, tarihçi eklektisizmin Kuzey Almanya'daki en tanınmış temsilcisi de aynı zamanda mükemmel bir ressamdı. Günümüzde Antikiteci Postmodernizm'in üzerine titrediği, doğal önderliğe lâyık gördüğü Schinkel, bu iki çalışmasında bir yandan Grek Kültürü'ne özgü karakteristiklerin üstünlüğünü vurgularken, öte yandan bölükpörçük bileşenlerden oluşan hayalî bir Ortaçağ kentini romantik ve nostaljik değerleriyle canlandırmaya çalışmaktadır. Böylece, Grek-Ortaçağ kutupları arasında son derece farklı kılıklara bürünebilen eklektisist davranışların, kültürel krize, geçerakçe zevk dengesizliğine ödün vermeye hazır sanatçılarda, -Werder Kilisesi örneğinde olduğu gibi bu resimlerde de-, ne gibi bir 'consensus' ile sonuçlanabileceği açıkca farkolunmaktadır.

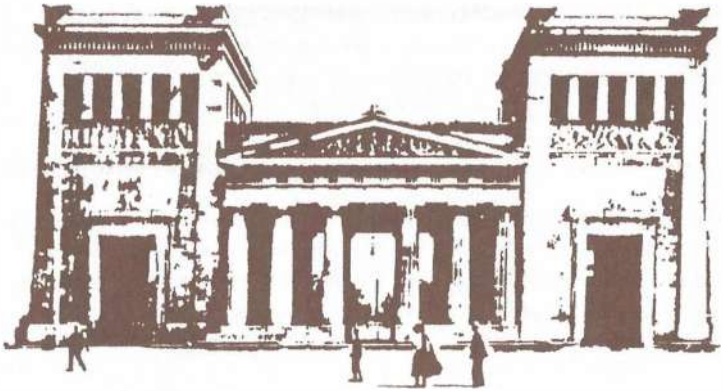




Gustave-Clarence-Rodolphe BOULANGER. Prens Napoléon'un Paris'te, Avenue Montaigne'deki Pompei üslûbunda tasarlanmış evinin atriumunda "Flütçü" ve "Diomedes'in Karısı" oyunlarının repetisyonu, 1861.

19'uncu Yüzyıl'ın çok-odaklı eklektisizminin en önemli akımlarından biri olan Antikitecilik, giderek Antik Yunanlı ve Romalı gibi yaşamak, onlarla özdeşleşmek eğilimine dönüşüyordu. Ünlü Fransız ressamı Boulanger'nin tablosu bu hususu belgeleyen en önemli dokümanlardan biri.

Roma'da Tevere (Tiber) Nehri kenarındaki bu ilginç sıralanma, 19'uncu Yüzyıl'daki bellibaşlı eklektisist eğilimlerin mimarlıktaki tezahürlerini son derece çarpıcı bir tarzda gözlerimizin önüne sermektedir. Neo-Barok üslûbun en şatafatlı örneklerinden biri sayılan Roma Adliye Sarayı'nın (Guglielmo Calderini, 1889-1910) hemen yanıbaşında Neo-Rönesans bir malikâne (palazzo), ondan sonra da Neo-Gotik bir kilise ile yine, bu defa daha az katlı olmak üzere, Neo-Rönesans bir yapı geçen yüzyılın karakteristik bir koalisyonu halinde taptaze karşımızda.

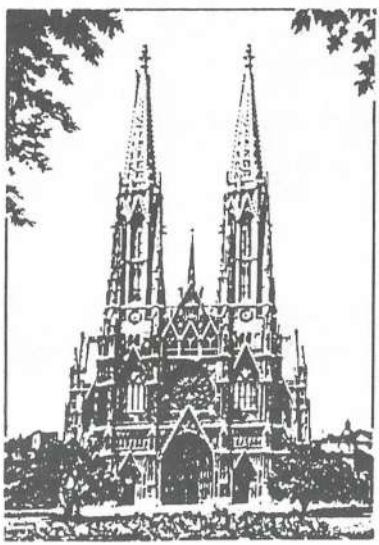


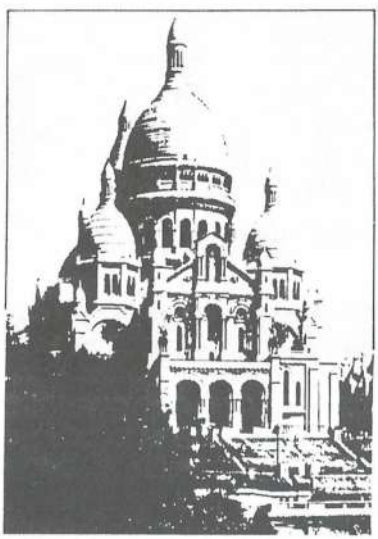
Leo VON KLENZE. Propileler. Münih, 1846-60.

Viollet - le - Duc'ün sahife 340'daki önerisinde Gotik üslûba ait örneklerden seçilip birbirine eklenmiş parçalarla ideal bir katedral tipi yaratılmaya çalışılmakta; Viyana'daki Votivkirche'de bu anlayış gerçekleştirilmekte; Propileler'de Mısır ve Yunan tapınaklarından tuhaf bir kompozisyona gidilmekte; Sacré-Coeur'de de Bizans mimarisiyle Romanesk üslûbun acaip bir sentezi ortaya konmuş olmaktadır.

Heinrich VON FERSTEL. Votivkirche (Adak Kilisesi). Viyana, 1856-79.

Paul ABADİE. Sacré - Coeur Kilisesi. Paris. 1876-1919.





Geleneksel mimari ise, geleneği tanımlayış tarzımızdan da anlaşılabileceği gibi, hâlâ yaşayan, kullanılan töresel alışkanlıklara göre üretilip " tüketilen " bir mimari. Yine biraz önce açıkladığımız nedenlerle, yaşamlarını tarımsal düzen koşullarına göre sürdüregelen toplumların mimarisi. . .

- Ya mekânda gelenekselin zaman-öteliği?

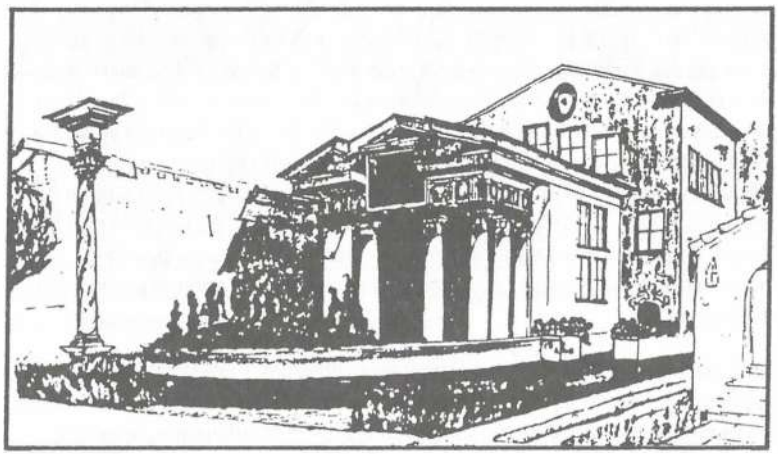
- Ben de zaten ona değinmek üzereydim. Gördük ki tarihsel bir biçimin içine çağdaş bir faaliyeti, en azından belirli ölçüde ödün vermeksizin sokmak, onu orada yaşatmak mümkün değil. O halde, tarihsel mimarî yapıtın belirli bir çağa, döneme bağlılıktan, yani zamansallıktan kurtarılıp başka bir çağın faaliyetine, sözgelimi çağdaş bir faaliyete uyarlanması da yine öylesine. Ne var ki, bugünkü dünyanın ekonomik koşulları, bu arada neredeyse acaip bir tutku halini alan yanlış bir tarihçilik "yeniden yaşatma " yani rövitalizasyon adı altında tarihsel anıtları bambaşka fonksiyonlarla, bugünün kullanılır binaları haline getirmeyi zorunlu kılıyor. Eski şatoların, sarayların, belediye binalarının otele dönüştürülmeleri ağırlık kazanan bir örnek. Böylece, hem eski anıt belirli bir ölçüde ayakta tutulup tarih meraklıları tatmin edilmiş oluyor, hem de kütle turizmi açısından fayda sağlanıyor.

Geleneksel mimari ise zaman aşımına uğramamış. Fonksiyon, işlev gerçekte genellikle aşılması istenen bir düzeyi, yani tarımsal düzen yaşamını belgeliyorsa da, ilgili toplumu endüstri düzenine geçirirken bir "sil-baştan " hareketine hiç de gerek yok. Japonya'nın sağlıklı gelişimi bu konuda ilginç ve inandırıcı bir örnek. Almanya'nın, İngiltere'nin, ve daha birçok endüstrileşmiş ileri ülkenin kendi geleneksel potansiyellerini yitirip, uzun bir süre "sil-baştan" felsefesini uyguladıktan sonra, şimdi başkalarının geleneklerinden yararlanmaya kalkışmış olmaları da fevkalâde öğretici, uyarıcı.

- Mimarlıkta geleneksel olanın yanlış kavranması, geleneği tümden yadsıma gibi tepkici bir tavra dönüşmüştür. Bu tavrın çağımızdaki uzantıları nelerdir?

- Sözünü ettiğiniz tutum özellikle 19'uncu Yüzyıl'ın tarihsel, geleneksel olanı körükörüne kopya edişine karşı gelişen bir tepkidir. Tutuculuktan da öte, düpedüz gerici bir eğilimin üstesinden gelebilmek için belki de böylesine radikal bir davranış gerekliydi denebilir. Bauhaus, 1920'ler bunun simgesidir. Finli mimar Aalto ise, doğru olanı 1930'larda gerçekleştirmeye başlayan kimsedir. Yani, hem çağdaş ve ilerici olacaksın, hem de gelenekselden yararlanacaksın ; tarihsel süreci çağın özgün örnekleriyle

Son yıllarda Post - Modernizm adıyla ortaya çıkan, aslında Modern Mimari'ye ait temel ilkelerin ılımlı eleştirisinden başlayıp tümden reddine kadar varan türlü görüşleri sinesinde toplayan karmaşık akımlar demetinin bir bölümü 19'uncu Yüzyıl anlamındaki tarihçi eğilimleri sempatiyle benimsemiştir. Bu eğilimler hiçbir zaman ortadan kalkmış

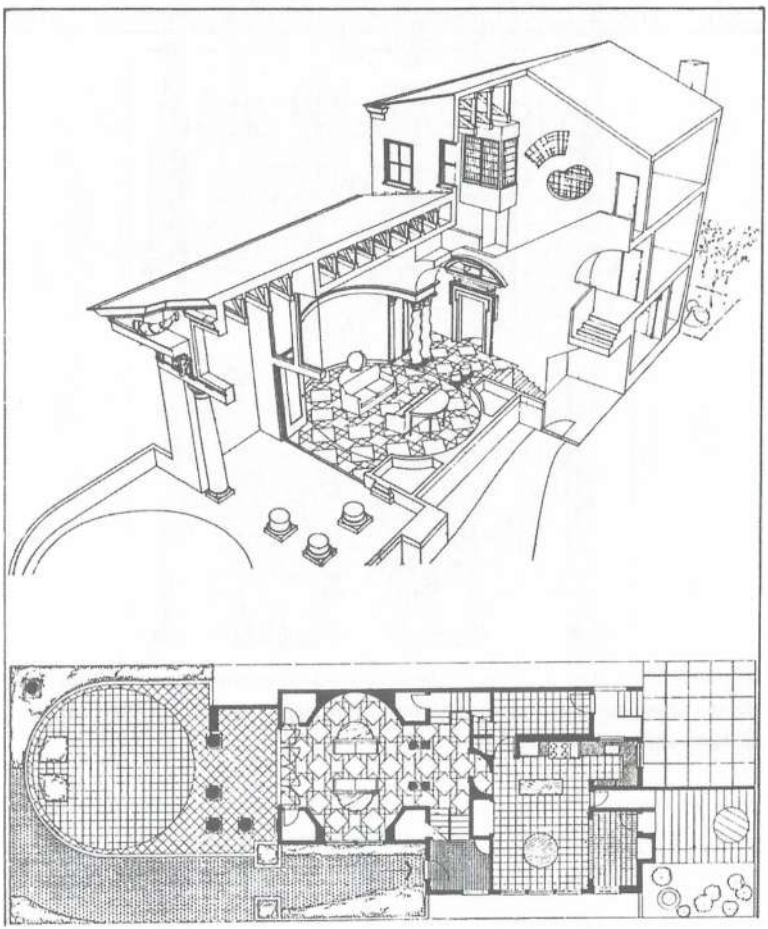


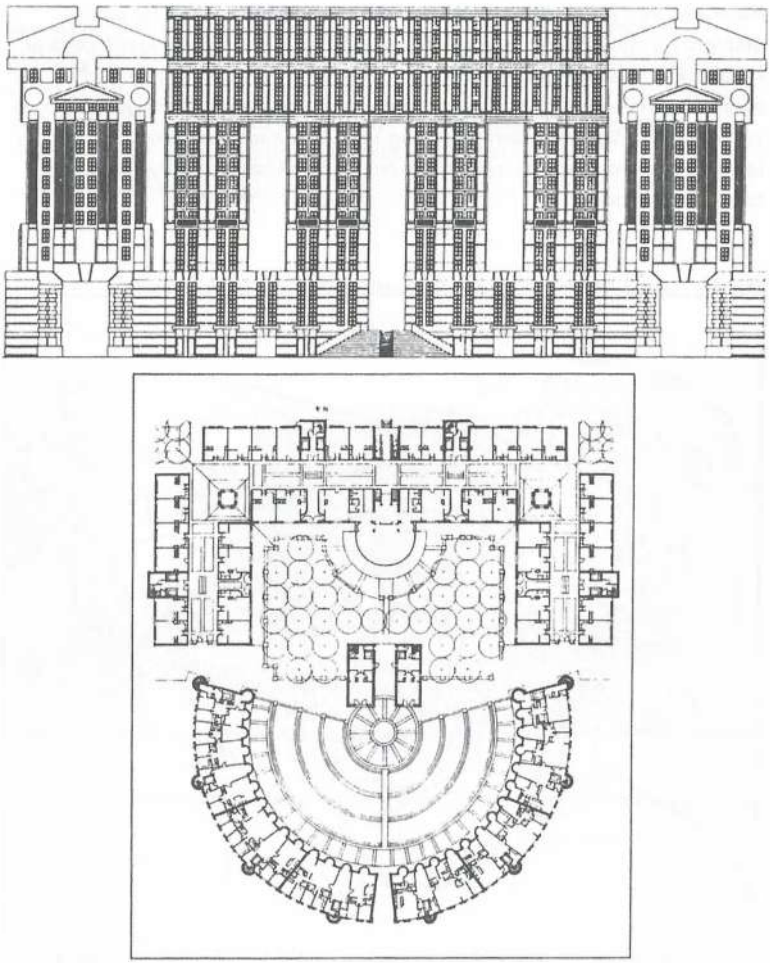
Thomas Gordon SMİTH. Matthews Caddesi'ndeki Ev'in girişinden perspektif görünüş.

olmamakla beraber, 20'nci Yüzyıl'ın sağlıklı dönemlerinde toplumun hastalık belirtileri halinde değerlendirilmekten öteye gidememişlerdir. Ne var ki, dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğunu oluşturan gelişen ülkelerdeki koşulların 19'uncu Yüzyıl toplumundakilere benzemesi; bunların bazılarında aşırı zenginliğe rağmen çağdaş uygarlık ve kültür göstergelerinin hâlâ kısır nitelikte olması; ve nihayet, ileri Batı toplumlarının da bir yandan refahın verdiği güvenlik duygusu ve rehavet, öte yandan da endüstri çağının doğurduğu korku ile edilgen, passif bir genel tutuma sürüklenmeleri insanlığı yeniden geçmişçiliğin, passeizm'in, oradan da tarihçi eklektisizm'in kucağına atmaktadır.

Bu arada, ileri ülkelere ait mimarların sahte tarihçilikten medet uman ülkelere hizmet götürerek bürolarını ayakta tutabildiklerini, büyük paralar kazandıklarını da unutmamak gerekir. Böylece, Postmodern Mimari'nin bu eğilimi benimsemiş en başarılı isimleri dahi, "biz para uğruna yanlış yolun yolcusuyuz" diyemediklerinden, bugünkü tutumlarını birtakım çarpıtılmış felsefî görüş ve teorik açıklamalarla sözde gerekçelendirmeye çalışmak zorunda kalıyorlar.

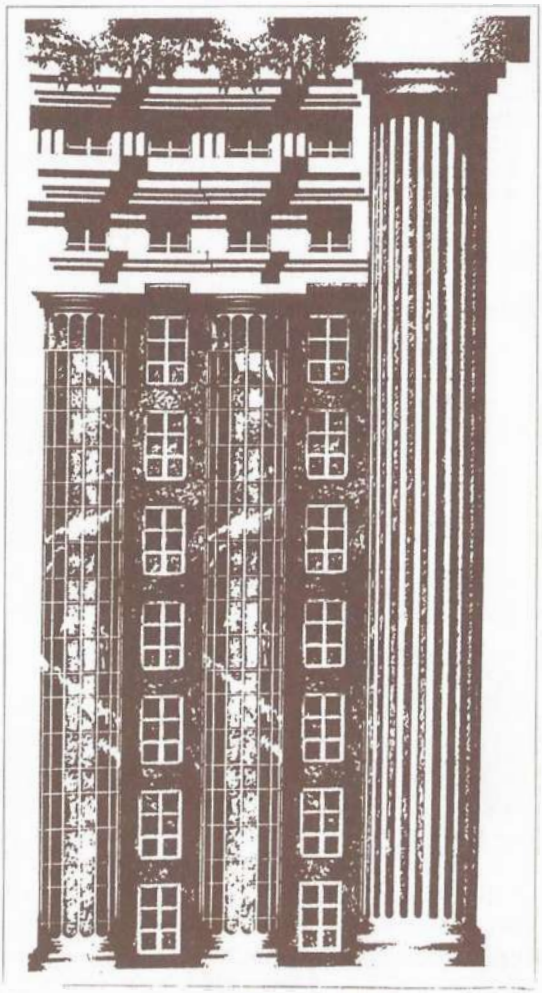
Thomas Gordon SMİTH. Matthews Caddesi'nde Ev Projesi, San Francisco, 1978.





Ricardo BOFİLL. Paris yakınındaki Marne-la-Vallée'de mimarın "Abraxas Sarayı" ve "Tiyatro" diye adlandırdığı mesken blokları, 1978. Plânlar ve Abraxas Sarayı'na ait cephenin aşırı anıtsal görünümü.

İspanyol mimarı Ricardo Bofill, geçmişçi-tarihçi tutumunu benimsemeden önce, Modern Mimari'nin manierizmi şeklinde değerlendirilebilecek bir yolda ilginç yapıtlar üretebilen bir sanatçıydı. Kendisinin Michelangelo ve Gaudi'den sonra dünyanın gelip geçmiş en büyük üçüncü mimarı olduğunu savunan Bofill, halka eski sarayları andıran düzen ve bloklarda



"Tiyatro" adlı mesken bloğunun avlu cephesinden kısmî görünüş.

yaşamayı sağlayarak, sosyal ütopyacıların düşüncelerini geçerli hale getirdiğine inanmaktadır. Daireler kendi içlerinde çağdaş konutlar gibi düzenlenmiş olup dıştaki anlayışı şu veya bu şekilde yansıtmamaktadırlar. İnşaatta kolaylık, çabukluk ve ucuzluk temin etmek amacıyla cephe elemanları prefabrikasyon yöntemiyle üretilmişlerdir.

Karşıda üstte:

Bofill'in 'Tiyatro' ve 'Abraxas Sarayı' (solda ve sağda) diye adlandırdığı mesken bloklarının dıştan kısmî görünüşleri. Ön plânda, yan girişteki aydınlatma kolonları.

Karşıda altta:

'Abraxas Sarayı' isimli bloğun sağ kanadından yukarıya doğru bakış.

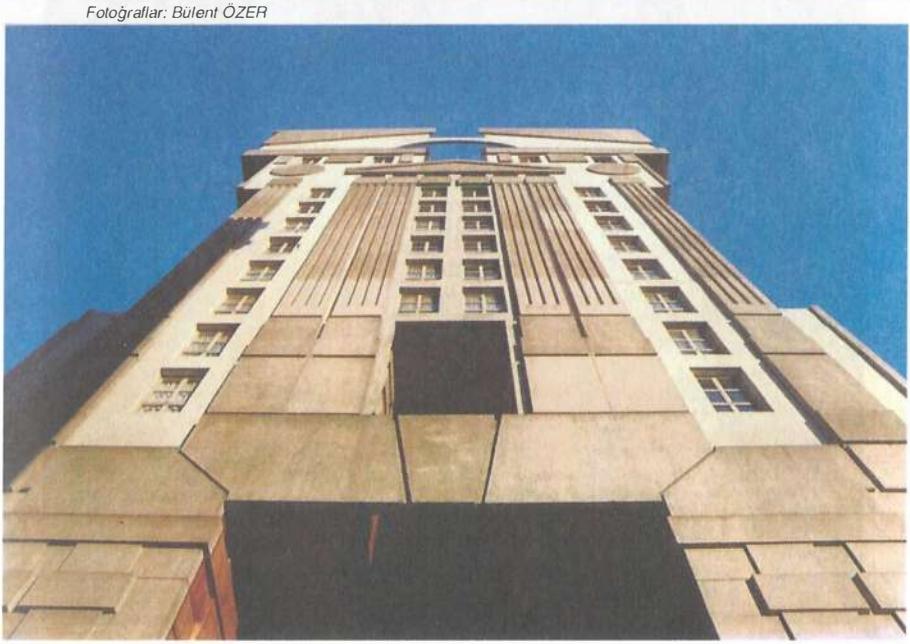
sürdüreceksin. Bütün sorun, ve de bütün beceri, işin püf noktası işte burada.

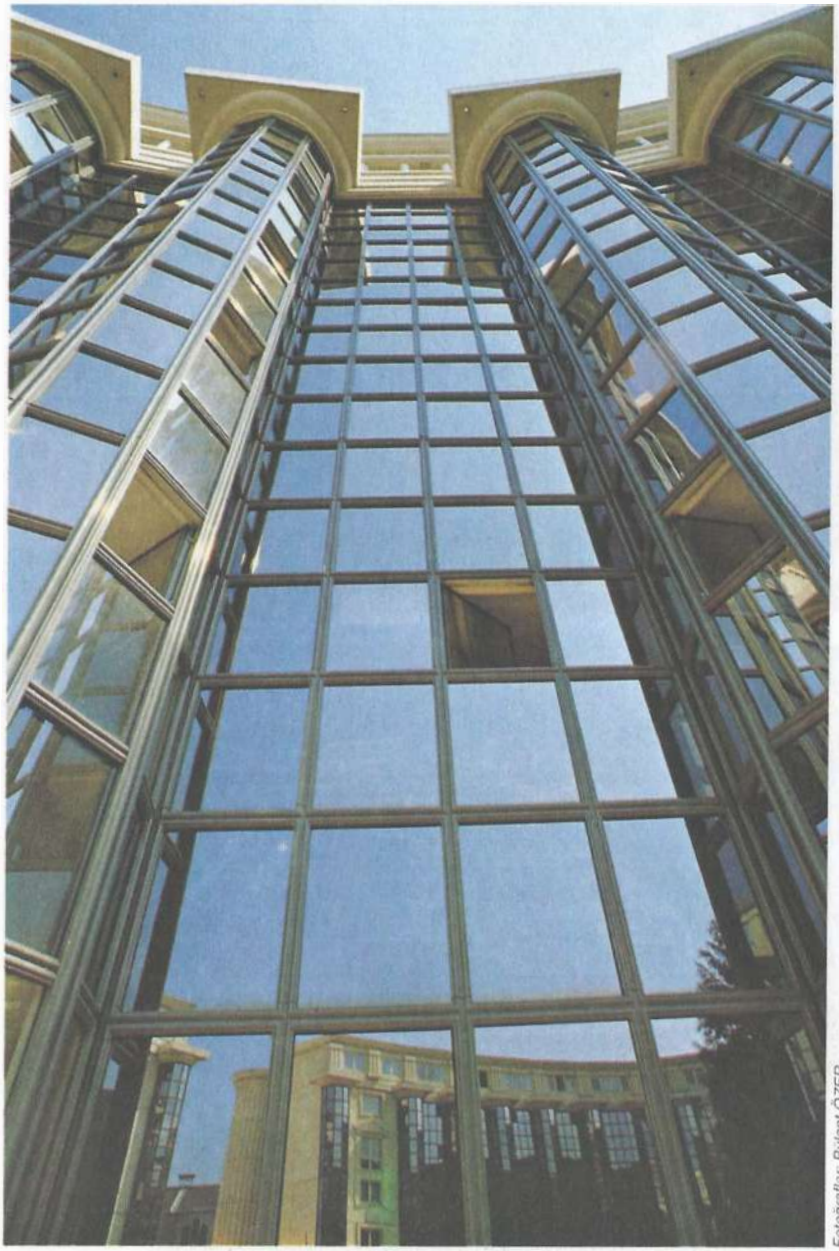
Biraz önce söylemek istediğim hususu, yani geleneksel mimariden çağdaş anlamda nasıl yararlanabileceğini burada kısaca ifade edeyim. Mimarî yapıtın göze görünen yönünün, yani biçiminin arkasında, onun öyle değil de böyle olmasını gerekçelendiren öz yatar. Öz'ün kabaca fonksiyon, biçimlendirme kuralları, yöntemleri, strüktür olanakları, malzeme, hacim ve mekân oluşumunu etkileyen sanat anlayışı gibi bileşenlerden meydana geldiği ileri sürülebilir. Geleneksel mimaride ipuçları, köprü başları aramakla, çağdaş mimarın sosyolojik ve töresel bakımlardan içinde yaşadığı toplumun sağlıklı bir tarihsel sürece sahip çıkmasına büyük katkıda bulunabileceği kanısındayız. Çünkü unutulmaması gereken husus, insanoğluyla ilgili faaliyetlerin, ürünlerin, toplumsal ilişkilerin daima bir mekân düzeni içerisinde geliştiği. . .

- Yerel çalışmalarda ilk elde kendini duyuran bir örnek, tasarımına sizin de katıldığınız İslâmâbad Camisi önerisi. İslâmâbad Camisi Yarışması'nda 2. ödüle değer görülen bu çalışmayı geleneksellik bağlamında açıklar mısınız?

- Evet ; Cengiz Eren ve Öner Tokcan arkadaşlarımla birlikte katıldığımız bu yarışmada, bugün sizinle görüştüğümüz doğrultuda bir çalışmayı denedik ; ve başarılı olduğumuzu sanıyorum. Burada, cami geleneğinin özünden zamansal olmayan öğesiyle yararlanmayı denedik. Ötedenberi süregelen

Fotoğraflar: Bülent ÖZER





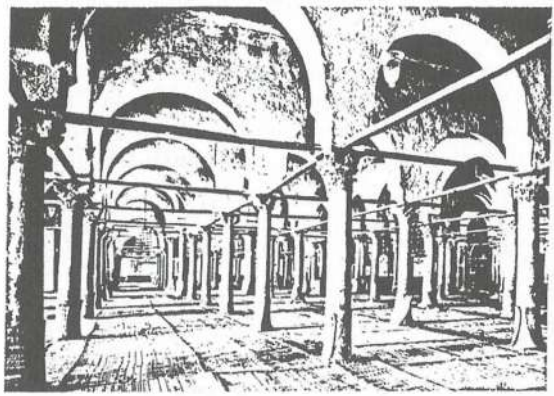
Fotoğraflar: Bülent ÖZER

fonksiyonun hangi şemada en yetkin sonuca kavuştuğu bizim için önemliydi. Yayvan şema en uygunu göründü. Abbasîler'den beri çeşitli strüktür ve malzeme koşullarına göre bu şema durmadan ele alınmış, bazı sakıncalar giderilmeye çalışılmıştı. Ulucamilerden başlayarak, Edirne'deki Üç Şerefeli ile daha sonra Sinan'da çeşitli, birbirinden bir hayli farklı, fakat daima "çağdaş" strüktürel çözümlere ulaştırılan, bu arada doğal olarak iç mekân etkileriyle hacimsel görünümlerinde de büyük değişikliklere uğrayan bir sürü başarılı atılımın arkasından, bizim görevimiz de, yine aynı şemayı çağdaş anlayışla vermeye çalışmak olmalıydı. Nitekim elimizden geldiğince böyle davranmaya çalıştık. Çağdaş teknoloji muazzam bir açıklığı iç mekânda herhangibir engele yer vermeksizin aşmamızı mümkün kıldı. Son derece oynak, istenildiği gibi ayarlanabilen bir örtü sistemiyle en elverişli akustik verimliliği sağlayabilme yoluna başvuruldu. Yine aynı sistem, çağdaş bir mimarî akımın, Organımsı Mimari'nin ileri sürdüğü ilkelerle bağdaşan bir tasarım özgürlüğünü avluya uygulamak imkânını bize verdi. Sâdece avlu insanî bir düzene kavuşmakla kalmadı, aynı zamanda birtakım yan fonksiyonları zorlamadan bu avluya, giderek de caminin bütününe bağlayabilme çâresi de ortaya çıktı. Müslüman Hint Mimarisi'nin üzerinde durduğu su ögesi de, yine bir geleneksel uzantı halinde, fakat tamamen çağdaş anlayışta bütüne eklenmiştir.

Bofill'in Paris'te, Montparnasse'daki 'LES COLONNES' (Sütunlar) isimli konut sitesinin iç avlu cephesinden kısmî görünüş. İçbükey olarak eşit aralıklarla birbirini izleyen ve yalnızca bir cephe oyununa hizmet eden bu yapay 'kolonlar', tarz bakımından Dorik Stil'e gönderme yapmaktalar. Kimi sütunlar merdiven evlerine denk getirilirken, kimileri de odalara dahil edilmiş. Modern'in düsturu "Form follows Function" (Biçim İşlevi İzler), burada bilinçli olarak tersine çevrilmiş; "Function follows Form" (İşlev Biçimi İzler) ilkesine dönüştürülmüş!

İslâmiyet'in başlangıç dönemindeki yayvan dikdörtgen plânlı büyük camiler, mekân formu açısından fonksiyonlarını mükemmelen karşılayan başarılı örneklerdi. Ne var ki, teknolojik yetersizlik bunların strüktürel sistemlerini ister istemez etkiliyor, iç mekânlarının sütunla dolmasını

Tunus'ta Kairouan (Kervan, Kayravan) Camisi'nden iç görünüş, 670-10. Yüzyıl başlangıcı.



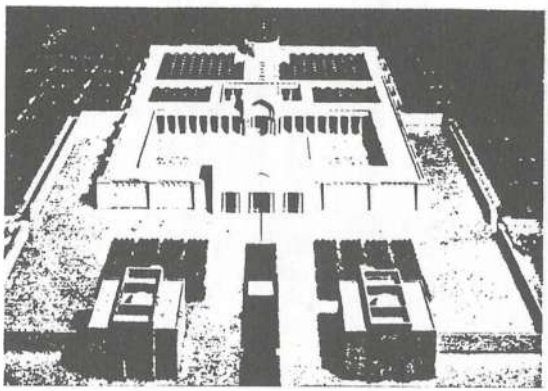
İspanya'da Cordoba (Kurtuba) Camisi, 786-10. Yüzyıl sonu.

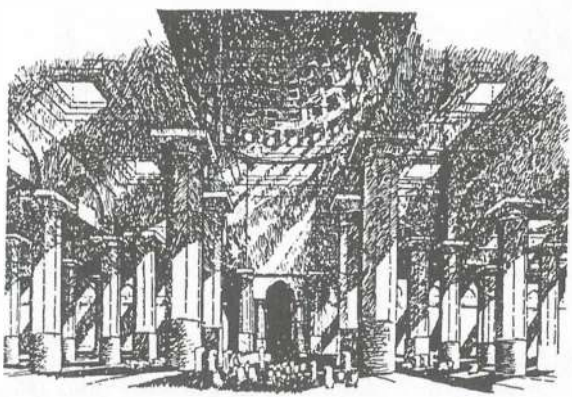
zorunlu kılıyordu. Şam'daki Ulucami'de görüldüğü üzere, mihrab eksenini kubbe aracılığıyla ferahlatma eğilimi, teknolojik imkânların gelişimine paralel olarak cami mimarisinin ne gibi bir yol izlemesi gerektiğini daha o tarihte açık-seçik vurgulamıştır. Nitekim Selçuklular'la birlikte Anadolu'ya giren yayvan dikdörtgen şema, Erzurum ve Silvan Ulucamileri ile

Selçuk'taki isa Bey Camisi'nde ilginç denemelerden geçecektir. Manisa ve Bursa Ulucamileri bu alanda kesin ilerlemelerin elde edildiği yapılardır. Edirne'deki Üçşerefeli ise (1447) nihayet en etkili adımı atabilecek, ve yayvan dikdörtgen plânı yalnızca iki büyük ayakla örtebilen sistemi geliştirecektir. Durum bu iken, Ricardo Bofill'in her türlü zorlamaya

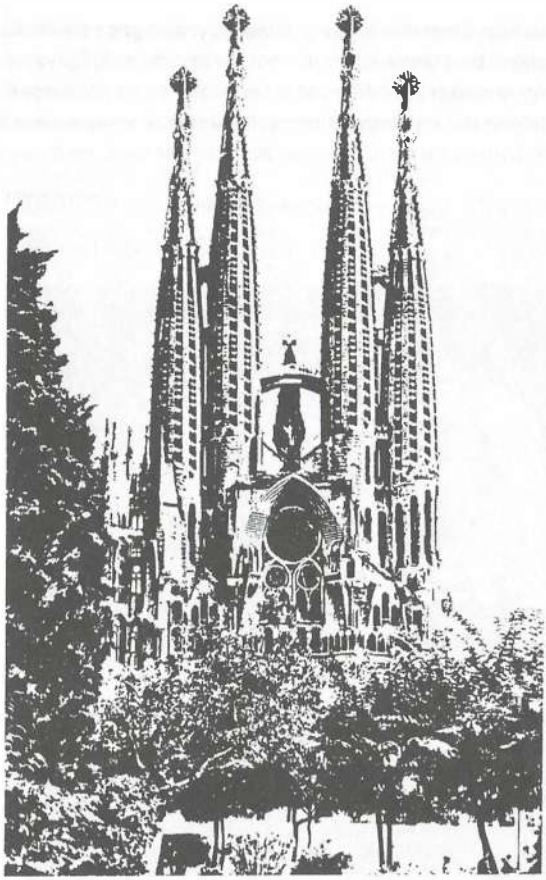
Ricardo BOFİLL. Bağdat Devlet Camisi Yarışması için öneri 1984.

Maketın kuşbakışı görünüşü ile eksenden iç perspektif.





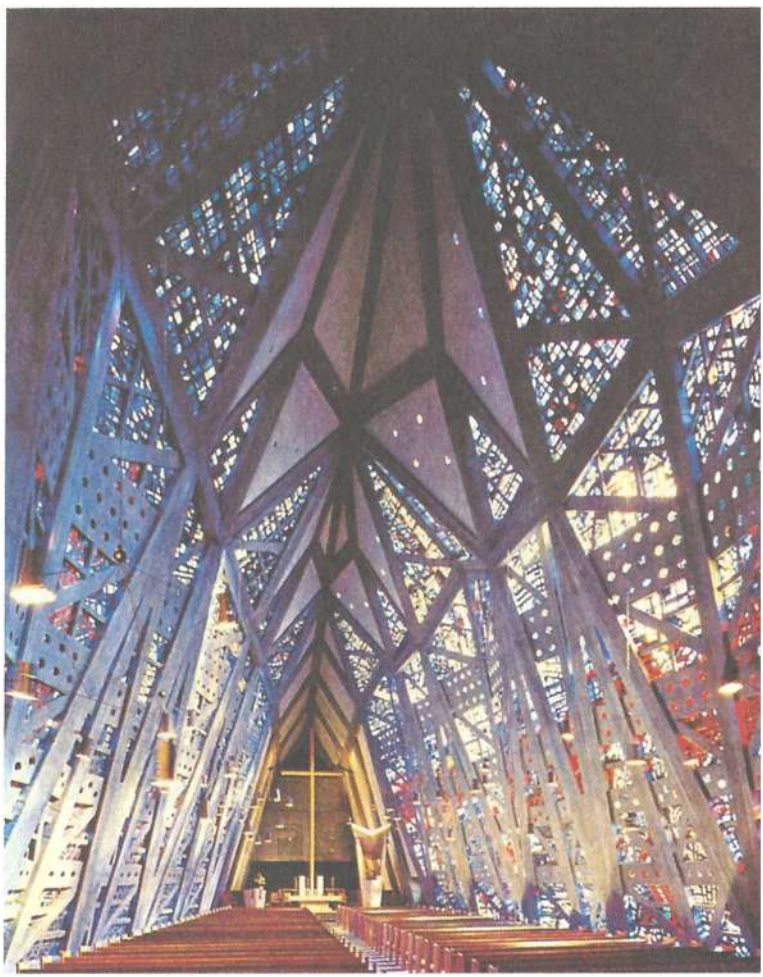
başvurarak çok-sütunlu çözümü yeniden gündeme getirmesi, uygarlık ve kültür tarihlerinin doğal gelişimlerini hiçe sayan sahte bir tarihçilik davranışından başka bir şey olmayıp, otantiklikle de en ufak ilişkiye sahip değildir.



Ünlü İspanyol mimarı Antonio GAUDİ'nin, Gotik üslûbun özünden yararlanmaya yönelmekle beraber, yer yer eklektisist biçimlenmelere yer verdiği Barselona'daki tamamlanmamış Sagrada Familia (Kutsal Aile) Kilisesi, 1883-1926.

Birleşik Amerika'nın Connecticut eyaletinde inşa etmiş olduğu kilisede, mimar Harrison tarihsel bir üslûbun, diğer bir söyleyişle Gotik kiliselerde yaşanan atmosferin özünü çağdaş imkânlarla ve bugünün mimarî diliyle verebilmeyi başarmıştır. Gerçekten de, başvurulan araçlar ne olursa olsun, Gotik kilisedeki iç mekânın değişmeyen özsel, kalitatif yorumu, taşıyıcının varlığını iskeletiyle hissettirdiği, rengârenk vitrayla bezenmiş yüceltici bir düşeyliktir.

Wallace K.HARRİSON. Stamford'daki (California) Kilise'den iç görünüş (Dok. ART TODAY-Fotoğraf : Richard Gross).



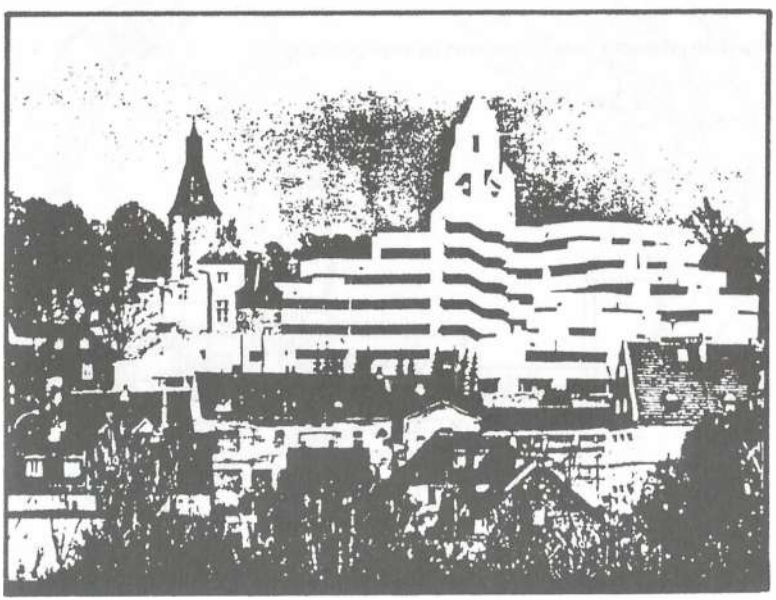
Karşıda üstte:

Gottfried BÖHM. Eski ile Yeni'nin, Kalan ile Eklenen'in uzlaştırıcı bir espriyle kucaklaştırıldığı, senteze götürüldüğü Bensberg Belediye Binası kompleksinin tümüyle havadan görünüşü; 1963-69.

Karşıda altta:

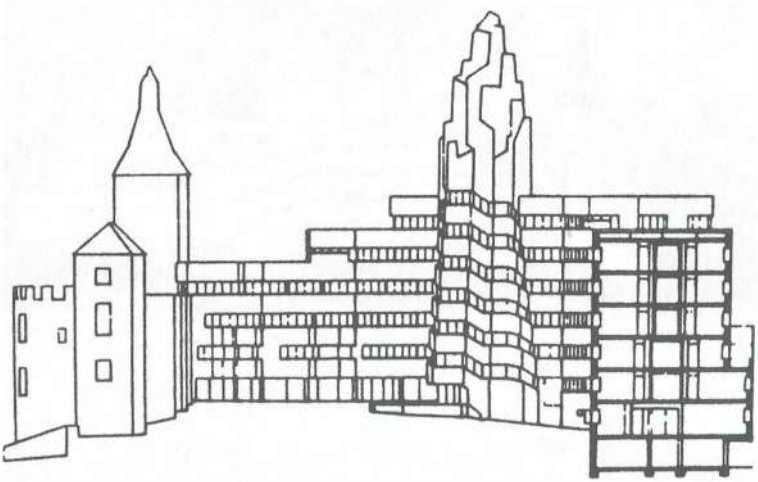
Restore ve rövitalize edilen bölümlerin arasından iç avluya ve yeni kısma bakış.

Başarılı bir eski-yeni sentezi oluşturan Belediye binaları kompleksinin Bensberg'in geleneksel mimarisiyle bütünleşmesi.



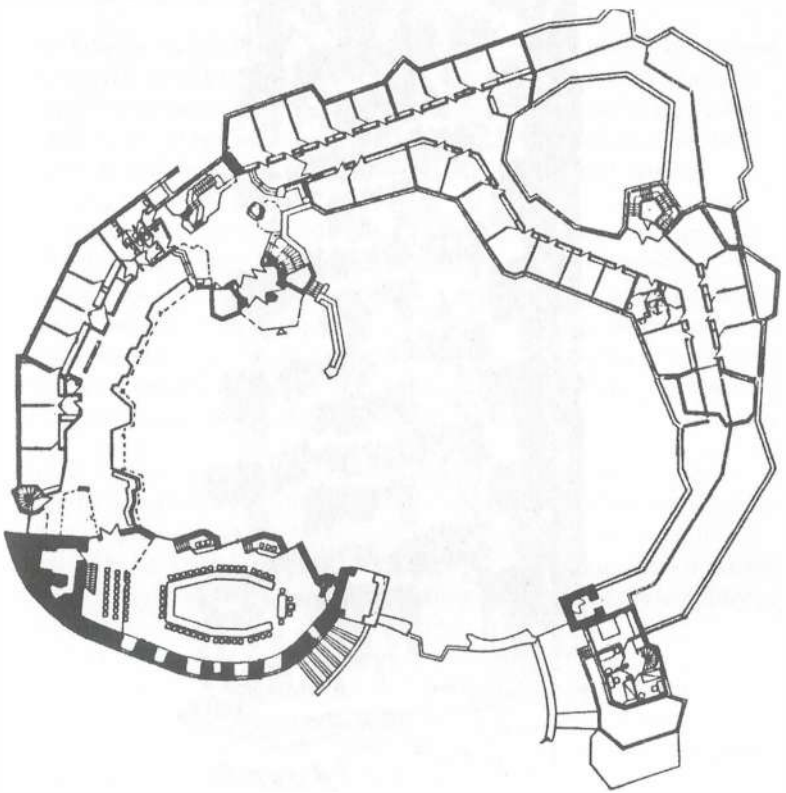
Prof. Böhm'ün kaleminden kompleksin tümüne ait bir ön taslak.

Kulelerin arasındaki ikişkiyi gösteren bir kesit-görünüş.



Günümüzün tanınmış Alman mimarlarından Prof. Gottfried Böhm, Köln civarındaki küçük Bensberg şehrinin İkinci Dünya Savaşı'nda büyük hasara uğrayıp kısmen yıkılmış Ortaçağ menşeli şatosunu Belediye Binası halinde yeni bir bütüne kavuşturmuştur. Gerek dış mekânın ele alınışında, gerekse de kütle ve plân düzenlemelerinde Ortaçağ mimarisinin geometrik disiplinden uzak, serbest ve spontane karakterine uygun bir tasarlama tarzı benimsenmiş, böylece eski ile yeni arasında içiçe bir öz birliği sağlanmıştır. Bu arada, komplekse eklenen ve merdiveni de içine alan dördüncü yeni bir kule son derece güçlü çağdaş plâstik etkiye kavuşturulmuş, ürbanistik açıdan da Bensberg'in tümüne hitap eden bir dominant elde edilmiştir.

Gottfried BÖHM. Bensberg Belediye Binası, 1963-69. Zemin kat plânı.



Bensberg Belediye Binası merdiven kulesinin Prof. Böhm'ün kaleminden çıkmış taslağı. Skülptüral değerleri açısından çağdaş Ekspresiyonizm'in içerisinde son derece seçkin bir yere oturtulabilecek bu kule, kompleksin eski kulelerine fevkalâde dinamik bir katkı getirmekte, öte yandan da şehrin her tarafından izlenebilen, anıtsal karaktere sahip güçlü bir simge oluşturmaktadır.

- Sizce, Türkiye'de akademik kurumlar üzerlerine düşen sorumluluğu yerine getiriyorlar mı?

- Bu konuda olumlu konuşmak biraz zor. Fakat yabancı ülkeler için de aynı şey geçerli. Tarih ve gelenek deyince, akla ilk gelen daha fazla anıtbakım oluyor. Ve zannediliyor ki, anıtları tek tek, mahalle mahalle ya da kentsel bütünler halinde korumakla tarihsel süreç sağlanıyor, tarihsel süreklilik garanti altına alınmış oluyor. Oysa gerçek hiç de öyle değil. Nitekim, tarihsel yapıtları muhafaza etmek, ayakta tutmak tarihsel belgeleri statik nitelikleriyle saklamaktan öteye gidemez. Böylesine bir davranış geleceği ilerici bir anlayışla tarihi süreç içerisinde hazırlama çalışmalarına da yardımcı olamaz. Bizden örnek vermeyeceğim; çünkü biz o saklama işini de beceremiyoruz. Fakat diğer ülkeleri ele alın; Fransa'yı, orada Colmar'ı. Büyük bir özenle çekirdek korunuyor; gelgelelim, yeni yapılar genelgeçer üslûbun en değersiz örnekleri. Sonuç olarak, Colmar yalnızca Fransa'nın turizm gelirini arttırıyor. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Ancak herşeye rağmen Türkiye'de, az da olsa, başarılı çabaları gözden kaçırmamak gerekir. Kasım 1978'in son haftasında düzenlemiş olduğumuz 5 gün süreli bir seminerde 8 adet Türk mimarı bu konuda olumlu fikirlerini, projelerini, hem de gerçekleştirdikleri başarılı yapıları kamuoyuna sundular. Üstelik bu seminere çeşitli nedenlerle katılamamış daha başka kişilerden de söz edilebilir... Amacımız, bu atılımı başkaca sanat dallarına da sıçratmak, ve şimdiye kadar gerçekleştirilmiş olan çalışmaları bir ortakpaydayla birleştirip daha etkin ve etkili hale getirmek. Basının yakın ilgisi engellerin çabuk ve parlak bir şekilde aşılmasını mümkün kılacaktır. O yüzden, sorunu böylesine deştiğinizden dolayı size de içtenlikle teşekkür etmek isterim.

MİMARİ YARATMADA DÜN-BUGÜN İLİŞKİLERİ, VEYA İSLÂMÂBAD CAMİSİ YARIŞMASI'NDAKİ ÖNERİMİZ ÜZERİNE

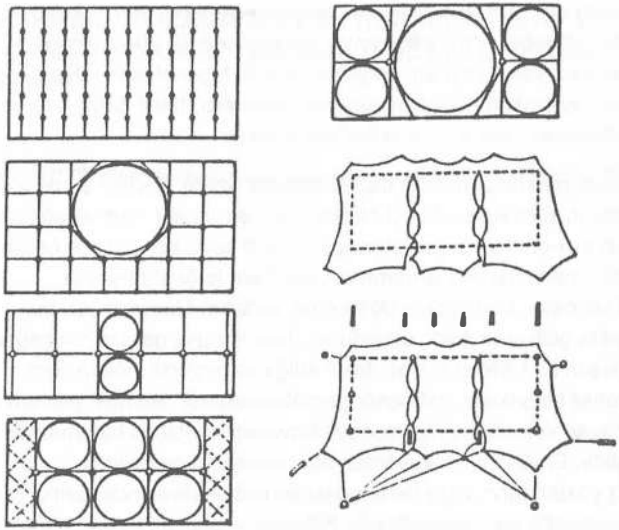
Doğrudan doğruya fonksiyondan hareket ederek, İslâmiyet'in başlangıç döneminde, Emevîler ile Abbasîler'de, Amr, İbn-i Tulûn, Bağdat, Kairouan, Samarra gibi son derece önemli örneklerde başarıyla uygulanan plânimetrik şema, işlevsel yetkinliğinden dolayı, Y. Mimar Cengiz Eren ve Y. Mimar Öner Tokcan ile birlikte katıldığımız bu yarışmada projemizin çıkış noktasını teşkil etmiştir. Böylece, çabalarımız, dinî gerekler açısından etkililiği denenmiş, yerine oturmuş, üstelik çeşitli yan faktörlerle değişikliğe uğratılmamış bir iki - boyutlu düzeni, günümüzün ekonomik, teknolojik ve estetik şartları yönünden en rasyonel ve en ileri örtüsüne kavuşturabilmek yönünde toplanmıştır. Varılan çözüm tarzının birçok noktadan bu arzuya cevap verdiğini görmekteyiz. Gerçekten de, o yıllardaki uygulamalar, önerdiğimiz çadırsal örtü sisteminin fevkalâde ekonomik bir çözüm olduğunu ortaya koymuştur. Teknolojik açıdan ise, Yirminci Yüzyıl'ın ikinci yarısına ait ileri bir dizayn anlayışı, bu çaptaki bir anıta çağımızın gerçek damgasını vurmaktadır. Ana strüktür sekiz serbest, iki de yardımcı çelik direkten ibarettir. Dairesel kesite sahip direkler çeşitli yüksekliklerde olup, bunlardan ikisi, - girişin sağ ve solundakiler -, mimarî görünüşte hâkim bir rol oynamaktadırlar. Çatının ana kabloları, direklerden hareket ederek,

yerde çakılı 12 betonarme ankraj elemanına bağlanmaktadır. İskelet doğrusal bir çelik ağla örtülmekte ve bu ağ, takriben 25-30 santimlik bir mesafeye asılan, yarı - saydam polyester örtüyü taşımaktadır. Direk başlarında ortaya çıkan açıklıklar ise, yine polyester, fakat değişik renk, nitelik ve etkilerdeki malzemelerle kaplanmaktadır.

Fonksiyon bakımından, yukarda da belirttiğimiz üzere, seçilen şema ideal niteliğe sahiptir. Emevî ve Abbasî camilerinde, strüktürel kısıtlılık yüzünden ortaya çıkan çok-direkli yayvan plân tipinin tarih boyunca, gittikçe gelişen konstrüksiyon metodlarının yardımıyla nasıl " arıtıldığını" biliyoruz. Bursa'daki Ulucami, Edirne'deki Üçşerefeli, Sinan'ın Mihrimah'ları bu alanda ilk akla geliveren ilginç örneklerdir. Söz konusu gelişiminin çağdaş tekniğe yakışan bir halkası olarak, teklif ettiğimiz projede mekân, son derece elverişli bir şekilde, mâniasız geçilebilmektedir. İklimsel şartlara da yeterince cevap verebilen örtü, tepeden havalandırılabilme bakımından da çok elverişlidir. En önemli noktalardan biri olan akustiğe gelince, getirdiğimiz çözüm tarzı, aşırı derecedeki esnekliği sâyesinde, uzmanlara büyük bir serbestlik tanıyabilmektedir. Nitekim, yapılacak kesin hesaplar sonucunda sistem de kesin, nihaî formuna kavuşacaktır. Böylece, her mimarî eserin gerçeklik, verilere uygunluk kriteri halinde ortaya çıkan Form-Fonksiyon-Strüktür birliği, burada en karakteristik, en uyumlu örneklerinden birine kavuşmuş olmaktadır.

Yukarda da belirtildiği üzere, fonksiyonel ve strüktürel karakteristiklerini dışa vurmak suretiyle biçimine varan anıt, dış görünüş itibariyle sağlam, yapmacıksız, fonksiyonunun ve zamanının verilerine dayanan bir estetiğe sahiptir. Ayrıca, yine dış konfigürasyonun civardaki dağlarla sağladığı duygusal beraberlik de ilginçtir. Avlunun çevrilmesi, örtülmesi, diğer ikincil elemanların düzenlenmesi günümüzün ve özellikle de konunun gerektirdiği mistik havayı yansıtabilecek tarzda irrasyonel bir anlayışla ele alınmış, her türlü rijitlik bu anlayışın sınırları içerisinde eritilmek istenmiştir. İç mekân bakımından da, örtü sistemi günün çeşitli saatlerine ve farklı hava şartlarına göre daima değişen bir "ışık ortamı " içerisinde, yine her adımda durmadan değişen, tek defaya mahsus, dramatik irrasyonel yaşantılara yer vermektedir. Bütün bu sebeplerden dolayı, teklif ettiğimiz çözüm tarzı, ana fonksiyonu en iyi şekilde yansıtan geleneksel iki - boyutlu yayvan şemayı, çağdaş verilerden giderek, yepyeni bir mimarî kimlikle geleceğe aktarmak arzusundadır.

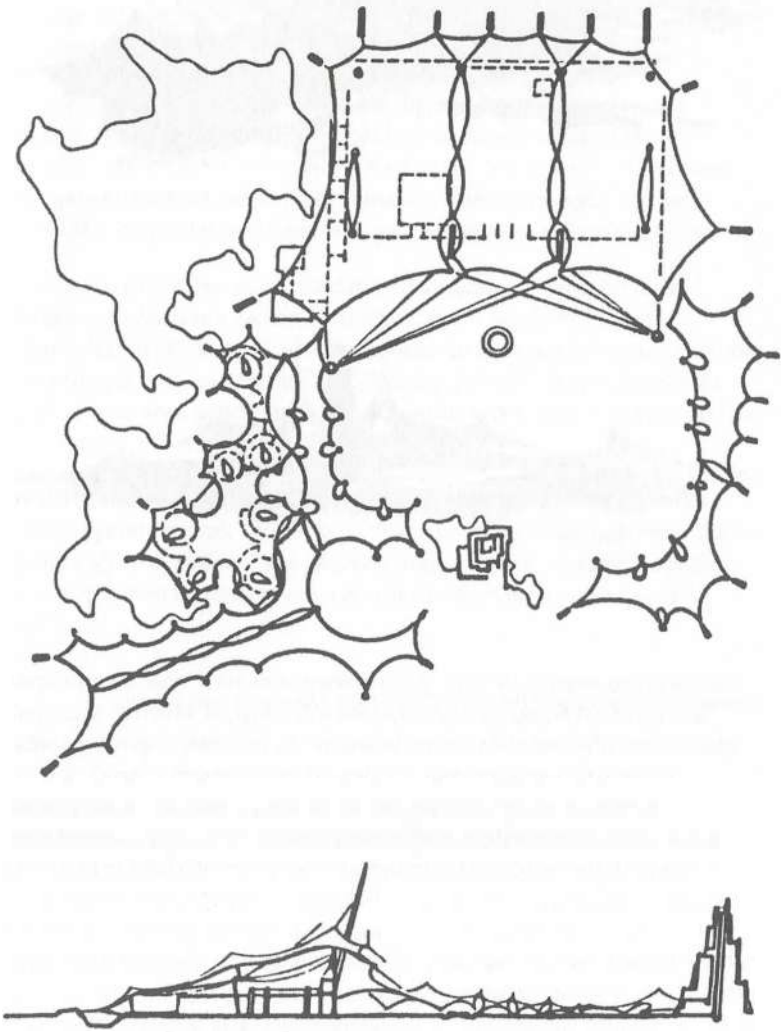
Külliyenin teşkilinde " su " elemanından da büyük ölçüde yararlanılmış, İslâm Mimarisi'nin bu önemli unsuru, bölgesel eğilim de göz önünde bulundurulmak suretiyle, vurgulanarak değerlendirilmiştir. Gerçekten de,

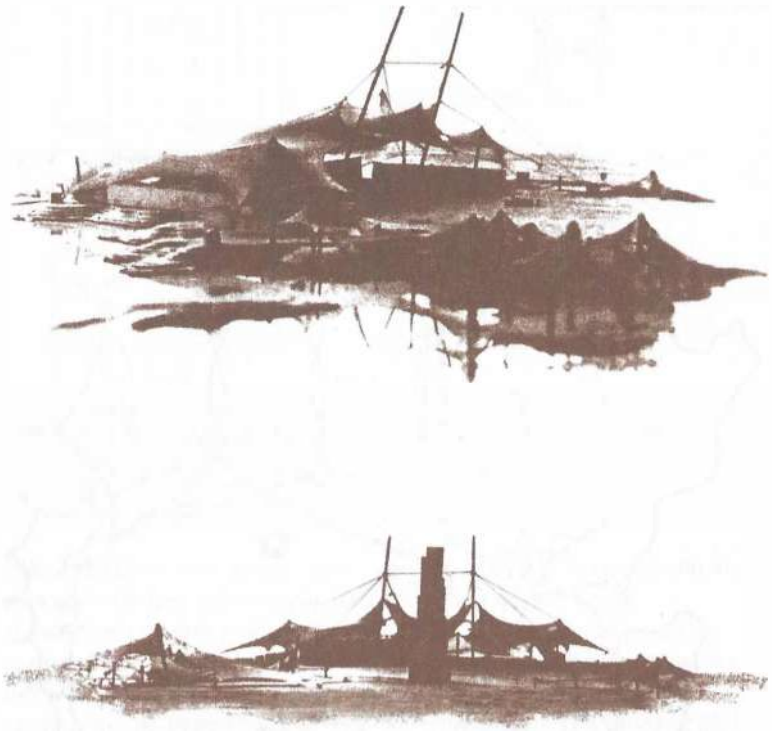


İslâmâbad Camisi Yarışması'ndaki önerimize götüren yolda, çok-sütunlu yayvan dikdörtgen plânın, sütundan arındırılma sürecine göre mimarimizde geçirmiş olduğu evrimi anlatan bellibaşlı örnekler: solda, yukardan aşağıya, Sivas (1200) ve Manisa (1376) Ulucamileri, Selçuk-İsa Bey (1375) ve İstanbul-Piyale Paşa Camileri (1573); sağda, yukardan aşağıya, Edirne Üçşerefeli (1437) ile İslâmâbad Camisi projemize ait plân ve çatı örtü sistemi şeması.

anıtın giriş cephesine rastlayan kısmında gölümsü bir havuz düşünülmektedir. Binaya etkileyici, yüceltici bir röfle getirmesi beklenen su yüzeyi, düzenleniş tarzıyla irrasyonel, mistik bir duygululuğu yansıtmakta, hem günümüzün eğilimlerinden, hem de Uzakdoğu'ya kadar uzanıp Japonya'da, Katsura Sarayı bahçesinde düğümlenen zengin bir gelenekten esinlenerek yaratılmak istenen insanî-dinî havayla hemâhenk olmaktadır. Böylece, caminin içinde sağlanması gereken hava dış çevreye de aktarılmakta, bahçenin, su kenarının kompleksin görevini tamamlayıcı anlamda bir "meditasyon", bir iç dünyaya dönme yeri olması üzerinde durulmaktadır.

İslâmâbad Camisi Yarışma Projesi'ne ait plân ve kesit.





İslâmâbad Camisi Yarışma Projesi (2. Ödül). 1969. Maketten iki ayrı görünüş.

Minare ise, İslâmiyet'in başlangıç dönemindeki büyük örneklerin geleneğini hatırlatan bir şekilde, avlunun sonunda, esas eksenin üzerinde yer almakta, ancak onlardaki gibi bitirici, ayırıcı değil, fakat bağlayıcı çözüm

tarzıyla bahçede ibâdet edecekler için de mihrabın bir devamını teşkil etmektedir. Brütalist bir anlayışla modele edilip arkaik bir plâstikliğe kavuşturulan kütle geri kalan kısımla bilinçli bir kontrast yaratmakta ve arzuladığımız anlamda bir çekici nokta haline gelmektedir. Gayrimuntazam bir teraslanma sistemiyle, sürprizli duraklamalarla, âdeta antik bir kaleyi fethedermişçesine yayayı en üst seviyesine kadar çıkartan minarede direkt servis asansörle yapılmaktadır. Yine irrasyonel bir su yüzeyinin yanında yükselen bu "basamaklı sistem " (minare) daha ziyade sembolik, temsilî bir karaktere sahiptir.

Bahçenin düzenlenmesinde de ibâdet bölgeleri irrasyonel parçalara ayrılmış, böylece namaz kılanların kümelenmesinde simetriklikten, katılıktan uzaklaşılmak istenmiştir. Öte yandan, böylesine bir düzenleme tarzı bahçede ibâdet yapılmadığı zamanlarda da herhangibir "tahliye edilmişlik", "boşaltılmışlık" havasının yaratılmamasını mümkün kılmıştır.

Bu projenin geliştirilmesinde, öteden beri savunageldiğimiz bir temel görüşün uygulamasını yapmak istemiştik. Post - Modernizm diye adlandırılıp, çeşitli akım ve eğilimleri sinesinde toplayan tutumun genelinde mimariye getirmek istediği semiyolojik anlayışa tepki olarak son yıllarda çeşitli yazı ve konuşmalarımızda sık sık açıklamak fırsatını bulduğumuz bu görüşü aşağı yukarı şöyle özetleyebiliriz:

Mimaride tarihî süreklilik ancak belirli bir yapıtın hâlâ geçerli olabilecek özünden yararlanılarak sağlanabilir. Yoksa onun geçmişe, geçmişin zaman aşımına uğramış işlevine, teknolojisine, malzemesine, zevkine bağlı biçim dünyasını aynen tekrarlamaya ya da stilize edip hatırlatmaya çalışarak değil !

Gerçekten de, eğer izlenmesi gereken doğru yol bu olsaydı, başlangıçtan günümüze mimarlık kopyacı, tekrarlayıcı yavan bir çizginin tutsağı olur, sâdece geçmişi sürdürmek ya da ona atıflarda, allüzyonlarda bulunmakla yetinirdi. Oysa, mimarlık belirli bir çağın işlevini çağdaş malzeme ve teknolojiyle, ve de yine o çağa ait bir estetik dille mekân düzenine kavuşturmaya çalışan bir faaliyet dalıdır. Bunun sonucunda, diğer sanat dallarında olduğu gibi mimarlıkta da, her çağ, her dönem - pek tabiî ki toplumdan topluma değişen ihtiyaçlarla imkânların çerçevesinde - kendi özelliklerini yansıtan bir simgesel dünya, bir semiyotik, bir semantik yaratmak zorundadır. Mimari buna lâyıkıyla yardımcı olabildiği takdirde, temsil ettiği uygarlığın gerçek, özgün, otantik anlamdaki kültür yapıcısı ve göstergesi niteliğine de kavuşabilecektir.

MESKEN MİMARİSİNDE EVRENSELLİK VE BÖLGESELLİK ÜZERİNE

Evrensel ve bölgesel faktörlerin mimarî yaratmadaki payları yönünden, mimarî konuları başlıca iki ana kategoride toplamak mümkün.

Birinci kategoriye garajlar, bürolar, hastaneler, stadyumlar, fabrikalar gibi daha ziyade evrensel faktörlerle belirlenen fonksiyonların yer aldığı binalar girmektedir. Bunlardaki temel eleman, ya doğrudan doğruya tekniğin, makinanın kendisi (garajlar, fabrikalar örneği), ya da ekonomik rantabiliteleri bakımından denenmiş ve âdeta standartlaşmış bir çalışma şekli oluyor. Meselâ, büro ve hastane binalarında görüldüğü gibi. Bu konuda en ilgi çekici örneklere Japonya'da rastlıyoruz. Bölgesel verilerden istifade kavramının - özellikle konutların dizaynlanmasında- basbayağı ifrata kaçırıldığı bu ülkede, sözgelişi bürolar ya da hastaneler bahis konusu olduğunda, belirli, yani Batı'daki ölçülerin empoze ettiği sınırların dışına çıkılamıyor. Eve girdiğinde bambaşka bir dünyanın adamı haline geliveren Japon, büroda veya hastanede bir Batılı'dan farksız.

Yukarda saydığımız kategorilerden ikincisi, insanoğlunun daha çok özel yaşayışını ilgilendiren konuları kapsıyor. Bunların hemen başında tabiî ki konutlar yer almaktadır. Konutlar, içinde insanoğlunun, - evrensel faktörlerin etkisi altında görevi ve amacı yalnız ve yalnız daha fazla üretmek yönünde toplanan bir yaratık olmaktan çıkıp -, alışageldiği hayatı daima iyileştirmek suretiyle yaşayacağı ve mutlu olacağı mekânlardır. Öte yandaki sıkıntılı saatleri de, gerçekte, yuvasındaki hayatın, yani gününün mutlu kısmının maddeten sağlanması gerekliliğine dayanıyor. O halde, sahip olduğu ya da kiraladığı evde, kişinin mutlaka alışık bulunduğu, onu saran, cezbeden bir atmosfere ihtiyacı olmaktadır. İşte bu atmosferin

yaratılmasında bölgesel verilerin, başka bir deyimle de çevre ve mevcut hayat şartlarının yerinde değerlendirilmesiyle elde edilecek verilerin büyük rolü olacaktır. Konutların bölgesel verilere göre plânlanması konusu orta yere çıkınca, doğrudan doğruya mimarlık mesleğinin kendisiyle meskenler arasındaki münasebetin mahiyet ve tarihçesine de bir göz atmak kaçınılmaz hale gelmektedir.

Gerçekten de, Rönesans'a varıncaya kadar ünlü mimarların mesken konusuyla pek ilgilenmediklerini görüyoruz. Buradaki mesken mimarisi, kendikendine oluşan, yani spontane, ve çoğu kere isimsiz, anonim yapı ustalarının inşa ettikleri binalardan meydana gelen bir mimariydi. Ünlü mimarların mesken konusuna dikkatle eğilmeleri asıl Rönesans'ta başlar. Müreffeh İtalyan şehirlerinin soylu ve idareci durumundaki aileleri, - Pitti, Medici, Strozzi gibi -, antik çağın debdebesinin etkisinde kendilerine malikâneler, palazzo'lar inşa ettirmeye başladılar. Bu davranışın esas sebebini dünya görüşünün değişmesinde, yani insanoğlunun kilise ve saray karşısında sesini duyurmak cesaretini kazanmasında da aramak gerekir. Ancak bu değişikliğin pratik sonuçlarına varmak için Endüstri Devrimi ile Fransız İhtilâli'ni beklemek gerekecektir.

Endüstri Devrimi, bilimsel araştırmaları teknolojik üretim haline getiren, oradan da bu üretimin besleyip çoğalttığı yepyeni bir burjuvazi sınıfını kalabalık bir kütle halinde ortaya çıkartan olgudur.

Fransız İhtilâli ise, maddî refaha sahip burjuvazi tabakasının, politik bakımdan da her türlü aşağılık duygusundan sıyrılmasını, ve var gücüyle sosyal mertebeler silsilesinde en yüksek seviyeye tırmanmaya kalkışmasını mümkün kılmıştır.

Öte yandan yine Fransız İhtilâli, Ortaçağ'ın sanat yaratması disiplinini, determinizmini ifade eden lonca teşkilâtlarının yasal yolla büsbütün ortadan kaldırılmasını sağlar. Çalışma Hürriyeti 'nin 1791 yılında ilân edilmesiyle her sanatçı, bu arada da her mimar, dilediği gibi hareket etme imkânına sahip oluyordu.

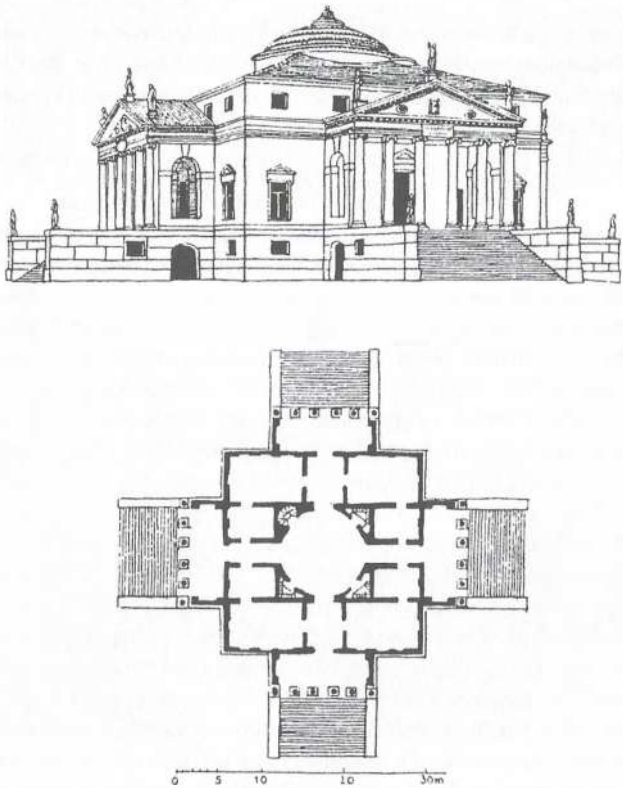
Sıraladığımız bu üç ayrı olayın bileşkesi, bugünkü mesken mimarisinin içinde bulunduğu kaosun başlangıcıdır, diyebiliriz. Şöyle ki, kalabalık ve müreffeh bir burjuva sınıfı, ikâmet şartları bakımından da artık kendinden üstün görmediği kral ve prenslerin seviyesine ulaşmayı, ya da onları kendi seviyesine indirmeyi başlıca amaç edinmiştir. Başlarında ünlü Fransız mimarı Ledoux bulunduğu halde, İhtilâl Devri mimarlarının çoğu, bu "aynı - seviyedelik" eğilimini içinde yaşadıkları devrin kültürel bir zorunluluğu olarak kabul edip savunmuşlardır. 19'uncu Yüzyıl burjuvası bundan böyle

14'üncü Louis'nin kaprislerine sahip olacak, bu arada tarih ve arkeoloji sahifelerinden üstünkörü bellediği birtakım üslûp elemanlarını kendi malikânesinde aynen bulmak isteyecektir. Ve bulacaktır da. Nitekim, loncaların sıkı ve meslek haysiyetini her şeyin üzerinde gören disiplininden sıyrılan mimar, müşterisinin emrini harfiyen yerine getirmekte mahzur görmemiştir. Böylece, bu kimselerin oturdukları evler tabiîliklerinden çok şey kaybetmişler, ve birer dekor - yuva haline gelmişlerdir. 1850-60 yıllarına kadar, mesken mimarisi anlayışı, genel olarak, aşağı yukarı bu seyri izleyecektir. Ancak bundan sonradır ki, işin ikinci ve esas feci tarafı meydana geliyor. O da, endüstrinin büsbütün gelişmesi, fabrikaların iyiden iyiye çoğalıp faaliyete başlamasıyla ifade olunabilir. Bu devir, takriben Zola'nın romanlarında tasvir edilen sahneleri içine alan bir devirdir. Köyden şehre akın eden halk, bir lokma ekmek karşılığında hemen hemen herşeyinden vazgeçmiş, bütün hayat alışkanlıklarını, kısaca neş'e ve mutluluğunu kaybetmiştir.

Demek oluyor ki, 19'uncu Yüzyıl'ın sonunda ve 20'nci Yüzyıl'ın başında çizebileceğimiz tablo şu: toplum, barındığı konutlarda tamamen yabancı bir atmosferin esiridir. 19'uncu Yüzyıl'ın konutu, insan fenomeninden hareket eden değil de, bu fenomene kendisini zorla kabul ettiren bir binadır. Ne müreffeh burjuvanın malikânesinde, ne de fakir işçinin felâket haykıran odasında gerçek insanî verilerden eser yoktur. Başka bir deyimle, insanın ne psikolojik, ne de fizyolojik varlığı bu meskenlerde söz sahibi değildir. Burjuvanın oturduğu malikâne birtakım ön verilerden hareket edilerek, her türlü insanî ölçünün ötesinde plânlanmıştır. Yoksul işçinin tek odalı fakirhanesi ise, en basit şekilde biraraya getirilmiş dört duvarın arasında bir sürü fonksiyonu zorunlu olarak barındırmaya kalkışan gerçek bir sefalet yuvasıdır. Mimarî dizaynlamada insanî değerlerin birinci plâna geçmesi, ancak Yirminci Yüzyıl mimarının üzerinde önemle durduğu bir konu olmuştur. Her aklı başında mimarın kendi görüş açısından bu probleme bir çözüm tarzı bulmaya çalıştığını görüyoruz. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra başvurulan rasyonel bir çalışma sistemi, çeşitli Batı ülkelerinde belediye ve kooperatiflerin ileri görüşlü mimarlarla elele vermesini sağlamış, takriben 1925-35 yılları arasında, bugün dahi teorik ve pratik yönlerden bizlere hâlâ yol gösterebilecek nitelikte seçkin örnekler inşa edilmiştir.

Siyasî olayların gayrimüsait bir tarzda gelişmesi, ve bu gelişmeyi izleyen İkinci Dünya Savaşı yılları, mesken mimarisiyle ilgili çalışmalarda da ilkönce bir yön değişikliğini, daha sonra da bütün bütüne bir duraklamayı gerektirir. Bu boş devrenin, vacuum'un sonunda, mesken problemini yeni baştan, - hem de eskiye kıyasla çok daha ciddî, çok daha vahim şartlar

altında - ele almak zorunluluğu belirmiştir. Girişilen çalışmalarda, 1925-35 yılları arasındaki devrenin tecrübeleriyle, son yıllarda genel olarak mimarinin çeşitli kollarında elde edilen gelişmeler göz önünde bulundurulmuştur. Varılan sonuçların yetersizliği, ve bu yetersizliğin ortaya



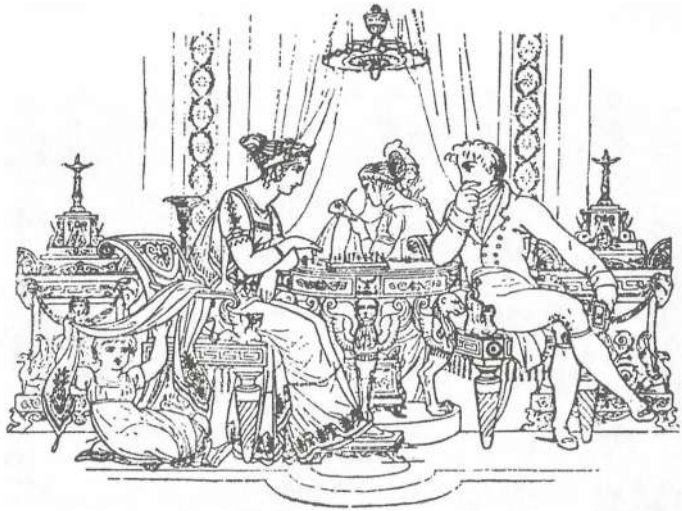
PALLADİO. Villa Rotonda, Vicenza, 1553.

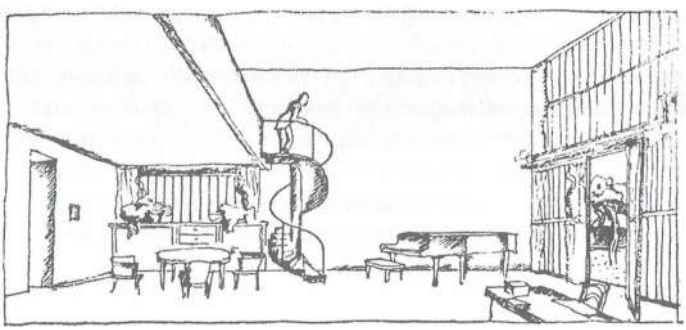
çıkarttığı genel hoşnutsuzluk, - başta politika olmak üzere beşerî faaliyetlerin hemen hepsinde kolayca müşahede edilebileceği gibi -, yavaş yavaş iki karşıt ve müfrit akımın doğmasına sebebiyet vermiştir. Sayısız eleştirici ve mimarı karşıkarşıya getiren bahis konusu kutuplar,

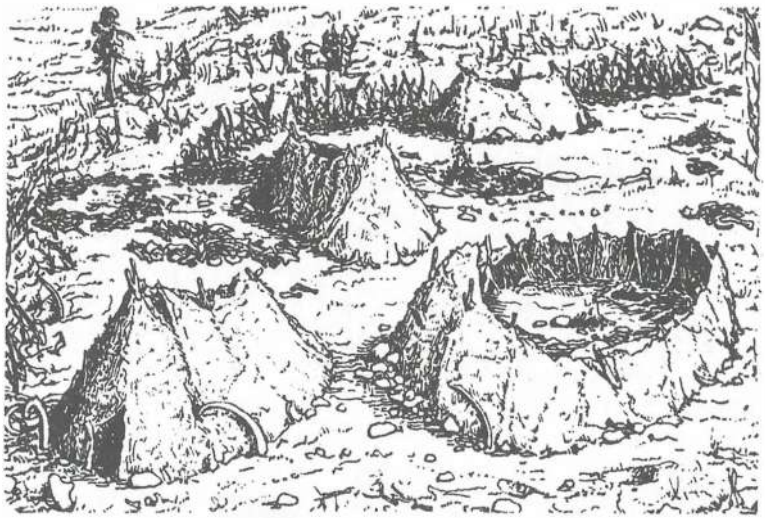
Karşı sahifede, yukardan aşağıya doğru: 19'uncu Yüzyıl'da Bir Paris Salonu; Theodor Hosemann'ın taşbaskısıyla 1845 dolaylarında Bir Ayakkabıcı Odası; Le Corbusier'nin seri halinde inşa edilmek üzere teklif ettiği Citrohan evi'nden iç görünüş, 1922.

"Rejyonalizm" ve "Enternasyonal Stil" gibi kısır formüllerin ve bunlara dayanan birtakım kelime oyunlarının içinde ifade edilmişlerdir. Son yıllarda, Postmodernizm'i oluşturan eğilimlerden bir bölümü de mevcut kargaşaya yepyeni boyutlar eklemiştir.

"Rejyonalizm", sanat ve mimarlık tarihlerinin hiç de yadırgamadığı romantik bir hortlamadan ibarettir. Bu hortlama, mimariyi teorik yönden açıklamaya ya da bina halinde somut olarak ifade etmeye çalışan kimselerin daha ziyade bunalımlı devrelerine ait bir tezahürdür. Nitekim, ancak Ortaçağ'a yaraşabilecek skolâstik bir yaşayış ve dünya görüşünün biçimlendirdiği bölgelerdeki evlerin, sokak siluetlerinin resmini çekip, yaratıcı mimarlara ilham kaynağı olmak üzere teşhir eden zihniyet, sözde bölgesel şartların değerlendirilmesi sloganıyla, aslında bâriz bir şekilciliğin, kutuyu, zarfı insana zorla kabul ettiren bir davranışın körükleyicisi durumuna düşüyor. Bu kalıpçı zihniyet, takipçisi az da olsa, çeşitli ülkelerde ve çeşitli mimarlık okullarında maalesef bir telkin kaynağı olabilmektedir. Bu durumu önlemek için, tutulacak en iyi yolun, taklide, gericiliğe kaçmadan, bugünün fizyolojik sosyolojik, teknik ve estetik gerçeklerine cevap verecek şekilde, belirli bir toplumun hayat alışkanlıklarından, yaşayışından, ve nihayet ecdadından kalan mimarî örneklerden nasıl istifade edilebileceğini araştırmak olduğuna inanıyoruz. Arkadaşımız Erdem Aksoy, bu tutumu, bir yazısında şu cümlelerle açıklamıştı: "Mimarlık ve Sanat dergisi yapıda mahallî davranış konusundaki çözüm yollarının aranmasını bir problem olarak ortaya koymuş bulunuyor. Bu konuda Anadolu'nun ve Rumeli'nin günümüze kadar yaşamış olan evlerinin de önemli hareket noktaları teşkil edecekleri şüphesizdir. Ancak bu örneklerin, çok taraflı özellikleri dolayısıyla, Türk mimarlık çevrelerini 20'nci Yüzyıl'ın ilk yarısında (belki yabancı faktörlerin tesiriyle) bir müddet yanlış yollara sürüklemiş oldukları gözönünde tutulmalıdır. Form ve konstrüktif kuruluş esaslarını, yani göze hitap eden unsurları yepyeni dünya görüşü ve malzeme imkânları ile dolu bir çağda tekrarlamak isteği mimarları olumlu sonuçlara ulaştıramamıştır. Kanaatımca çeşitli plân özelliklerinin nedeninin araştırılması, bu yapıların tabiî oluşlarını açıklayan bazı veriler getirecektir."

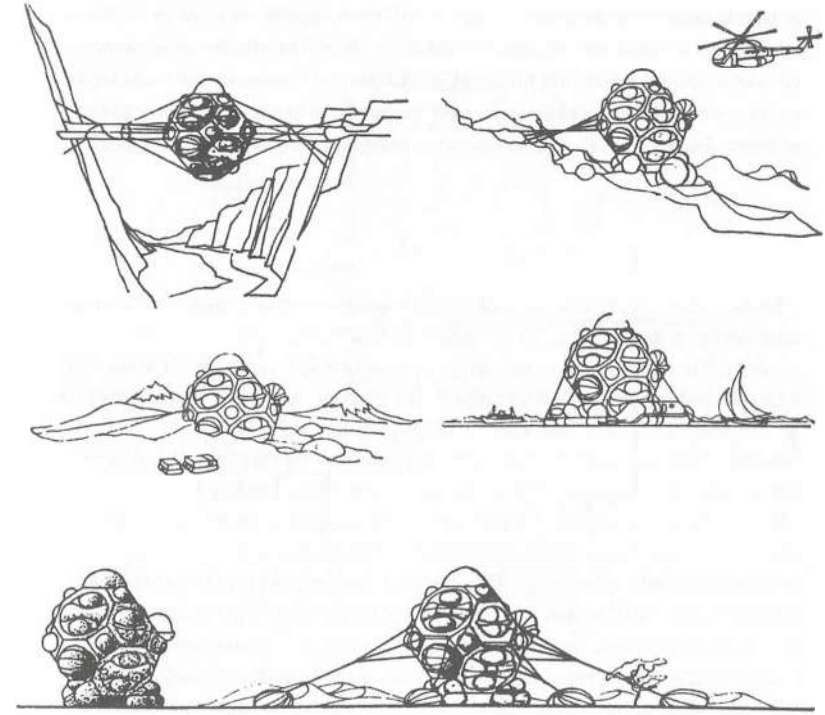


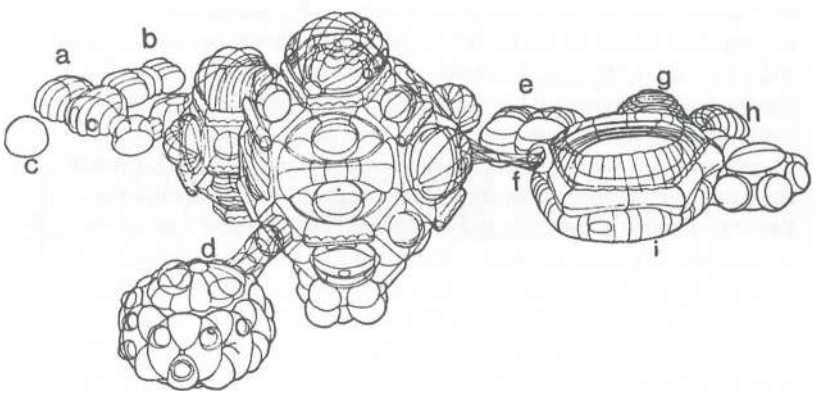




Eski Taş Devri'nde Avcı Kavimlerin Deri Çadırları

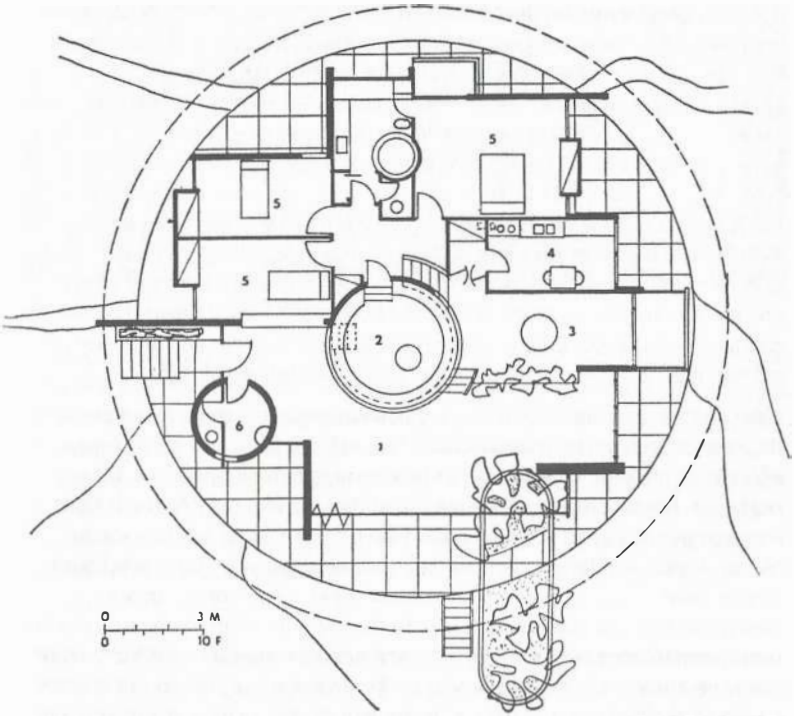
Göçebe mimarisine has nitelikler, öz bakımından, endüstri çağının mimarisinde de geçerlidir. Nitekim, malzemenin en etkilisini bulduktan sonra, onu fonksiyona en elverişli şekilde cevap verebilecek tarzda kullanmak, bu arada strüktürel ve konstrüktif imkânlardan azamî derecede yararlanmanın çarelerini araştırmak her iki uygarlığa ait mimarî örneklerin temel karakteristikleri halinde karşımıza çıkar. Ancak şu farkla ki, göçebe insan vardığı sonuçları tatonmanla, el yordamıyla, birtakım kısıtlı tecrübelerle elde eder. Çağdaş mimari ise, günden güne kabaran imkânlar listesinden insanoğlu için en etkili malzemeyi, en etkili strüktürel sistemi, en etkili konstrüktif metodları ve, bugünkü dünyanın dinamikliğine ayak uydurabilecek şekilde, en esnek, fleksibl çözümleri arayıp bulmak sorumluluğunu taşır. Sonuç olarak, modern mimarinin estetiği de, tıpkı göçebe mimarisinde görüldüğü üzere, durmadan değişen bir etkililik estetiği olmak zorundadır. Bugünkü önemli araştırmalar, gelecekçi fütürist çalışmalar çabalarını insanoğluna her bakımdan en etkili, en elverişli barınakları sağlayabilme yönünde yoğunlaştırmışlardır. Pnömatik, yani şişirme mimari araştırıcılarından J. P. JUNGMANN'ın karşı sahifede görülen deneysel evi Dyodon, değişik iklim ve arazi şartlarına kolayca intibak ettirilebilen, bu arada eklenme yoluyla arzuya göre genişletilebilen bir konuttur.

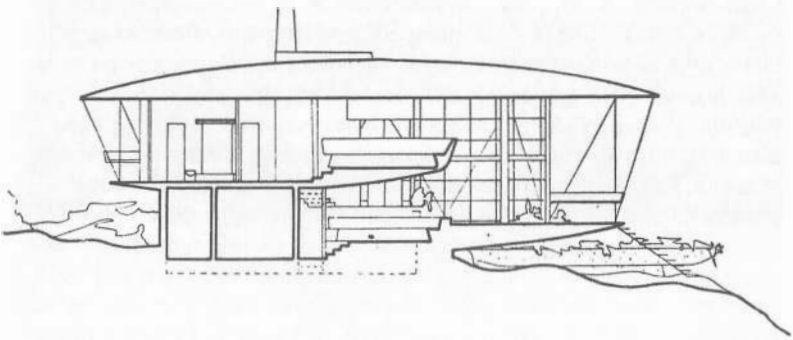



a
b
c
d
e
f
g
h
i

Jean - Marc GEİSER'in Fransa'da, Saint - Tropez şehrinde inşa edilmek amacıyla tasarladığı bu projenin ağırlık noktasını çağdaş metodların mümkün kılabileceği bir örtü sistemi teşkil etmektedir. Müellif tarafından yine ekonomik ve teknik etkililik ön plânda tutularak geliştirilen bu sistemde, plân fonksiyona en iyi şekilde cevap verebilecek tarzda, hareketli, dinamik, hattâ buradaki gibi münferit fonksiyonlardan tümevarımın mükemmel bir örneği olabilmektedir.

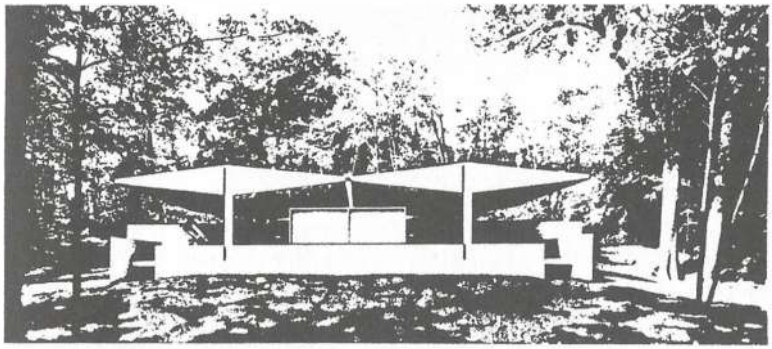
"Rejyonalizm" deyimine, -bilerek ve bilmeyerek-, sığınıp taklitçi bir mimariyi savunanların karşısında, "Enternasyonal Stil" formülünden hemen evrenselliğe atlayan, ve evrenselliği de monotonluk ve şablonculukla eşit kılan bir zihniyetin tarafları yer alıyor. Bu zihniyet, uygulanışındaki kolaylık ve rahatlık yüzünden, takipçileri gittikçe çoğalan, ve bir bakıma "Rejyonalizm" adı altında müfrit bir karşı akımın, bir tepkinin doğmasını tahrik eden bir zihniyettir. Bu anlayıştaki kimselerin evrensel diye adlandırdıkları ve istifade ettikleri veriler de gerçek anlamda evrensel olmayıp, belirli ülkelerdeki belirli kimseler tarafından ortaya konmuş birtakım sübjektif işaretlerdir. Biz, bunların da gerçek hayatın temsilcisi olmadıklarını ifade etmek istiyoruz. Bu gibi kalıplaşmış proje elemanlarının en başta gelen yayıcılarında biri de Ernst Neufert'tir. Bauentwurfslehre" bugün birçok dillere tercüme edilmiş olup, dünyanın dört bucağında, binlerce büroda, belki milyonlarca realizasyona temel teşkil etmektedir. Neufert'teki ölçülerin belirli bir hayat alışkanlığını diyalektik olarak sürdüren, onun âhenkli bir şekilde gelişmesini sağlayan ölçüler olduğunu kimse iddia edemez. Geçmişinden, örf ve âdetlerinden, hattâ gerçek mutluluğundan kopmuş bir toplumun üzerine eğilen Neufert, insanı sadece 1,81 boyundaki, iki elli, iki ayaklı bir yaratık olarak tasarlamış, eşyaları, ölçüleri çoğunlukla bu açıdan tesbit etmiştir. 19'uncu Yüzyıl'ın insanı büsbütün ortadan kaldıran davranışı karşısında, bu tutumun yine de hatırı sayılır bir ilerleme sayılacağına şüphe yok. Neufert'teki çeşitli eşyalar mimarın karşısına tek tek kendi ölçüleriyle çıkmakla ilk ağızda belirli bir organiklik duygusu uyandırabilerler. Ne var ki, bunlar aslında son derece ruhsuz, şematik ve zorlama sentezlerden kopartılan birtakım parçalardır, ve bütünlerinin mahzurlarına münferiden de sahiptirler. Bu gerçeği bütün çıplaklığıyla görmek için Neufert'ten bir oda döşemeye kalkışmanın ve elde edilecek sentezi değerlendirmenin yeterli olabileceği kanısındayız. Bu gibi şemaları büsbütün bâriz olarak, meselâ Ossenberg'in düzenlediği föylerde görüyoruz. Şekilci anlayışın dışında, hangi insanî kriterlerle hazırlandığı


5
5
5
4
2
3
6
1
0
3 M
0
10 F



belli olmayan birtakım köşeler, hattâ odalar yine dünyanın dört bucağında sayısız mimar veya mimarlık öğrencisine ilham kaynağı olmaktadır. O halde, ilk anda evrensel deyiverdiğimiz, fakat gerçekte ikâmet problemini ancak satıhta ve sadece geometrik ölçüler dahilinde çözmeye kalkışan Batı'daki konut örneklerinden çoğunun da, bölge bölge, ülke ülke barındırdıkları kimselerin fizyolojik ve özellikle de psikolojik ihtiyaçlarını tam olarak karşılayan, onların hayat gelişimlerini organik ve zorunsuz olarak sürdüren mutlu sonuçlar olduğunu kimse temin edemez. Ve bu husus temin edilemediği içindir ki, Batılı ülkelerin çoğunda, mevcut fizyolojik, sosyolojik, teknik ve estetik şartların değerlendirilmesinden ortaya çıkan elemanlarla kompoze eden, ve o ülkeye ait hacimler dizaynlanmak isteniyor. İsveç mutfağı, Fransız mutfağı, Danimarka mutfağı, veya İngiliz salonu, Alman salonu, Hollânda salonu bugün artık soyut kavram olmaktan çıkmış, düpedüz literatüre geçen, sergilerde teşhir edilen ve konutların plânlanmasında yönetici rol oynayan elemanlar haline gelmiştir.

Mesken mimarisindeki soylu ve gerçek davranışın, çevre ve insan şartlarını değerlendiren, yani belirli toplumların fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını, eğilimlerini gözönünde bulunduran bir davranış olması gerekiyor. Çıkış noktamız, hareket noktamız daima bu açıdan ele alınmalı. Ancak burada mimarın görevi düpedüz " elemanlar tesbiti " nden ibaret kalmayacaktır. Mimar, toplumsal değerlerin düzenleyicisi olarak olayları, bu arada hayat alışkanlıklarını süzgeçten geçiren, onları - eğer gerekiyorsa - günün toplumsal, bilimsel, töresel ve teknik şartlarına göre ıslah eden, ve sonunda proje elemanlarını bu verilere göre tesbit eden bir analizci - sentezci olmak görev ve zorunluluğundadır. Böylesine bir anlayışın ışığında biçimlenecek hacim ve mekânlar, bir yandan elde mevcut maddî ve malî imkânların, öte yandan da çağdaş tekniğin müsaadesi nisbetinde, otantik bir duyarlılığın esprisine uyularak örtüldükleri, giydirildikleri anda başarılı sonuçlara ulaşmak ihtimali de gerçekleşme yoluna girecektir. Oldukça aşırı bir örnek vermek istersek, dağdaki bir binanın, bölgesel karakteri yansıtmak için ille de taş veya ahşaptan olması zorunluluğu, yukarıdaki sözlerimizle de ifade etmeye çalıştığımız gibi, bugün artık her türlü katılığını kaybetmiş bir anlayıştır. Dağ evinin konstrüksiyonunu belirleyen temel, duvar, çatı gibi elemanların niteliği bütün bütüne ekonomik ve teknik faktörlere kalmış bir hususdur. Estetik duygu, bu faktörlerin belirleyeceği elemanları modele etmek yetkisine sahiptir. Geride bıraktığımız çağlarda, gerçek mimarî davranışların ancak bu yolu izlediğini görüyoruz. Aksi takdirde, yani estetik duygunun belirlediği elemanlara göre para ve teknik araç aranıp bulunduğu devirlerde, mimari daima insandan ve gerçeklerden uzaklaşan bir karaktere bürünüyor. Bunun en güzel ve en yakın örneğini 19'uncu Yüzyıl'ın mimarî kaosu oluşturmaktadır.

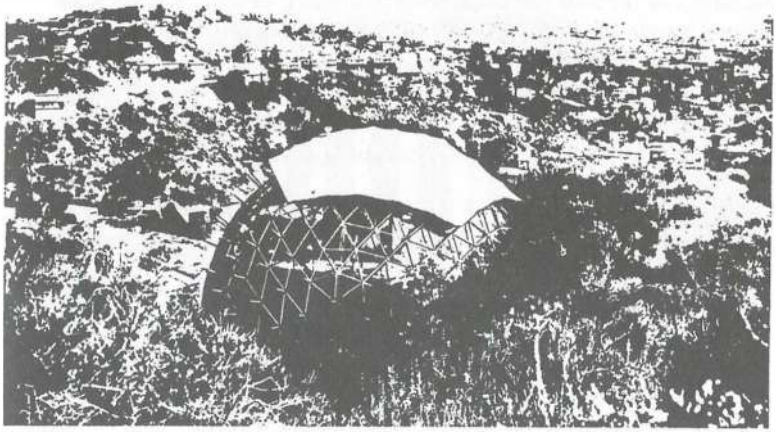


Ulrich FRANZEN. Connecticut'ta Mimarın Kendi Evi, 1956.

Sonuç olarak, belirli bir toplumla ilgili çevre şartlarının, başka bir deyimle o topluma ait insanın fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarının değerlendirilmesiyle esas mimarinin, iç mekânlar düzeninin meydana gelmesi gerektiğini temel prensip halinde ileri sürebiliriz. Bundan sonraki safha, yani o düzenin örtülmesi ya da giydirilmesi olayı, her türlü peşin yargının, form endişesinin dışında yer alacaktır. Ekonomik ve teknik faktörlerin belirleyeceği, estetik duyarlığın yoğuracağı bu çalışma, yapı endüstrisinin daima en ucuzu, en etkiliyi arama ve bulma çabaları içinde, kanımızca günden güne gerçek anlamda evrenselliğe yönelen bir çalışmadır.

Bu iki örnekte de, plânın geleneksel metodlarla hiçbir ilgisi bulunmayan örtü sistemleriyle dış etkilerden korunduğunu görüyoruz.

Bernard JUDGE. Los Angeles'de Bir Ev, 1961.



MİMARİDE ÜSLÛP, BATI VE BİZ

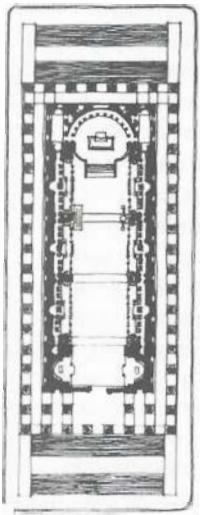
1. BATI'DAKİ DURUM

Özellikle 60'lı yıllardan bu yana Batı mimarisine hâkim olan biçimsel zenginleşme ve plâstisite, giderek şiddetini bütün bütüne arttırarak mimarinin durup dinlenmeden yenilenmesi, mimarın daima sansasyonel çözümler peşinde koşması niteliğine bürünmektedir. Rasyonel metod ve sistemleri reddeden, teknik ve ekonomik zorlukların karşısına dikilen böylesine bir anlayış, başlangıçtan itibaren Batı'nın mimarlık çevrelerinde birtakım ciddî tehlike çanlarını harekete geçirmiştir. Benzer eğilimlerin yurdumuzdaki mimarî davranışları da etkilemiş olması, hattâ eğitim müesseselerimize dahi çeşitli belirtileriyle girmiş, yerleşmiş bulunması Batı'daki durumun kaynağına yönelen, gelişimi nedenleriyle açıklamaya çalışan genetik-kritik tartışmaları, kanımızca, kaçınılmaz kılmaktadır.

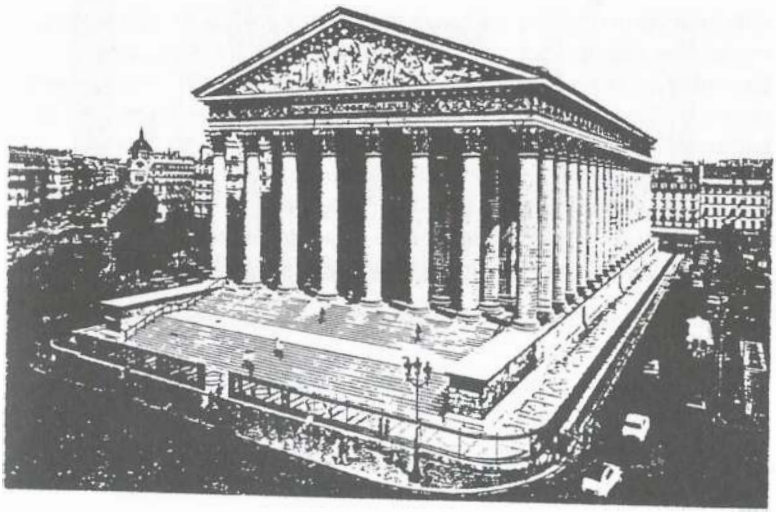
2. BATI'DA UYARMALAR

Bilindiği üzere, değişik kademelerde binlerce yıl süren tarımsal uygarlıktan endüstri uygarlığına atlayış, kesin sonuçlarıyla, Batı'da 19'uncu Yüzyıl'ın kapsadığı bir fenomendir. Bu fenomenin ortaya çıkarttığı kalabalık kütle kültürel alanda kilise ve asillerden devraldığı sorumluluğu gerektiği gibi kullanamayacaktır. Nitekim, duygusal gelenekten yoksun, üstelik merkantilist heyecanla beslenen bir toplumun en büyük kaygusu birtakım maddî koplekslerini bir an önce tatmin etmeye yönelmek olmuştur. 19'uncu Yüzyıl'ın büyük keşfi tarih merakı debdebeli çağların sembollerini aktaran,

19'uncu Yüzyıl'da, eski üslûpları diriltme çabaları fonksiyon-strüktür-form bağıntısını her türlü ölçüyü aşacak derecede gevşetmiştir. Paris'teki Madeleine Kilisesi'nde (1806-42) açıkça farkedildiği üzere, iki karşıt anlayış çoğu kere aynı konuya zorla uygulanacaktır. Anlamını her şeyden önce iç mekânında bulması gereken kilise, dış mekânıyla yaşayan, tıpkı bir heykel



gibi ele alınan Yunan tapınağının kısır kalıbı içine dökülecektir. Binanın iç düzeniyle dış görünüşü, volümetrisi arasındaki çarpıcı uyuşmazlık sanat-için-sanat anlayışının tipik niteliği halinde belirmektedir.



tanıtan, sevdiren bir disiplin olarak da rağbet görecektir. İster ressam, ister heykeltraş, isterse de mimar olsun, sanatçı artık müşterisinin keyfine göre hareket ederek ısmarlanan, hoşa giden şeyleri yapan, tekrarlayan bir kimsedir. Duyguyla düşünce metodlarının birbirinden tamamen ayrıldığı bir ortamda, geleneksiz bir kütlenin sahte ihtiyaçlarını gidermeye çalışan bir hizmetkâr; aktüel gerçeklerle ilişkisini kesmiş, geçmişten, başka diyarlardan hikâyeler anlatmaya çalışan bir kişidir. Victor Cousin'in 1818 yılında ortaya attığı "Sanat-için Sanat" (L'Art-pur-l'Art) formülü, 19'uncu Yüzyıl'ın yukarda özetlemeye çalıştığımız esprisini belirli bir gerekçeye oturtacaktır. Başka bir deyimle, sanat tezahürlerini aktüel, gerçek hayatın çevresinden uzaklaştırarak, onları sunîliğin, keyfîliğin, taklitçiliğin sembolleri haline getirecektir. Bu durumda, mimariyi belirleyen fonksiyon-strüktür-form bağlantısı her türlü ölçüyü aşacak şekilde gevşeyecek, adı geçen üç faktör de apayrı yollara yönelecektir.

1960'dan sonra karşılaşılan hesapsız, ölçüsüz form zenginleşmesi de "Sanat-için- Sanat" anlayışının yeni baştan geçerli hale gelebileceği - hattâ bazı örneklerde geldiği - izlenimini uyandırmaktadır. Girişte zikrettiğimiz tehlike çanlarını harekete getiren faktör de bu izlenim olmuştur. Çeşitli kimselerce yapılan uyarmaları, yer alan tartışmaları burada etraflıca sunmak oldukça müşkül. En önemli veya karakteristik birkaçıyla yetinecek olursak, derhal Theo Crosby, Jürgen Joedicke, Pier Luigi Nervi, Nikolaus Pevsner gibi o yılların en önde gelen otoritelerini sayabiliriz.

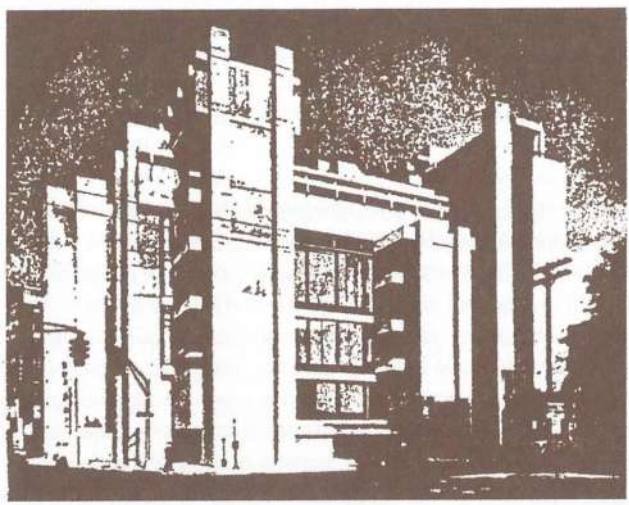
Yüzyıl başlarında Batı mimarisinin belki de en ferdiyetçi örneklerini yaratan ünlü ispanyol mimarı Antonio Gaudi (1852-1926) hakkında yayımladığı bir inceleme yazısında, Prof. Joedicke başlık olarak "Antonio Gaudi'nin Eserinde Keyfîlik ve Sorumluluk" ibaresini seçmiştir (1). Bu derin inceleme, dergi yazı kurulunun ilâve ettiği gibi, aslında "mimaride maddî gerekçe ve bağlardan kurtulmaya çalışan akımların karşısına uyarıcı bir ifadeyle çıkmaktadır. " Prof. Joedicke'nin ispatlamaya çalıştığı husus, Gaudi'de daima bir fonksiyon-konstrüksiyon-form birliği bilinç ve sorumluluğunun varolduğudur. Yine Jürgen Joedicke bu defa "Modern Mimari'nın Bugünkü Durumu" adlı yazısında form zenginleşmesini yer yer şöyle tarif eder (2):

---

(1) Jürgen Joedicke. WILLKÜR UND BİNDUNG İM WERK VON ANTONİO GAUDI, Bauen u. Wohnen dergisi, sayı 1960, s. 181.

(2) Jürgen Joedicke. DİE SİTUATİON DER HEUTİGEN ARCHİTEKTUR, Architektur und Staedtebau, Karl Kraemer Verlag, Stuttgart 1963, s.9.

"... hudutsuz imkânlar mimarı şaşırtmakta, gerekli ve meşru bir form farklılaşması (Ne olursa olsun yeninin peşinden koşmak!) özlemi halinde belirmektedir. Başkalarından ayrı, hattâ bizzat kendinin az önceki durumundan apayrı olmaya çalışmak, aslında o ana kadar süregelen gelişimin devamlılığına de set çekmek demektir... Biçime ihtimam göstererek, mimarinin bugünkü görevine cevap verebildiği şüphe götüren bir husustur. Biçimsel ilişkilerin fildişi kulesine çekilmekle, mimari acaba esas görevinden de uzaklaşmış olmuyor mu?... Günümüz mimarisinin görevi münferit anıtlar yaratmak değil, fakat toplumun ihtiyaçlarına cevap verebilecek bir çevrenin düzenine eğilmektir. Çağdaş mimar yalnız form sanatıyla yetinemeyecek durumdadır... Bugünün mimarı, varlığımızı ilgilendiren problemleri, onu tehdit eden tehlikeleri derinlemesine bilen, çağdaş insanın ihtiyaçlarıyla duygularını anlayan, çeşitli malzemelerle konstrüksiyon metodlarına vâkıf, ve bütün bu bilgilere dayanarak bugünün insanına ait çevreyi düzenleyen kimsedir. " Jürgen Joedicke'nin neredeyse otuz yıl önce söylediği bu sözler, çağdaş ortamda geçerliliğini büsbütün arttırmakta, sanki bir Nostradamus kehaneti niteliğine bürünmektedir.



Paul RUDOLPH. Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Okulu, 1960-64.

Paul Rudolph'un New Haven'deki Yale Sanat ve Mimarlık Okulu'nun açış konuşmasını yapan dönemin çok ünlü mimarlık tarihçisi Nikolaus Pevsner binanın tek defaya mahsus karakteri üzerinde durmuş, öğrencilerin dikkatini önemle o günkü mimarinin kritik karakteri üzerine çekerek,

onlardan içinde bulundukları binayı taklit etmemeleri hususunda şeref sözü istemiştir (3). Prof. Pevsner'e göre, 1930 yıllarının üslûbu kötü sonuçlara götürmeksizin izlenilebilecek bir mahiyete sahipti. Zira, bu yoldan daima rasyonel, işe yarayan, mütecaviz olmayan örneklere ulaşmak mümkündü. Gelgelelim, "Vay Paul Rudolph'u, Saarinen'i, Philip Johnson'u ya da Yamasaki'yi taklide kalkışacakların haline! Böylesine bir teşebbüs felâketle sonuçlanmaya mahkûmdur. Çünkü, her şeyden önce bizzat kendilerini ifadeye çalışan büyük ferdiyetçiler, sanatçı-mimarlar taklit edilmeye gelmezler".

"Architecture d'Aujourd'hui" dergisinin bir anketini cevaplandıran Theo Crosby ile Pier Luigi Nervi'nin de önemli uyarmalarda bulunduklarını görmekteyiz (4). Crosby'ye göre günümüz mimarisinin olumsuz tarafı ondaki orijinallik ihtirasıdır. Prof. Nervi ise yapı sanatının durumunu "büyük bir fikir ve yön kargaşası" diye nitelendirmekten çekinmemiştir. Kendisine göre "Nasıl ki hız, randıman ve hareket yasaları gibi faktörler uçak, otomobil ve gemi formlarını etkilemişlerse, çok yakın bir gelecekte teknik, ekonomik ve konstrüktif zorunluluklar da inşaî mimariye has üslûbu empoze edeceklerdir. "

3. YÜZYILIMIZ MİMARİSİNE AİT GELİŞİMİN SİSTEMATİK YORUMU

Özetlediğimiz takdirde, bütün bu uyarmalara sebebiyet veren durum, 20'nci Yüzyıl mimarisine ait gelişme şemasındaki ilk önemli çözülme belirtilerinden kaynaklanmaktadır. Gelişmeye sistematik bir sanat tarihçisi gözüyle baktığımız andan itibaren, o günkü durumu genellikle erken-manierist bir devre olarak yorumlamak mümkündür. Birçok sanat tarihçisinin pek haklı olarak birleştiği formların tekâmülü meselesi, hiç şüphe yok ki en sağlam teoricilerinden birine Henri Focillon'un kişiliğinde kavuşmuştur (1881-1943). Ünlü Fransız sanat tarihçisine göre, formlar da canlı varlıklar gibi doğarlar, büyürler, kemale ererler, inhitat devresine girerler, ve nihayet geçmişe malolurlar (5). Şemanın tamamı formların

---

(3) Bauen u. Wohnen dergisi, sayı 1964/11, s.424.

(4) Architecture d'Aujourd'hui dergisi, sayı 119.

(5) Bu konuda bak.: Bülent Özer. PLÂSTİK VE MİMARÎ FORMLARIN MAHİYET VE EVRİMİ. Mimarlık ve Sanat dergisi, sayı 1, s.17.

hayatını teşkil eder. Bu duruma göre, gelişimin temel durak noktaları arkaik, klâsik, akademik veya manierist, ve nihayet barok safhalardır. Arkaizm başlangıç devresidir. İlkel ve şematik bir form dünyasına sahiptir. Klâsik sanat ise, rasyonel ölçülerle geometrik düzenin hâkim olduğu, nisbetler sisteminin en olgun noktaya eriştiği bir çağdır. Bundan sonra gelişim ikiye ayrılır. Bazı kimseler klâsik çağdaş yapıların üzerine artık yeni başarılar eklenemeyeceği kanısına vararak klâsik üslûbu baştacı ederler. Üstadların eserlerini, reçetelerini tekrarlamaya koyulurlar. Veya onlardan aldıkları çeşitli elemanları birbirine ekleyerek sözde yeni çözümlere giderler. Gerçekte ortaya çıkanlar akademizm'in başka başka tezahürleridir. Manierizm'e gelince, bu eğilim klâsikten sonraki tutumlardan ikincisidir. Gelişim bakımından soylu, pozitif olanıdır. Manierist davranış klâsiğe başkaldıracak, şiddetli bir tepki gösterecektir. Başka bir deyimle üstadların çizdiği yolun, formüle ettiği kuralların karşısına vargücüyle çıkacaktır. Barok ise, formların hayatlarında son safhadır. Aşırı bir tepkiyle klâsik görüş yıkıldıktan sonra formlar yavaş yavaş sükûna kavuşacak, mütecaviz dinamikliğin yerini dengeli, âhenkli bir canlılık alacaktır.

"Arts and Architecture" adlı Amerikan dergisinin 1965 Şubat sayısında yayımlanan "Modern Mimari: Doğuşu, Yerleşişi ve Geleceği" başlıklı makalelerinde Thymio Papayannis ile Anna Venesiz'in bugünkü durumu üçüncü safha olarak kabul ettiklerini, ve açıklamalarını takriben yukardaki genel şemaya uygun şekilde yaptıklarını görmekteyiz. Yazariara göre, birinci devre 19'uncu Yüzyıl'ın öncülerine aittir. Bunlar yeni akımın temellerini atan ileri görüşlü kimselerdir. Daha sonra Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier örneği üstadlar Modern Mimari'nin klâsik safhasını belirleyeceklerdir. Ve nihayet son on yıllık devrede, plâstisitenin çeşitli tezahürleri halinde, çözülme hareketi baş gösterecektir.

Prof. Joedicke'nin de hem çeşitli konuşmalarında, hem de yazılarında üçlü nesil gelişimine sık sık temas ettiğini biliyoruz. Kendisi 1920 yıllarını belirleyen ve çoğunlukla "rasyonalistler" diye anılagelen Mies, Le Corbusier ve Gropius'u birinci neslin temsilcileri sayar. Aalto ise, 1930 yılları mimarisine getirdiği birtakım malzeme değişiklikleri ve form serbestlemeleriyle ikinci neslin sembolüdür. Ve nihayet 60'lı yılların başlangıçtaki mimarisinin belirleyicileri halinde de Kahn'lar, Rudolph'ler, Yamasaki'ler ortaya çıkar.

Yine paralel anlamdaki bir sınıflandırmaya Siegfried Giedion'da rastlıyoruz. "Space,Time and Architecture" (Mekân, Zaman ve Mimari) adlı ünlü eserin son baskısında Jörn Utzon'un Sydney'de temsil ettiği davranışın, üçüncü neslin sembolü halinde ele alınıp irdelendiğine şâhit olmaktayız.

Prof. Giedion son gelişmelerin belirleyici niteliklerini şu şekilde özetliyor.: "Mimaride plâstisite eğilimlerinin daha da kuvvetlenmesi... İç ve dış formlar arasında olduğu kadar mekândaki kütleler arasında da daha serbest bir ilinti."

Böylece, kuşbakışı bir gözlemle, 20'nci Yüzyıl mimarisinin de sanat biliminin ileri sürdüğü gelişim şemasını bütün bütüne çiğnemediği, formların hayatını belirleyen genel gidişe ayak uydurduğu söylenebilir. Nitekim, burada da klâsik devreye tekabül eden bir rasyonalizmin arkasından çözülme başlamış, ve nihayet durum antitez safhasına ulaşmıştır. Bu safhanın, otuz yıl boyunca artan bir hızla günden güne karmaşıklaşarak 1992'ye ulaştığı da malûmumuzdur.

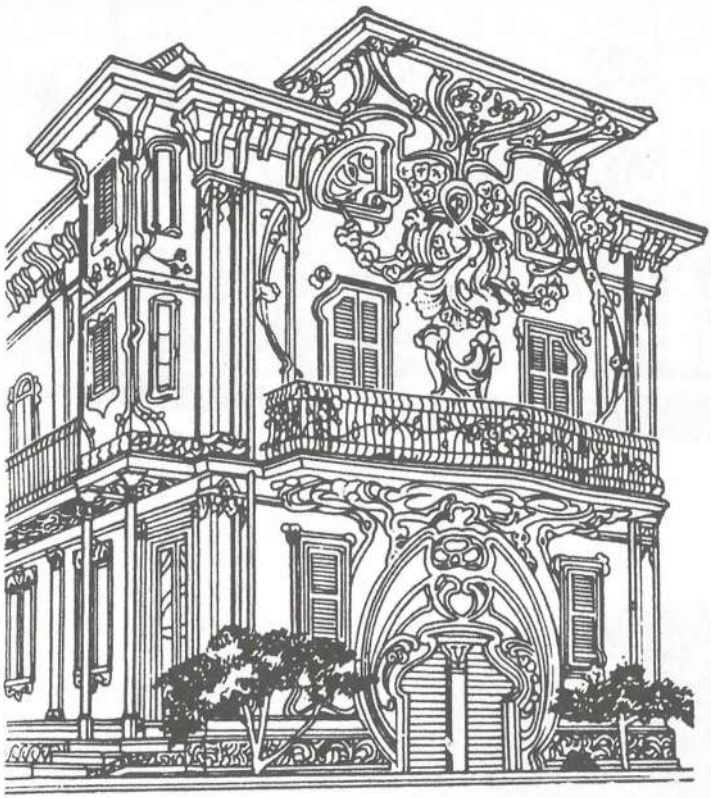
4. SİSTEMATİK YORUMLAMANIN MAHZURLARI

Gelgelelim, yalnızca formel fenomenolojiye, yani biçimsel gelişmeye ait görsel değerlendirmelere dayanılarak yapılan soyut yorumlamalar çeşitli sakıncalarla yüklü olmaktan kurtulamazlar. Bu sakıncalar, gelişmenin sâdece biçimsel yönden, ve birtakım soyut genellemelere, formüllere sâdık kalınarak ele alınmasından doğar. 20'nci Yüzyıl mimarisinin geçirdiği değişmeler sosyal, ekonomik ve teknik faktörlere bağlanmadığı, değişmelerin somut nedenleri açıklanmadığı, biçimlerle belirleyici faktörler arasında ilişki kurulmadığı sürece, yukardaki şema genelgeçer, evrensel ve zorunlu bir şema niteliğine sahip olacaktır. Bu ne demektir? Bu şu demektir ki, meselâ bizim gibi, Batı ülkelerine kıyasla daha başka sosyal, ekonomik ve teknik özelliklere sahip ülkelerde de aşağı kalmamak kaygusuyla, aynı "evrensel" şemaya ayak uydurulmaya çalışılacaktır. Böylesine bir davranışın sonu dergicilik, taklitçiliktir! Uluslararası akademizmdir! Hele ferdiyetçi davranışların galebe çaldığı, manierist örneklerin ortaya yerde dolaştığı dönemlerde, Prof. Pevsner'in ifade ettiği gibi, bir felâkettir.

5. MODERN MİMARİ'YE AİT GELİŞİMİN GERÇEK NEDENLERİ

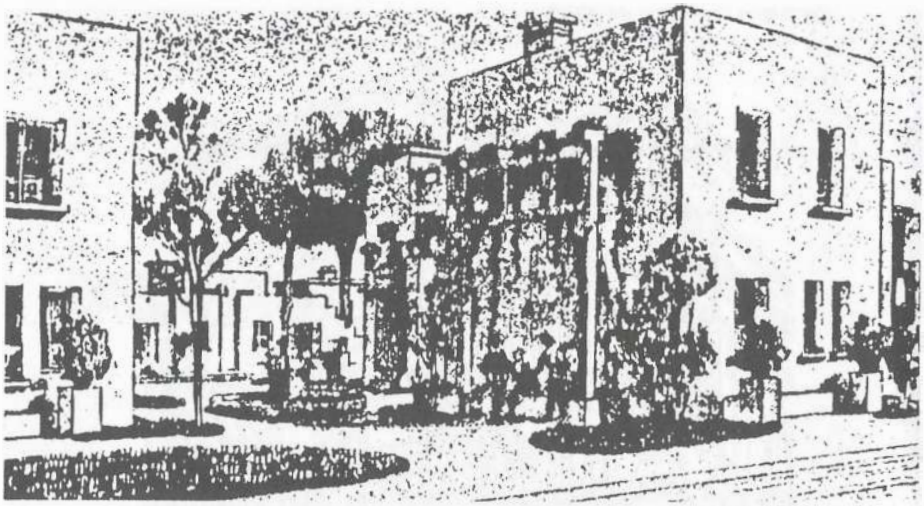
Oysa, 20'nci Yüzyıl Batı mimarisinin gelişimini olayların kaynağını araştırarak, sosyal, ekonomik ve teknik faktörlerin rollerini hesaba katarak incelediğimiz takdirde, ilk baştaki rasyonalist safhanın sâdece stilistik bir başlangıç anlamına gelmediğini görürüz.

Giuseppe BREGA. Pesaro'da (Kuzey İtalya) Art Nouveau akımının belirgin özelliklerini taşıyan bir ev, 1902.



5. 1. 1900-1930 YILLARI ARASINDAKİ GELİŞİM

19'uncu Yüzyıl'ın taklitçi, bu arada dekoratif bakımdan abartmalı derecede yüklü, cepheci mimarisi şüphesiz basitleşme, sâdeleşme, fazlalıktan kurtulma eğilimlerini yüzyılın sonlarında zorunlu kılmıştır. Geçmiş taklitçiliğine tepki olarak belirip onu tarihte eşi olmayan yepyeni, âdeta ısmarlama bir form dünyasıyla yenmek isteyen Art Nouveau (Jugendstil)

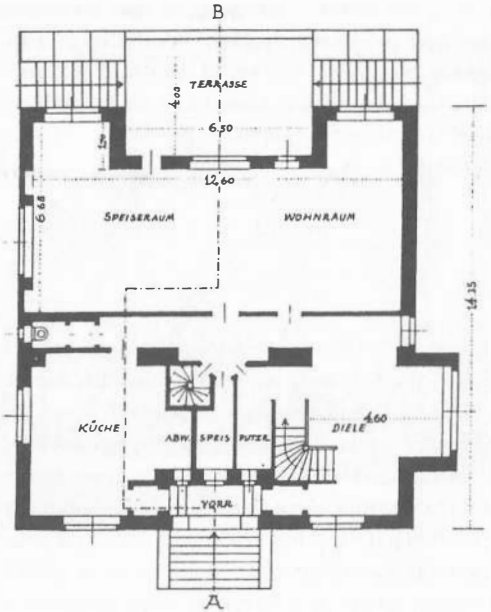


Fransız mimarı Tony GARNİER (1869-1948)'nin 1901-04 yılları arasında dâhiyane bir önseziyle geliştirdiği Endüstri Kenti (Cité İndustrielle) adlı projesinden mahalle görünümleri ve konut blokları örnekleri. GARNİER'nin bu şaşırtıcı atılımıyla, Loos ve Le Corbusier de dahil olmak üzere, 20'nci Yüzyıl mimarisinin gelişimine büyük ölçüde ilham kaynağı olduğu söylenebilir.

akımı da aslında dekorativizmin başka bir örneğini sanat tarihine hediye etmekten, basitliğe karşı duyulan özlemi büsbütün kamçılamaktan geri kalmayacaktır. Böylece, ferdiyetçi form iradesiyle söz konusu akımın esprisini bazı yönlerden temsil eden Gaudi gibi bir kişiliğin karşısında "tezyinat cürümdür" diyecek kadar ileri giden Adolf Loos ile karşılaşıyoruz. Modern Mimari'nin bir bakıma Avrupa'daki gerçek başlangıcını teşkil eden Alman Zanaatçılar Birliği (Deutscher Werkbund, 1907) bu anlamdaki ilk topluluk olduğu için taklitten kaçan çeşitli eğilimlere sinesinde yer vermiş, bir yandan rasyonalist mimari ve dizaynın temellerini atarken, öte yandan Art Nouveau'culardan gelen ferdiyetçi, ekspresiyonist davranışların odak noktası olmuştur. 1914'de Köln'de açılan Werkbund sergisi, birliğin iki önemli kurucusunu, Muthesius ile Van de Velde'yi iki karşıt görüşün savunucuları halinde karşıkarşıya getirmiştir. Birincinin tipifikasyona, standartlaşmaya doğru yönelen rasyonalist eğilimine mukabil, Van de Velde yaratıcılığı, ferdiyetçiliği tutmaktadır. Ona göre, "Sanatçı doğuştan çiçeği burnunda bir ferdiyetçidir. Tamamen serbest, ancak kendi yolunu bilen, spontane bir yaratıcıdır. Herhangibir kalıbı, herhangibir tipi kendisine zorla kabul ettirmek isteyen disipline hiçbir zaman boyun eğemez. Davranışlarını kısırlaştırabilecek her engele karşı sezgisel bir şüphe duyar. Aynı şekilde, fikirlerini sonuna kadar uygulamasını kısıtlayanlara veya, kendisine genel bir form anlayışını belletmek isteyenlere karşı da güvensizlik besler" (6).

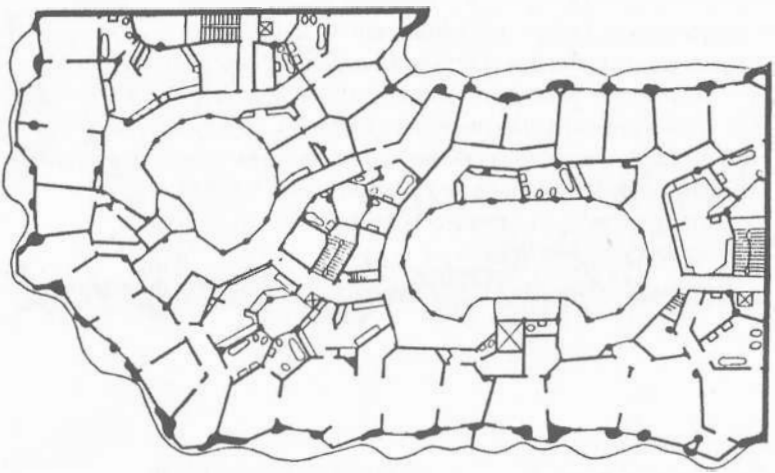
---

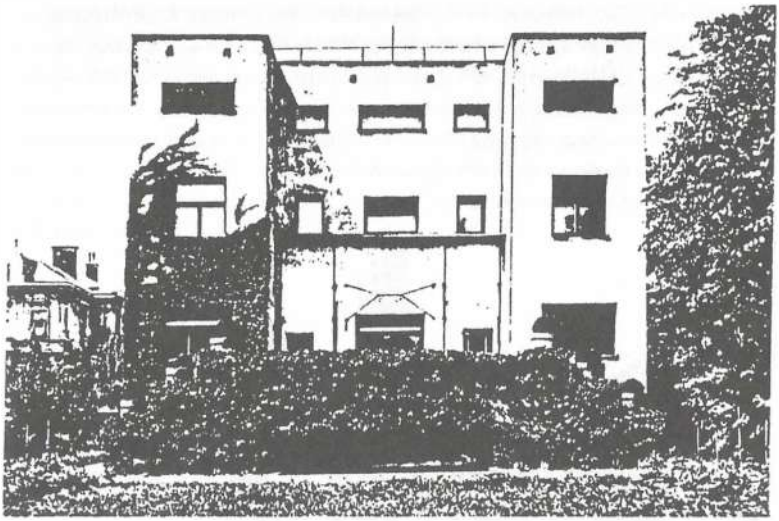
(6) Ulrich Conrads. PROGRAMME UND MANİFESTE ZUR ARCHİTEKTUR DES 20. JAHRHUNDERTS, s. 25. Ullstein Bauwelt-Fundamente.



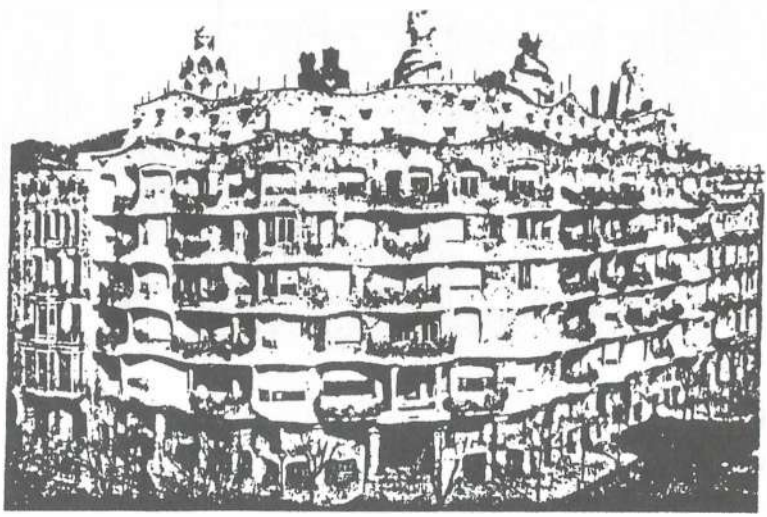
Adolf LOOS.Steiner Evi, Viyana, 1910.

Antonio GAUDİ. Casa Milà. Barselona, 1905-10.

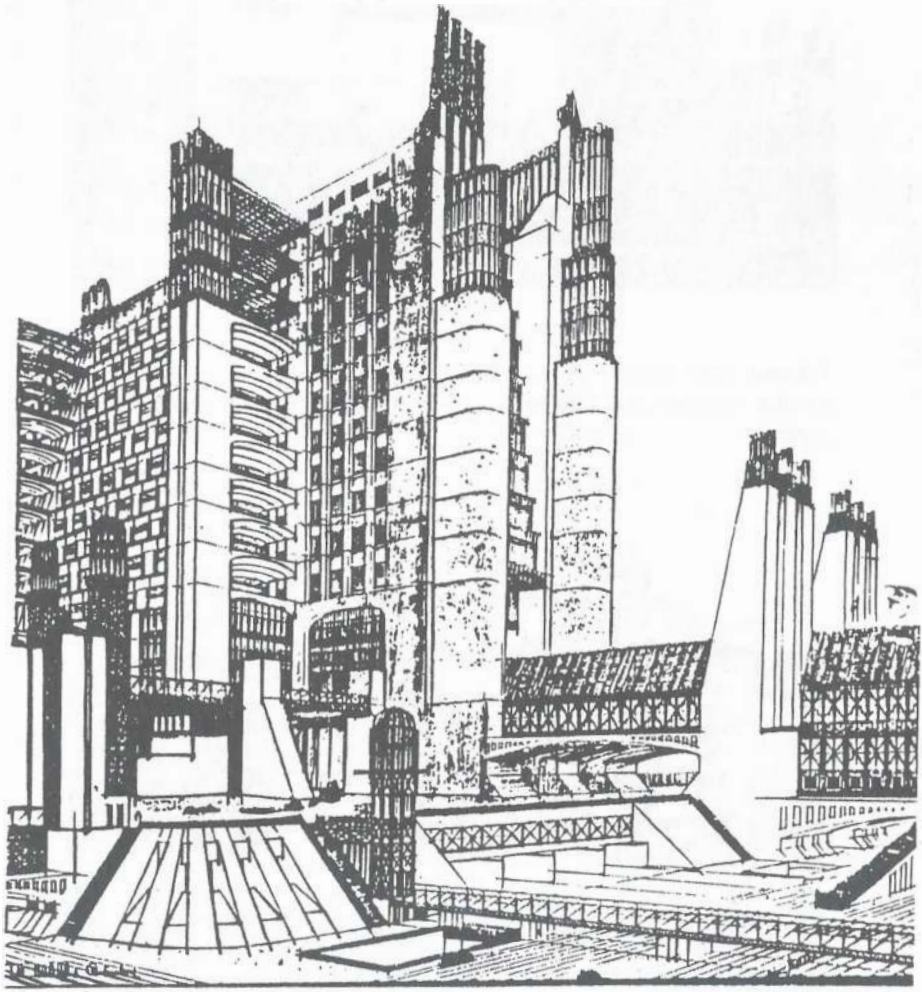




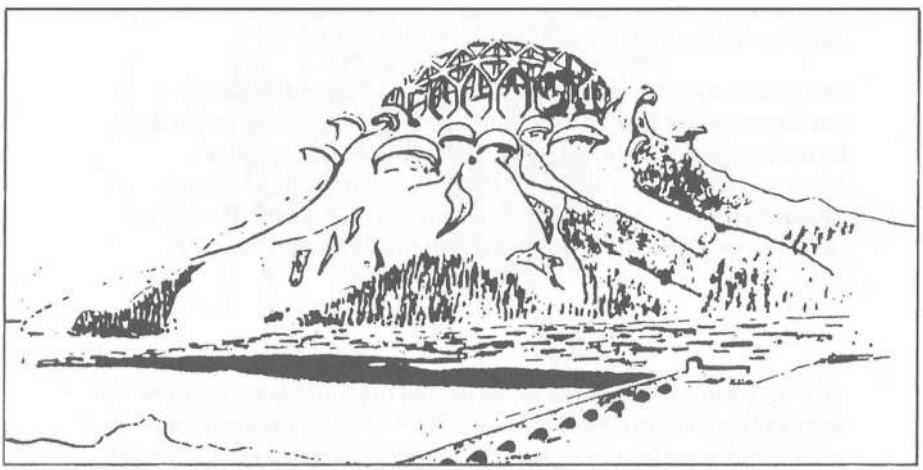
Takriben aynı yıllarda inşa olunan bu iki yapı, çağdaş mimaride (ve de sanatta) rastlanan iki karşıt eğilimi açıkça ifade edebilmeleri bakımından seçkin bir yere sahiptirler.



Antonio SANT'ELİA. Gelecekçi Kent (Città Futurista) adını taşıyan projenin konut bloklarını da içeren bir mahallesinden kısmî görünüş, 1914.



Projelerinin hâlâ aktüel geçerlilik taşıdığı ileri sürülebilecek büyük İtalyan mimarı Antonio SANT'ELİA (1888-1916), yakın arkadaşı Mario CHİATTONE (1889-1931) ile birlikte mimarlıkta başlattığı Fütürizm (Gelecekçilik) akımı çerçevesinde, kelimenin tam anlamıyla ancak bir dâhiden beklenebilecek öneriler geliştirmiştir. 1916 yılında, henüz 28 yaşında cephede hayata veda eden bu seçkin sanatçı normal bir ömür sürdürebilmiş olsaydı, Yüzyıl mimarlığının günümüze varan evrimi herhalde daha zengin bir bilânçoyla ortaya çıkabilirdi.



Bruno TAUT (1880-1938). Dilimize 'Alpler Mimarisi' diye çevrilebilecek, ve özünde Alp Dağları'nın örtülmesine yönelik hayalperest, ütopyacı bir iddiayla gelistirilen 'Alpine Architektur' projesinden bir örnek, 1919.

Van de Velde'nin bu sözleri 1914-28 yılları arasındaki bireyci davranışların gerekçelerini en azından özetlemeye yeterlidir sanırız. Alman Ekspresiyonizmi, Hollânda Ekspresiyonizmi, Frühlicht, Der Arbeitsrat für Kunst, Die Glaeserne Kette, Der Zehnerring, Der Ring örneği akım ve guruplaşmalar, Taut ve Luckhardt kardeşlerin çalışmaları, genç Scharoun'un projeleri, Hugo Haering'in eskis ve uygulamaları, filozof-mimar

Rudolf Steiner'in Basel'deki Goetheanum kompleksi hep mimarının tek defaya mahsus form yaratma iradesini açığa vuran, kâh ekspresiyonist, kâh manierist, hattâ bazı kereler baştanbaşa fantasmagorik ve ütopik örneklerdir (7). 1919 yılında Bruno Taut'un kaleminden aynen şunları okumaktayız: "Yalnızca güzel olan bir ev istiyoruz. Bu evin başka bir gayesi olmayacaktır... Yapı sanatının mutluluğu ziyaretçiyi saracak, ruhunun insanî içeriği boşalarak, onun yerini ilâhî bir içerik alacaktır. Bina yıldızların bir imgesi ve selâmı... manevî kudretin doğrudan doğruya temsilcisi olacaktır" (8). Yine aynı yıl, Walter Gropius'un yönetiminde Gropius-Taut-Behne üçlüsü tarafından düzenlenen "Tanınmamış Mimarlar Sergisi" adlı sergi şu iddiayla açılmıştır. : "Her ne olursa olsun, fayda peşinde koşan mimariye sırt çevrilecek, rüyayla gerçek, yıldızlar âlemiyle günlük hayat arasında yakınlaşma sağlanacaktır" (9).

Öte yandan aynı dönemde, yani 1914-28 yılları arasındaki sürede, basitleşme fikrinin gruplar ve okullar tarafından kabul edilip geliştirildiğini, bu arada bilimsel ve pratik gerçekler ortaya konduğunu görürüz. Hollânda'da faaliyete geçen De Stijl akımı, 1918 yılında yayımladığı bildirgede yeni bir anlayışın temellerini atmaya çalışacaktır. Buna göre, "Eski ve yeni olmak üzere iki çeşit devir şuuruyla karşılaşmaktayız.

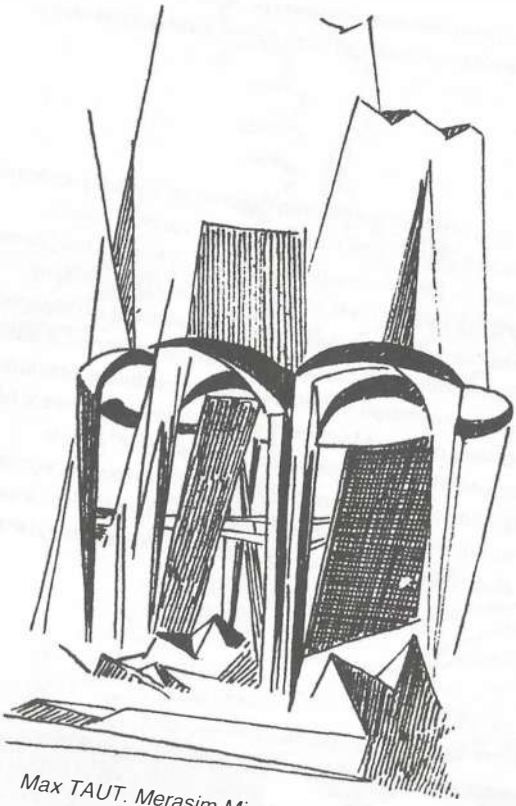
1919-23 yılları arasında Almanya'da gelişen ütopyacı bir akım, gelenekten sıyrılan bir mimarinin öncülüğünü yapmıştır. Bazı kereler alışılagelen sistemlerin, şemaların reddi tarzında beliren söz konusu akım, diğer pek çok örnekte bir rüyalar mimarisi halinde karşımıza çıkar. Böylesine bir anlayışın doğmasında ilericiliğin, mimarlıkta devrim arzusunun yanısıra, Almanya'daki politik istikrarsızlığın ve ekonomik yetersizliğin de büyük ölçüde rolü olmuştur. Gerçek anlamda inşa edebilme imkânından yoksun bir sürü yetenekli mimar mânevi desteğini ütopik projelerde bulacaktır.

---

(7) Bu konuda etraflı olarak bak.: Bülent Özer, MODERN MİMARİ'DE SÜBJEKTİF DAVRANIŞLAR, Akademi dergisi, sayı 3-4, s.8.

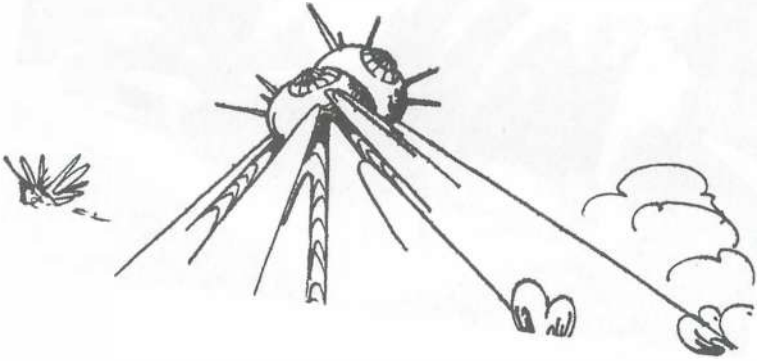
(8) Bruno Taut. HAUS DES HIMMELS, Frühlicht 1920-22, s.33. Ullstein Bauwelt-Fundamente.

(9) bak. (8) s.8.



Max TAUT. Merasim Mimarisi Etüdü, 1919.

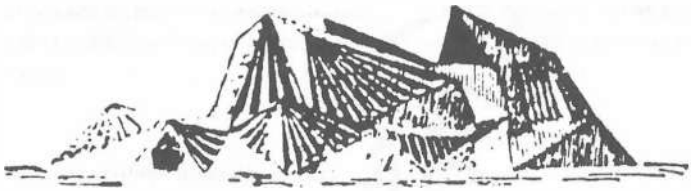
Hermann FİNSTERLİN. Tefekkür Evi, 1920.



Erich MENDELSOHN'dan (yukardan aşağıya doğru) bir Eğlence Evi (1920), ve 1920-21 yıllarında Potsdam'da inşa edilen 'Einstein Kulesi' isimli rasathaneye ait eskizler.

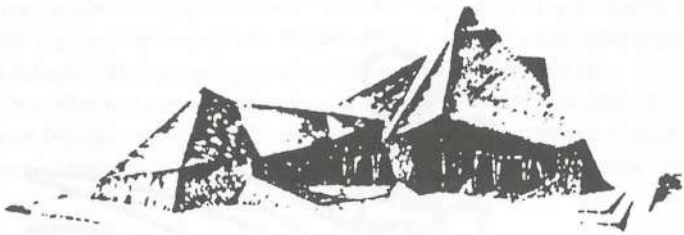
Kısa bir süre sonra rasyonalizmin en önemli teorici ve uygulayıcılarından biri haline gelen Groplus dahi, 1919 yılında şunları yazar: "Teknik güçlüklere aldırmaksızın, fantezi içinde inşa edin. Daima insanoğlunun düzenleme gücüne ayak uyduran tekniğe kıyasla, fantezi çok daha önemlidir. " Bu arada kendi başına sâkin bir yol izleyen Erich Mendelsohn, özellikle betonarmenin imkânları çerçevesinde ekspresiyonist anlamda birtakım projeler otaya koymuştur. Potsdam'daki rasathane binasının 1920 yılında inşa edilebilmiş olması Modern Mimari hesabına şüphesiz büyük bir kazançtır. Özet olarak, genellikle "ütopist çalışmalar" adıyla nitelendirilen söz konusu projelerin, bütün hayalî taraflarına rağmen kısmen çağdaş mimarinin bâzı akımlarına temel teşkil ettikleri, kısmen de 21'inci Yüzyıl'a doğru ışık tuttukları bugün artık herkesçe onaylanan bir husustur.

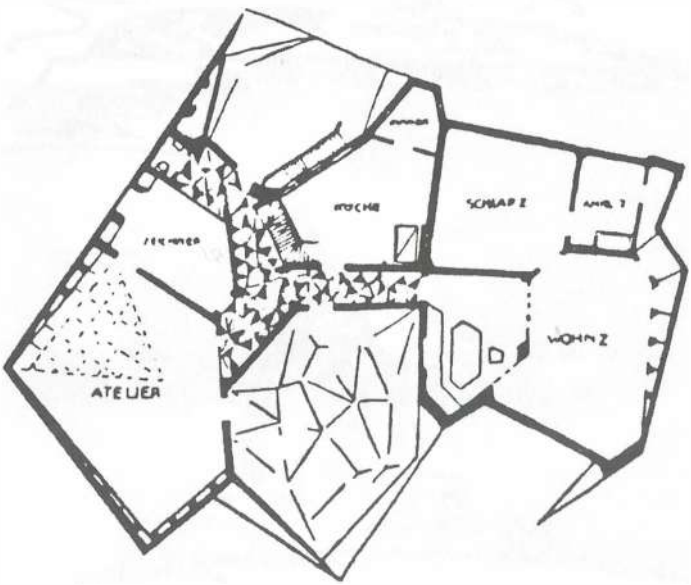
Hermann FİNSTERLİN. Mimarî Etüd, 1920.



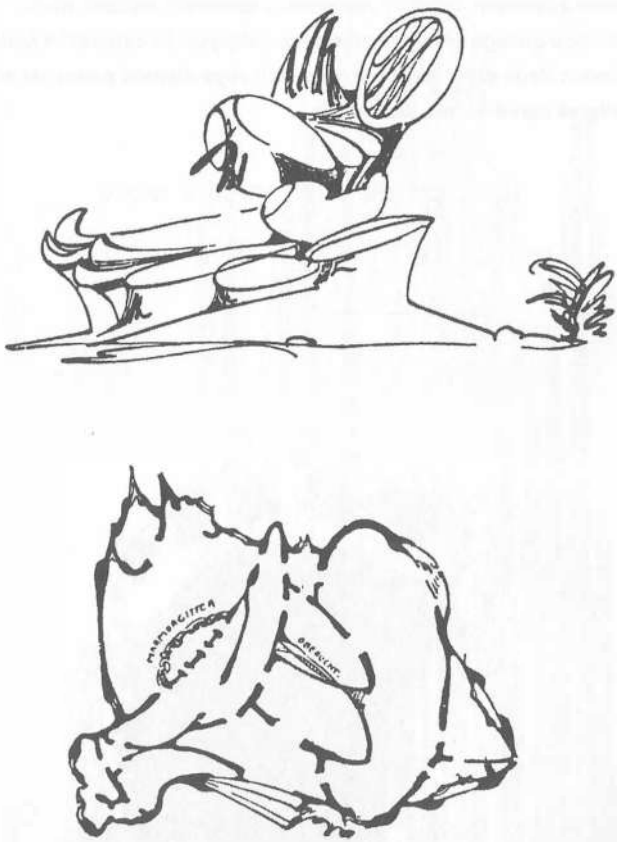
Wassili LUCKHARDT. Sinema projesi, 1919 (üstte).

Wassili LUCKHARDT. Mimar Evi projesine ait cephe (ortada) ve plân (altta), 1920.





Daha sonraları, Hugo Haering ile Hans Scharoun'un önderliğinde 'Organımsı Mimari' (Organhafte Architektur) adı altında mimarlığın normal gündemine yerleşecek olan, ekspresiyonist yönü son derece güçlü bir mimarî tarzın, Wassili Luckhardt ile birlikte henüz başlangıçta ilginç önerilerle kendini belli ettiği farkolunuyor.

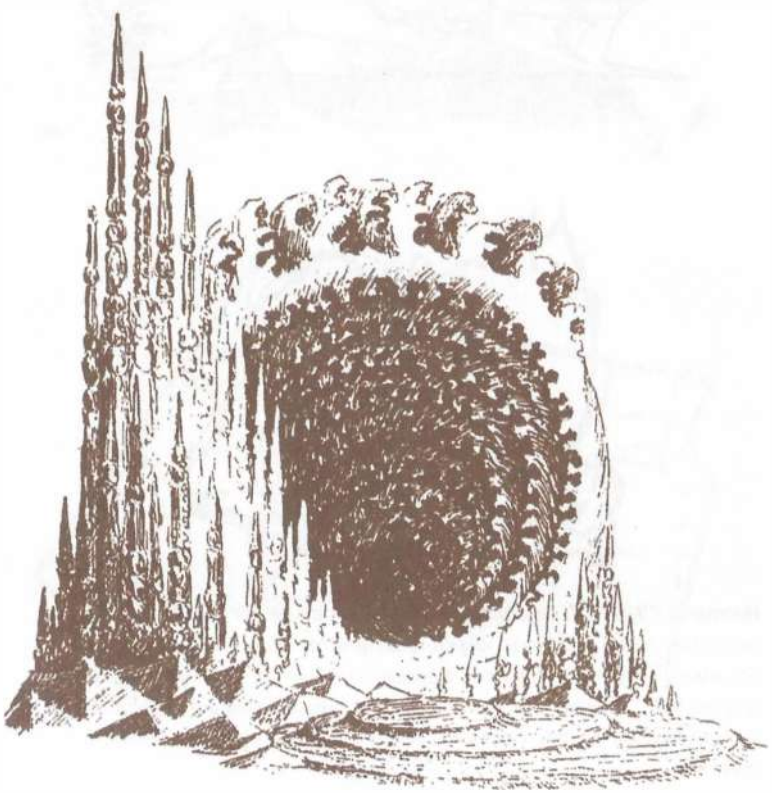


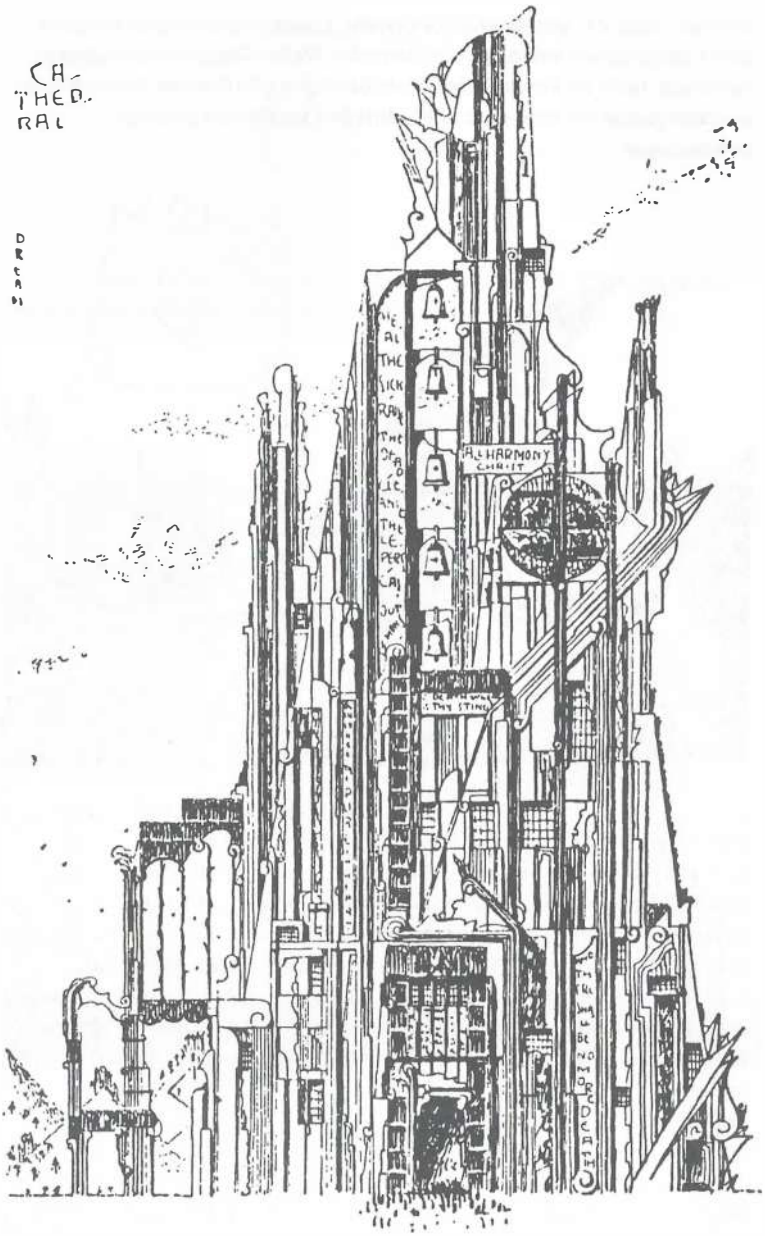
Hermann FİNSTERLİN. Ev, 1919-20 (yukarda), ve Bir Ev Plânı, 1919-20 (aşağıda). Kütle etüdünde alışılmış strüktürel, giderek de biçimsel ölçütlerin ötesine atlayan son derece kararlı bir ekspresiyonist eğilim gözlenirken, alttaki ev plânında Horta ve Gaudi'ye ait örneklerdeki sofistikasyonu bir hayli aşan Art Nouveau tutkusuyla karşılaşmak mümkün.

Carl KRAYL. Bir Katedral Cephesi Etüdü, 1920.

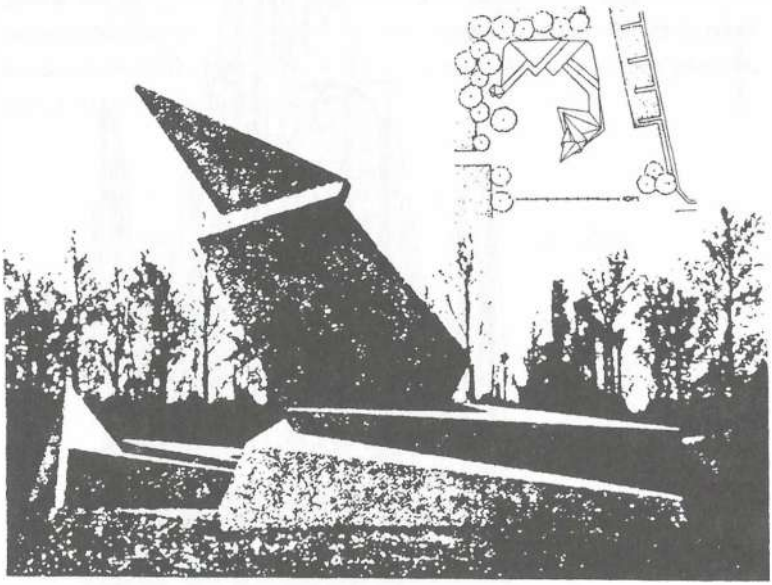
Krayl'ın katedral cephesi etüdü, o yıllara özgü sanat esprisini de dile getirmek bakımından büyük önem taşımakta. Nitekim, Dada'nın anti-sanat anlayışından hareket ettiği söylenebilecek bir düzenleme tarzı, Gotik gelenekten esinlenen katedral cephesini alışılmadık malzemelerin gerçeküstücü collage'ı halinde sunmaya çalışıyor. Luckhardt'ın fantazyası ise, bu ismin ifade ettiği anlamda, sanki bir rüya âlemini sahnesel nitelikte, somut olarak canlandırma çabasında.

Hans LUCKHARDT. Mimarî Fantazya, 1919/20.




CA-
THED-
RAL
ALL HARMONY
CHRIST

Walter GROPİUS. Mart Ayaklanması (Maerzaufstand) şehitlerine anıt. Weimar, 1920-21. Rasyonalist mimarinin, rasyonalist dizaynın en önde gelen savunucularından, kuramcılarından Walter Gropius'un bu erken yapıtında, belki de konunun içeriksel özelliğini göz önünde bulundurarak, ekspresiyonist eğilimin çarpıcı bir örneğini yaratmaya çalıştığı farkolunuyor.

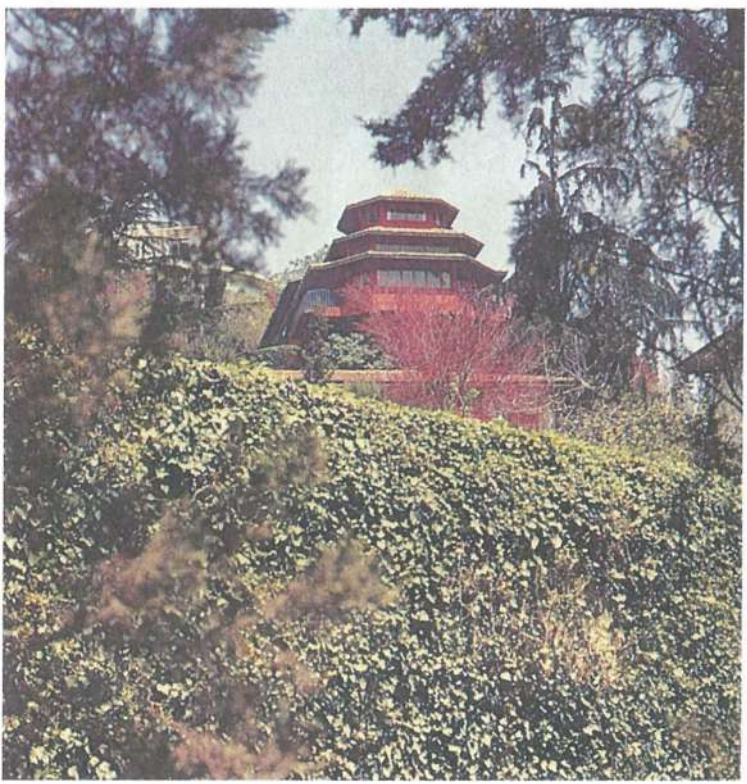


Yıllar yılı Berlin'de ütopyacıların, ekpresiyonistlerin kâh öncülüğünü, kâh sözcülüğünü, kâh organizatörlüğünü yaptıktan sonra gerçeklere boyun eğip sosyal konutçulukta ön plâna geçen Bruno TAUT, içinde taşıdığı romantik özlemlerine yaklaşabilmek amacıyla 1933 yılında büyük bir hayranlıkla bağlı bulunduğu Japonya'ya gidecek, oradan da 1936'da yine çok sevdiği İstanbul'a yerleşmek üzere gelecektir. Güzel Sanatlar Akademisi'nde de derslere başlayan Taut, 1938 yılının son günlerinde ani olarak vefat etmiş, vasiyetine uygun olarak Edirnekapı'daki Şehitlik'te toprağa verilmiştir. Taut'un Ortaköy'de, Vafi Korusu'nda, dik bir yamaçta inşa etmiş olduğu ev, hem kültürlerarası diyaloğun, hem de mimaride ekspresiyonist yaklaşımın son derece başarılı bir sonucudur. Evin plânında o yılların evrensel yaşama tarzına özgü normlar reddedilmemiş olmakla beraber, üste eklenen belveder şeklindeki bir çalışma hacminin de yardımıyla, kütlesel düzeni açısından daha fazla Uzakdoğu'yu

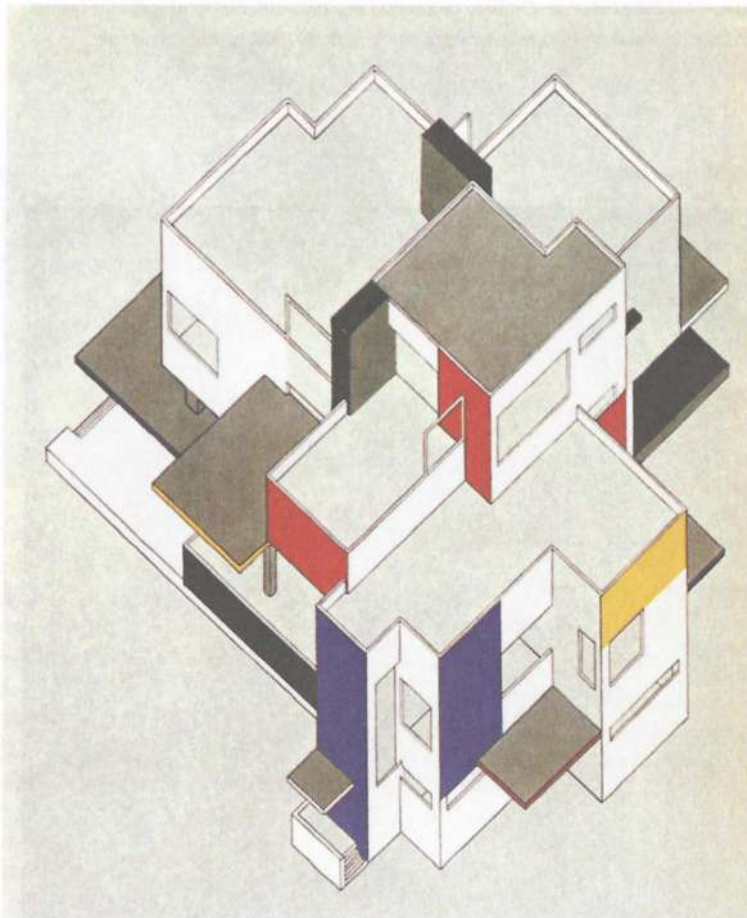
hatırlatan, cephe ve çatı elemanları bakımından da İstanbul'un geleneksel mimarisine yaklaşan ilginç bir sentez çağdaş mimarlık tarihinin sahifelerine yerleşmiştir.

Bruno TAUT. İstanbul'da, Ortaköy sırtlarında ev, 1937-38. Fotoğraf, yapının orijinal görünümünü hâlâ muhafaza edebildiği bir dönemde, 1962 yılında çekilmiştir.

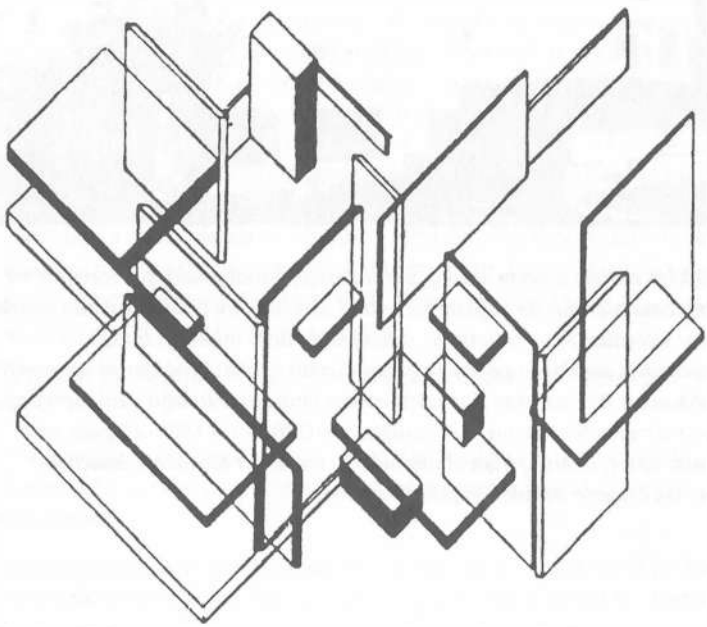
Fotoğraf: Bülent ÖZER



Theo VAN DOESBURG - Cor VAN EESTEREN. De Stijl'in iki önemli temsilcisi tarafından, başvurulan renkler de dahil olmak üzere, söz konusu akımın temel ilkelerine göre tasarlanmış bir villâ projesinin kuşbakışı görünüşü, 1923.



Resim sanatı söz konusu olduğunda, De Stijl, dikaçılı bölünme sistemi içerisinde, temel renklerle rasyonel düzenlemelere başvuracaktır. Van Eesteren'le Van Doesburg'un 1923 yıllarında yapmış oldukları aşağıdaki mimarî etüdde ise, aynı anlayışın bu defa mekâna aktarılmış bir ifadesiyle karşılaşmaktayız.

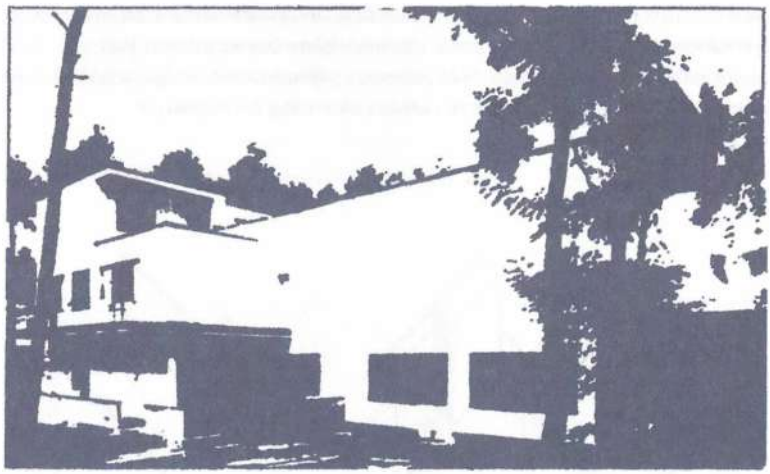


Eski şuur sübjektifliğe, ferdiyetçiliğe yönelir, yenisi ise evrenselliğe... Aynı şuurlaşmanın etkisinde kalan sanatçılar manevî alanda ferdin egemenliğine, keyfîliğine karşı bir dünya savaşına girişmişlerdir" (10).

De Stijl adı altında birleşen küçük bir sanatçılar grubunun olumlu düşünceleri, daha sonra ünlü Bauhaus okulunda (1919-33) geleceğin dizaynçılarını yetiştirmede uygulanan metodların bir bakıma öncüsü sayılabilecek niteliktedir.

---

(10) bak. (6) s.36-7.



De Stijl'in estetik alanda aradığı evrenselliği, genelgeçerliği ekonomik ve teknik bakımlardan da sağlam temellere oturtmasını bilen Bauhaus esprisi, Walter Gropius'un yönetiminde, özellikle de ünlü mimarın bizzat dizaynladığı eserlerde çağdaş rasyonalizmin seçkin örneklerini verecektir. Bauhaus'un Weimar'dan Dessau'a nakledilme zorunluluğu yeni merkezde yoğun bir yapı faaliyetine yol açmıştır. GROPİUS 'un 1925 -26 yıllarında hocalar için (yukarda) inşa etmiş olduğu ikiz evler Modern Mimari'nin üzerinde önemle durulan yapıtlarındandır.

1920 yıllarındaki çift yönlü gelişimin son sahnesini CIAM 'ın kuruluşunda aramak gerekiyor. Ancak, bu tarihe gelinceye kadar, bizzat toplumsal, ekonomik ve teknik zorunluluklar ütopist mimarları teker teker aşırı biçimcilikten kopartarak rasyonalizme sevkedecektir. Yani, rasyonelleşme bir bakıma kendiliğinden gerçekleşecektir. Gropius, kurmuş olduğu Bauhaus'da geçerli şartlara göre çeşitli dizayn alanlarında topluma gerçek "tatbikatçı " yetiştirmek isteyecek, bu durumda da ütopik fikirlere veda etmek zorunda kalacaktır. Bruno Taut 'a gelince, o da 1920 yılında Magdeburg şehrine imar işleri başkanı olarak gitmiş, toplumun gerçek ihtiyaç ve imkânlarıyla orada karşılaşarak fonksiyon anlayışını ona göre mimarisine uygulamıştır. Daha birçokları için de durum hep aynıdır.

Öylesine ki, 1927 yılında Stuttgart'ta Le Corbusier, Gropius, Hilberseimer, Oud, Poelzig, Mies van der Rohe, Scharoun gibi isimlerin katılımıyla inşa olunan Weissenhof sitesinde binalar hep aynı şekillendirme iradesinin belirtileri halinde orta yere çıkmışlardır. 1928 yılında, ilk defa İsviçre'de La Sarraz'da toplanan CIAM'a (Congrès İnternationaux d'Architecture Moderne - Modern Mimari Kongreleri) düşecek görev ise, durumun, geriye ve ileriye bakmak suretiyle, adını koymak ve bu arada hayatî öneme sahip birtakım ilkeleri tespit etmek olacaktır(11). Buna göre "mimar, devrin gerçeklerine ve ait bulunduğu toplumun ihtiyaç ve amaçlarına iyice nüfuz ederek, eserlerini ona göre yaratan kimsedir. Nitekim, toplumda yer alan strüktür değişmeleri yapıya da yansıyacak, manevî hayatımızla ilgili belirleyici düzen kavramları yapı sanatının düzen kavramlarını da etkileyecektir. " CIAM bildirgesinin ilk temel maddesi "Genel Ekonomi" yi kapsar. Mimari -Ekonomi bağıntısının şöylece açıklandığını görmekteyiz: "Modern anlamdaki mimari herhangibir konunun genel ekonomiyle yakın bir bağlantıya sahip olmasını öngörür. . . Ekonomik bakımdan etkili üretimin yöntemleri rasyonalizasyon ve standardizasyondur. Bunlar günümüz yapı sanatını hayatî derecede belirleyecektir. Rasyonalizasyonla standardizasyon üç ayrı hususa yer verir:

a) Mimarın yapı eylemlerini son derece azaltıp basitleştirici çözümlere gitmesi;

b) Yapı sanatında bugünkü çok-yönlü işçiliğin mümkün mertebe azaltılıp tecrübesiz bir işçi için dahi kolayca uygulanabilecek çözüm tarzlarının geliştirilmesi;

c) İşverenin, yani bina sahibinin yaşama alışkanlıklarını gün geçtikçe daha basit ve daha genel yollara sevketmesi. Böylece, münferit arzuları tatmin eden hacimler yerine, mümkün mertebe kütlenin ihtiyaçlarını karşılayabilecek cinsten hacimlerin orta yere konması."

CIAM'ın tebliğindeki 4. ana tema "Mimarlık ve Devlet" .

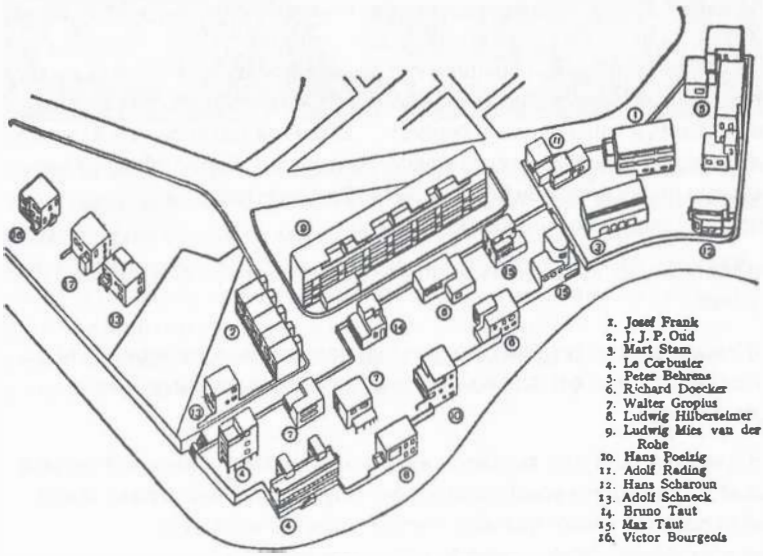
Birinci ve dördüncü maddelerde şunları okuyoruz: "Yapıyı rasyonel ve ekonomik bakımlardan ele almak isteyen çağdaş mimarinin karşısında, estetik ve biçimci düşüncelerden hareket eden resmî akademi ve üniversiteler ciddî engellerdir... Bu bakımdan, bunların eğitim metodlarını

---

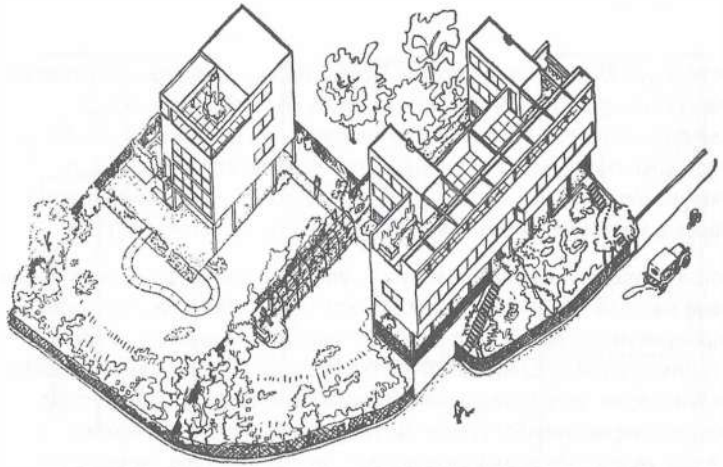
(11) bak. (6) s.103.

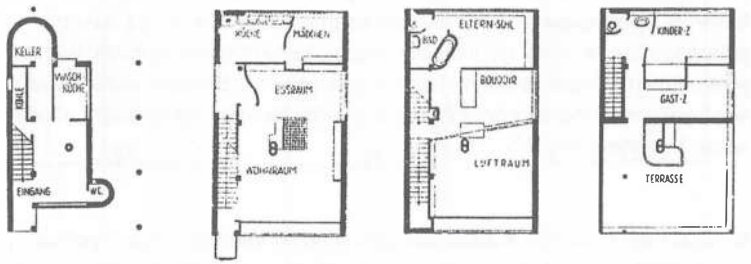
esaslı surette revizyondan geçirmeleri gerekiyor... Burada kabul edilecek temel ilkeler, diğer alanlarda maksimum üretime varmak üzere ihdas edilen kuruluşların anlayışıyla bağdaşmak zorundadır. "

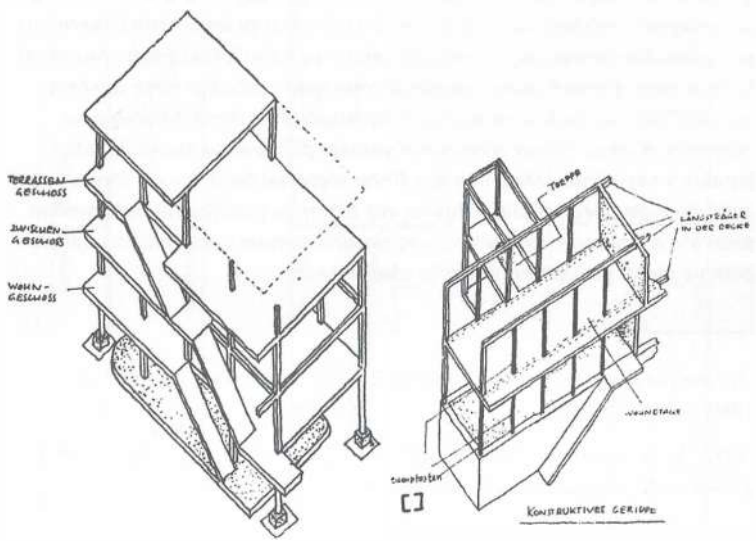
Böylece, rasyonalizm veya fonksiyonalizm adı altında tanınan üslûbun 1928 CIAM toplantısında ağır basan birtakım gerekçelerle âdeta tescil edildiğini görmekteyiz. La Sarraz toplantısı bir bakıma Muthesius -Van de Velde çatışmasının sonu demektir; başka bir deyimle, mimaride aşırı plâstikliğe, manierizme, ütopist çözümlere- o günkü şartlar içerisinde - set



Gropius'un özlemini duyduğu, yokluğundan yakındığı "üslûpta ortak payda", Loos'tan, De Stijl'den, Bauhaus'dan Le Corbusier'nin başarılı çalışmalarına sıçrayarak, nihayet 1927 yılında, Stuttgart'ta, Weissenhof'da bütün gücüyle gerçekleşebilme fırsatını bulacaktır. Yukarda kuşbakışı gördüğümüz site, o yılların en ünlü ilerici mimarlarını biraraya getirebilmiştir. Karşı sahifede, Le Corbusier 'nin yanyana inşa ettiği tek-aile eviyle ikiz-eve ait perspektiflerle, tek-aile evinin muhtelif kat plânları görülmektedir.




KELLER
KOHLE
WASCH-KÜCHE
EINGANG
WC
KÜCHE
MÄDCHEN
ESSRAUM
WOHNRAUM
ELTERN-SCHL
BAD
BOUDOIR
LUFTRAUM
KINDER-Z
GAST-Z
TERRASSE


TERRASSEN-GESCHOSS
WOHN-GESCHOSS
TRÄGER
LÄNGSTRÄGER IN DER DECKE
KONSTRUKTIVE GERÜSTE

çekmeyi gerekli kılan bir toplantıdır. Bunu Haering -Le Corbusier çatışması şeklinde değerlendiren Prof. Joedicke şöyle diyor: "Bugünkü görüş açısından bakıldığı takdirde, söz konusu gelişimin gerekli ve doğru bir yol olduğu söylenebilir. Haering'in düşüncelerini benimsemek o gün için açıklayıcı olmaktan çok karıştırıcı bir etki yapabilirdi. . . Le Corbusier'nin kolayca anlaşılabilen tezleri birçok mimara yardımcı olmuştur. "(12).

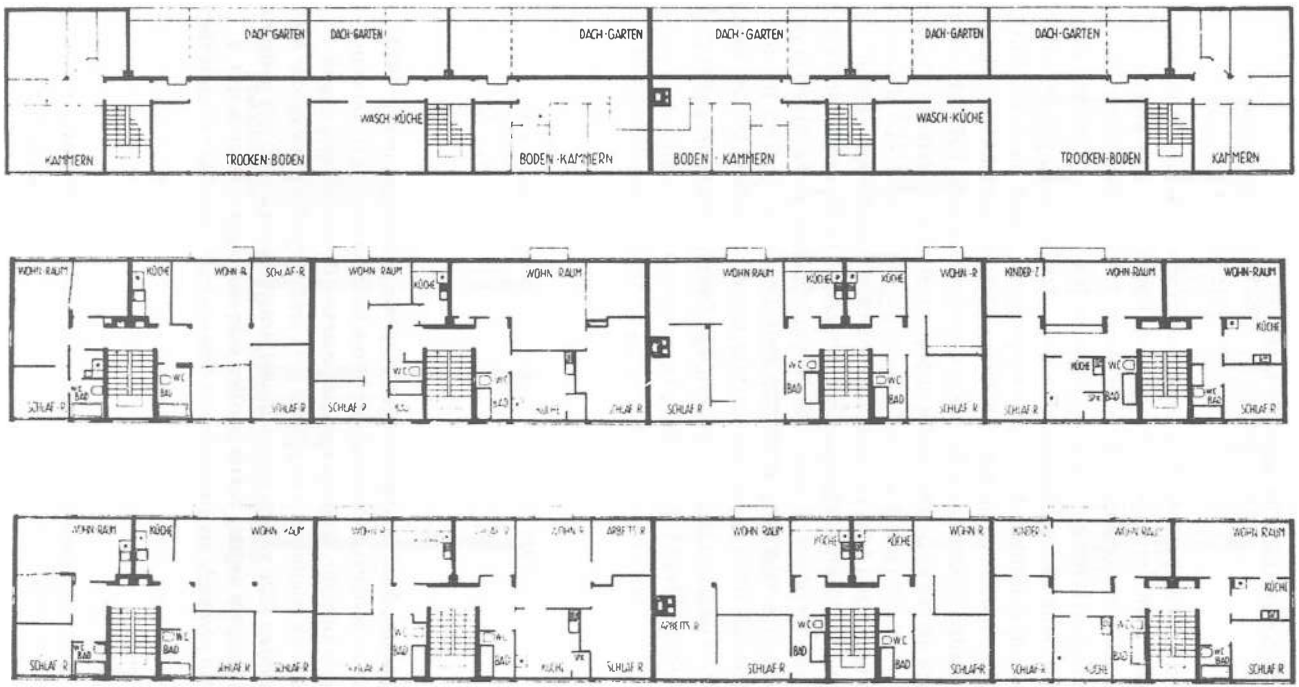
Avrupa mimarisini o tarihlerde rasyonalizme, fonksiyonalizme, veya - daha ziyade sanat tarihçilerinin soyut görüş açısından - klâsik davranışlara sürükleyen aktüel şartlar acaba nelerdi? Bunun çok güzel bir tarzda J. M. Richards tarafından özetlendiğini görüyoruz (13): "1919 yılında yürürlükte bulunan şartlar, yani savaş yıllarının hayal kırıklığından doğan yeni bir idealizmin biçimlendirdiği yeni bir düzen ; yeni bir mesken problemi; ekonomi ve endüstri alanlarında girişilen tam bir kalkınma hareketi; ve nihayet, ancak gerekli ve pratik olana yönelinmesini teşvik eden para sıkıntısı modern mimariye muhtaç olduğu hızı sağlamıştır... Öte yandan, Almanya öylesine bir rökonstrüksiyon aşamasındaydı ki, bu çaptaki bir çalışmada ancak uzağı görebilecek kıratta, toplumun aktüel ihtiyaçlarına göre plânlama yapabilecek mimarlara iş düşebilirdi. Binalara daha ziyade kendi yaratma yeteneklerini meydana çıkartacak münferit fırsatlar halinde bakan kimselere değil! "

Mies van der Rohe'nin Weissenhof Sitesi'ndeki mesken bloğu, "çokluk içinde birlik" veya "birlik içinde çokluk" diye kısaca formüle edilebilecek bir anlayışın çağdaş mimarideki imkânlarla ulaştığı fevkalâde başarılı bir sonuçtur. Gerçekten de, ekonomik, teknik ve estetik faktörlerin bileşkesi halinde ortaya çıkan pürist rasyonalizmin kabul ettirdiği yalın dış form, içerdeki işlevsel farklılaşmalara yer verebildiği takdirde 'fonksiyonel' olabilirdi. Karkas inşaat sisteminin serbest plânlamayı mümkün kılan karakteri sâyesinde, Mies van der Rohe biçimsel birlik içinde fonksiyonel çokluğu elde edebilmiştir. Nitekim, dış biçim ve yüzölçümü bakımından birbirine eş daireler, değişik ihtiyaç programlarının etkisi altında apayrı plân ve mekân düzenlerine sahip olacaklardır.

---

(12) Jürgen Joedicke. HUGO HAERİNG, Bauen u. Wohnen dergisi, sayı 1960/11, s.419.

(13) J. M. Richards. AN İNTRODUCTİON TO MODERN ARCHİTECTURE. s.76-7 ve 80. Penguin Books, Londra, 1960.


DACH-GARTEN
DACH-GARTEN
DACH-GARTEN
DACH-GARTEN
DACH-GARTEN
DACH-GARTEN
KAMMERN
TROCKEN-BODEN
WASCH-KÜCHE
BODEN-KAMMERN
BODEN-KAMMERN
WASCH-KÜCHE
TROCKEN-BODEN
KAMMERN
WOHN-RAUM
KÜCHE
WOHN-R.
SCHLAF-R.
SCHLAF-R
WC
BAD
KINDER-Z.
ARBEITS-R.

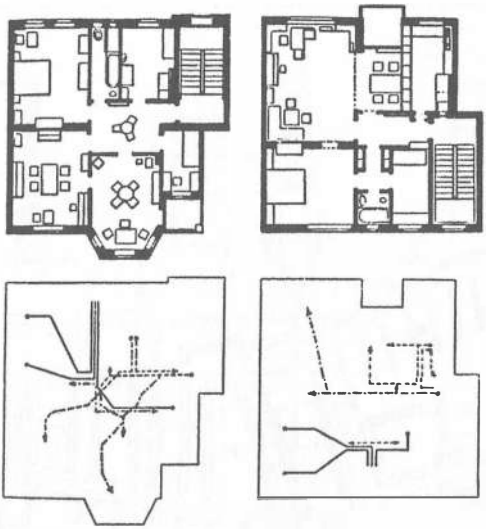
5. 2. RASYONALİZM'İN GERÇEK MAHİYETİ

Açıkça farkedilebileceği üzere, rasyonalizm ya da pürizm mimaride yalnızca keyfî, estetikçi mülâhazalarla ortaya atılmış, veya sâdece sanatçıdaki rasyonel güdünün sevkiyle 20'nci Yüzyıl mimarisinin ilk basamağını, klâsik safhasını teşkil etmeye adanmış bir form dünyası değildir. Burada ancak kısaca ve yetersizce değinebildiğimiz 1900-30 yılları arasındaki gelişmede iki uç eğilim karşıkarşıya gelmiş, mücadele etmiş, ve nihayet, - mevcut toplumsal, ekonomik ve teknik zorunlulukların etkisiyle -, rasyonalizm galebe çalmıştır. Daha kesin bir söyleyişle, 1920 yıllarında Avrupa gerekli ve gerçek üslûbunu düşünerek, deneyimlerinin sonuçlarını irdeleyerek elde etmiştir. Gropius durumu şöyle açıklar (14): " Uzun süredir ifade tarzımızda ortak paydadan mahrumduk. " Sanat - için - Sanat " anlayışının hüküm sürdüğü uzun, karmakarışık bir dönemden sonra, bugün artık yeni bir görsel dil "zevk" gibi, "duygu" gibi birtakım kavramların yerine objektif geçerliliğe sahip kavramları yerleştirmektedir. Fiziksel, psikolojik ve biyolojik faktörlere dayanmak suretiyle, bu yeni dil birbirini izleyen nesillerin kişi-ötesi görgü ve bilgilerini yansıtır hale geliyor. Gerçek geleneğin de bir bakıma bu olduğu söylenebilir."

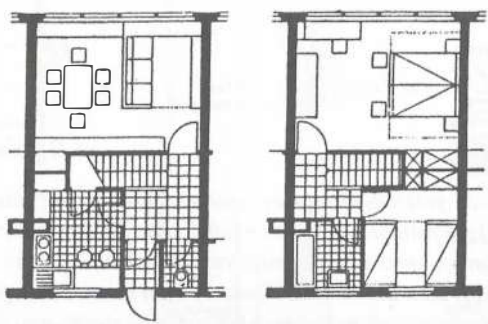
Avrupa'nın, özellikle de Almanya'nın içinde bulunduğu şartlar, 1920 yıllarının sonlarında tesadüfîliğin yerini bilimsel kesinliğin almasını zorunlu kılmıştır. Nitekim, konut plânlaması da bu gelişmeye ayak uydurarak araştırmaya ön plânda yer verecektir. Mimar Alexander Klein tarafından 1928 yılında Alman Devlet Araştırma Enstitüsü için geliştirilen plân (karşıda sağda). Solda görülen plân ise, mukayese amacıyla, o yılların piyasada sık sık rastlanan örneklerinden birini temsil etmektedir.

---

(14) Walter Gropius. ARCHİTEKTUR, s.47. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt. 1959.

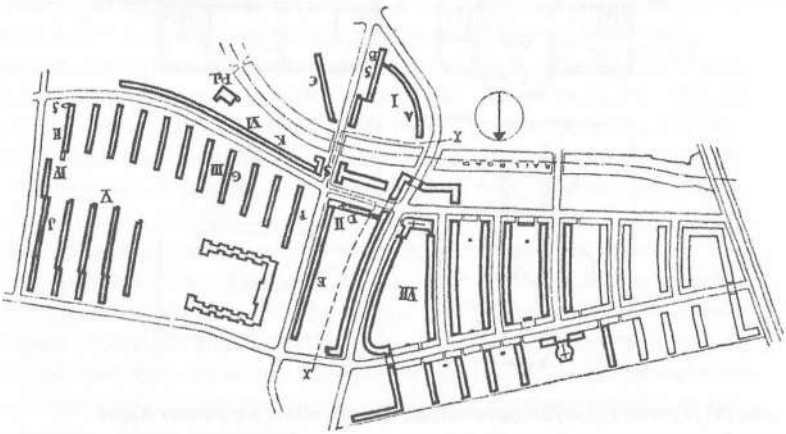


Her iki plânı sirkülâsyon bakımından analize eden Alexander Klein, sağdaki örneğin üstün niteliklerini ortaya koyarak, sosyal mesken alanında bugün artık iyice benimsediğimiz bir şemanın başlatıcısı olmuştur.



CIAM'ın 1929 yılı kongresi asgarî yaşama şartlarını karşılayabilecek konut temasına hasredilmişti. Yukardaki iki plân, bu münasebetle teklif edilen iki katlı sıra-evlerin zemin ve birinci katlarına aittir. Âdeta standardize şema niteliğine sahip yerleştirme tarzının daha sonraki gelişmelere ışık tuttuğunu görmekteyiz.

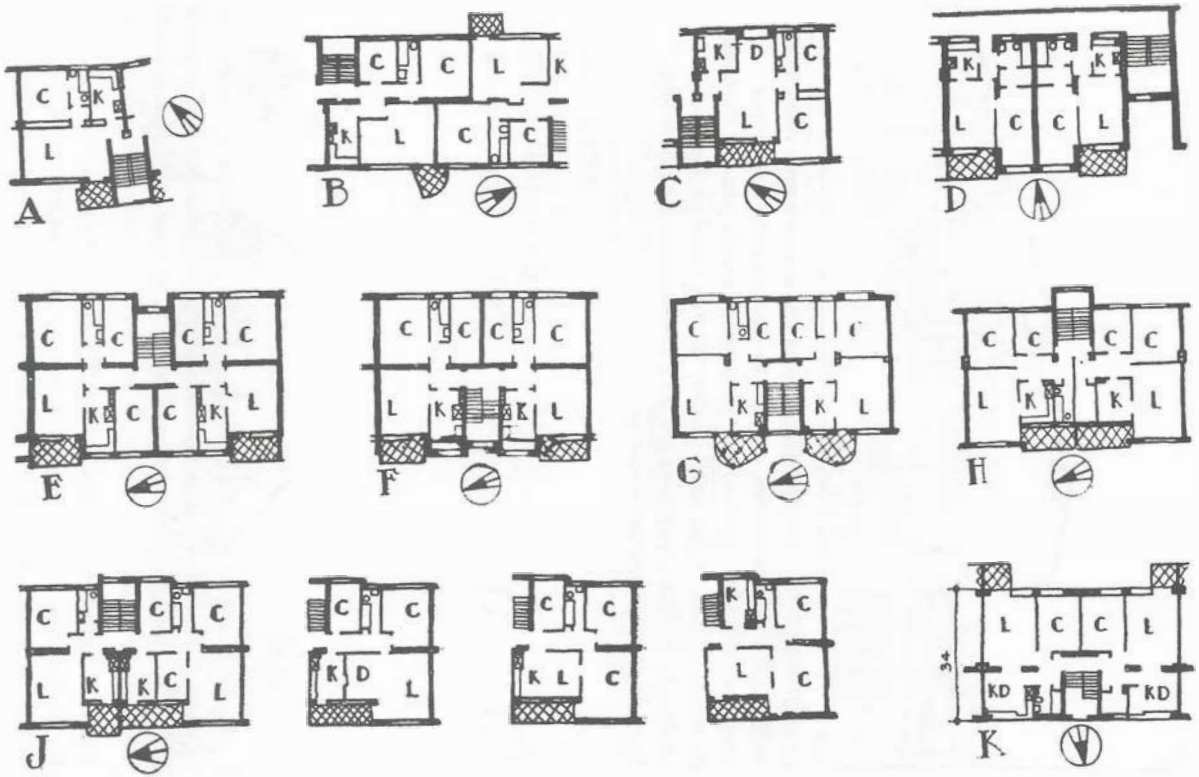
RASYONALİZMİN ERKEN DÖNEMİNDE ŞEHİRCİLİK VE TOPLU KONUT

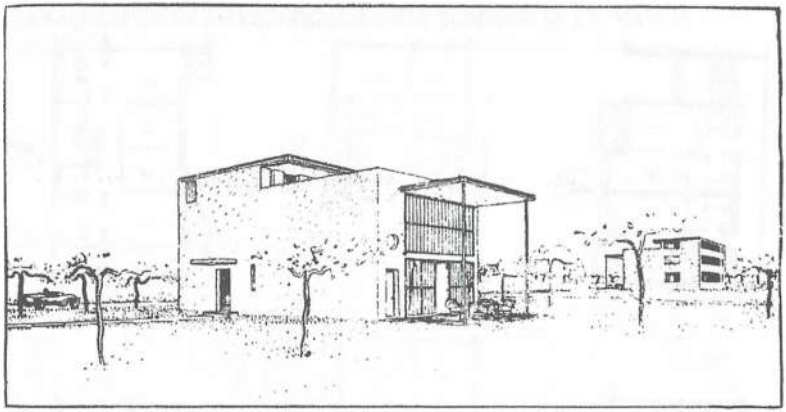


Mimarlar: A,B,C (Hans Scharoun); D,E,F, (Walter Gropius); G (Hugo Haering); H,J, (Fred Forbat); K (Otto Bartning).

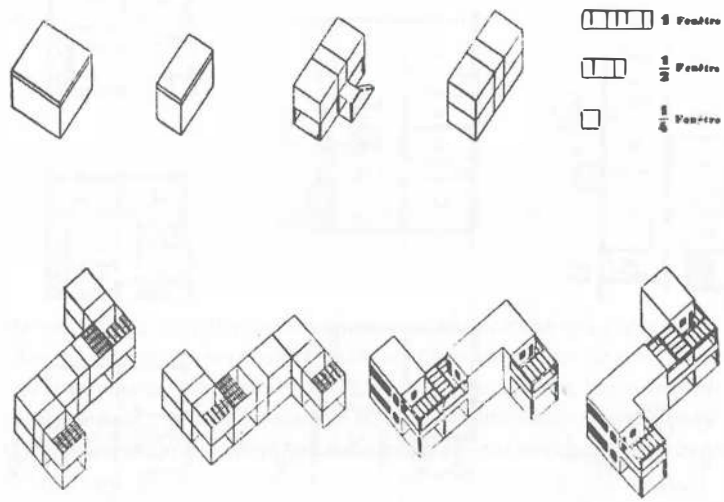
C: Yatak Odası; L: Oturma; D: Yemek; K: Mutfak →

Berlin'de 1929 -31 yılları arasında inşa edilen Siemens işçi sitesi (Siemensstadt) rasyonalizmin çeşitli nitelikleriyle birlikte sosyal mesken alanında yapılan araştırmaların sonuçlarını da sinesinde barındıran bir makro-örnektir. D ve K bloklarının dışında bütün binalar kuzey -güney doğrultusunda yönlendirilerek, dairelerin yalnızca doğu -batı ışığı almaları sağlanmıştır. D ve K bloklarında ise oturma ve yatak odaları güneye baktırılarak, sâdece mutfak, WC ve banyo hacimleri kuzeye verilmiştir. 1920 başlarında kendilerini ütopik projelere adayan Scharoun, Haering gibi mimarların burada fevkalâde yalın, dolaysız, rasyonel çözümlerle karşımıza çıkmaları gelişimin anlamını açıkça belirtmektedir.

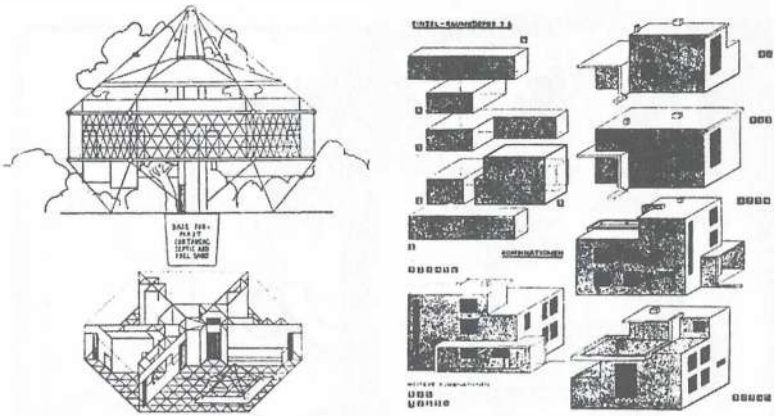

A
B
C
D
E
F
G
H
J
K



LE CORBUSİER. Seri halinde inşa edilmek üzere hazırlanmış villâ etüdü, 1922. Yukarda görülen örnek, mimarın bu konuda geliştirdiği ikinci çalışmaya aittir. İlk "Citrohan Evi" 1920 yılında ortaya çıkar. Le Corbusier bu konudaki temel fikrini şöyle özetler: "Seri ev Citrohan. Diğer bir söyleyişle, otobüs veya gemi kabinesi gibi tasarlanmış, düzenlenmiş, kısacası otomobil kabilinden bir ev "



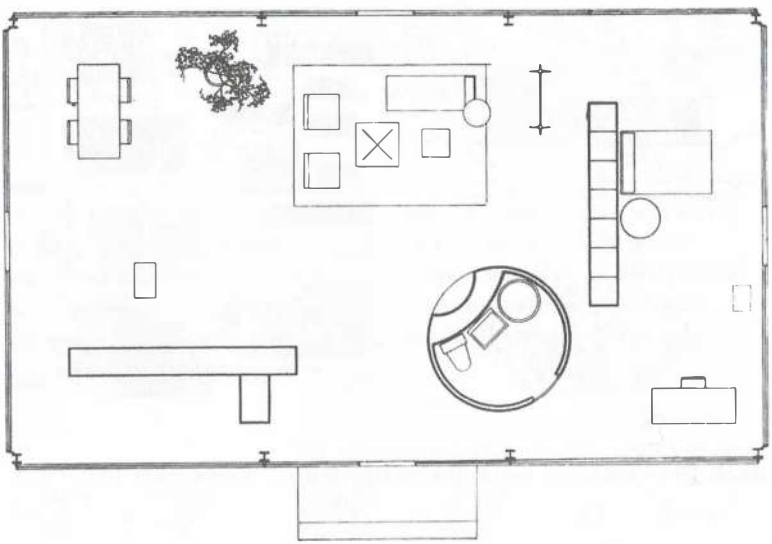
Yine LE CORBUSİER'den farklı birleştirilme varyantlarını deneyen bir etüd. Bu arada sanayicilere seslenen ünlü mimar, "ağır endüstrinin yapıyla meşgul olup, evin elemanlarını seri halinde hazırlaması gerektiği"ne dikkati çekecektir.



Solda: BUCKMİNSTER-FULLER. Dymaxion Evi, 1927.
Sağda: GROPİUS. Çeşitli birleştirilme imkânlarına sahip tip evler etüdü, 1923.

BUCKMİNSTER-FULLER'in önerdiği Dymaxion-Konut da, tıpkı Citrohan Evi gibi, yine otomobil alırmışcasına elde edilecek bir nesnedir. Ancak. Dymaxion-Konut'ta hem dış görünüş, hem de zeminle bağlantı bakımından geleneksel verilerden, görsel ve töresel alışkanlıklardan bütün bütüne kopmak isteyen bir gelişimle karşılaşılır.

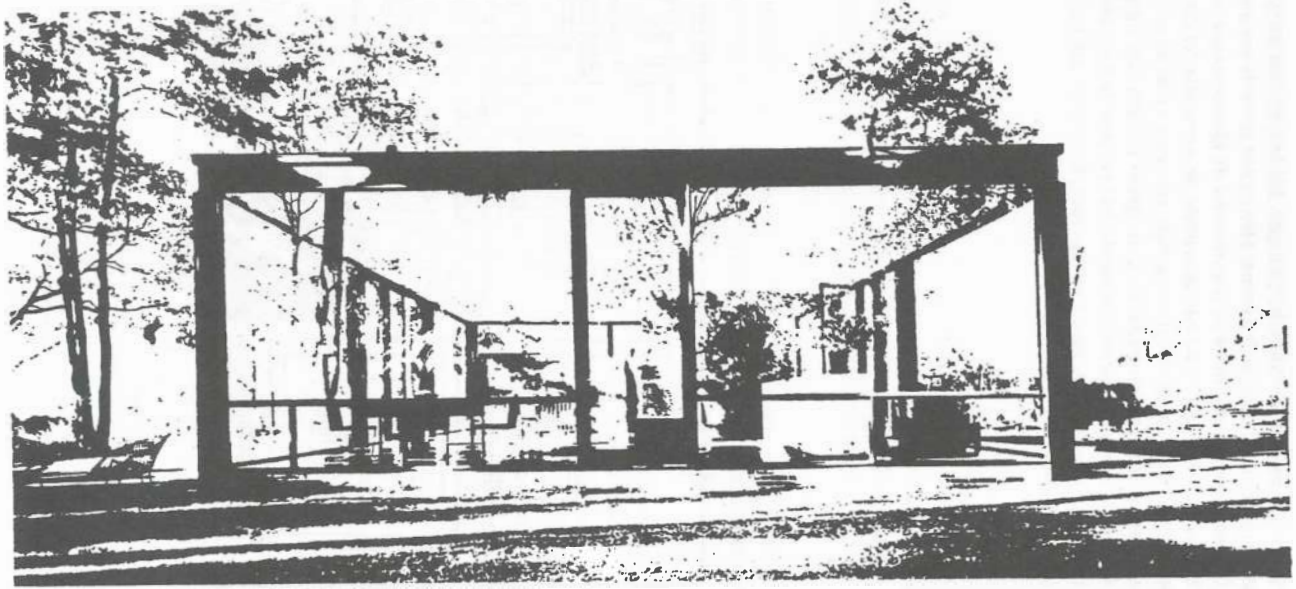
Demek oluyor ki, 1920'lerin son yıllarına ait ilerici çalışmalar yarının endüstri gücüne dayanacak mimarisi hakkında da yol gösterici birtakım veriler, ipuçları, hattâ olumlu çözüm tarzları orta yere koymuşlardır.



Philip JOHNSON. Mimarın kendi evi. New Canaan, Connecticut, 1949.

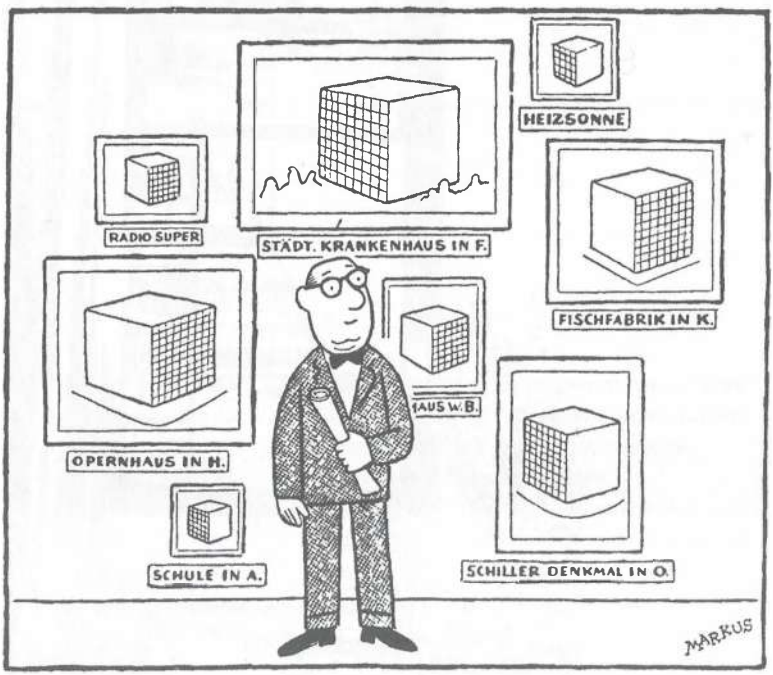
İlerlemiş yaşına rağmen, özellikle Post-Modernizm'in savunucusu olarak aktif çabalarını hâlâ sürdüren Philip Johnson, bir zamanlar mimaride katı rasyonalizmin, pürizmin, kendi koymuş olduğu isimle "Uluslararası Üslûp" diye tanınan akımın en önde gelen kuramcılarından, temsilcilerinden biriydi. Mies van der Rohe'nin de ondan daha yakın, daha sâdık izleyicisi yok gibiydi. Nitekim, 1949 yılında inşa etmiş olduğu kendi eviyle, "açık plân" ya da "total mekân" terimleriyle adlandırılagelen aşırı rasyonalist eğilimin belki de en uçta sayılabilecek örneğini çağdaş mimarlık tarihine kazandırmış olacaktır.

Philip JOHNSON. New Canaan'da (Connecticut, ABD) Mimar'ın kendine inşa etmiş olduğu evin cephesi, 1949.



Berlin'de yayımlanan "Bauwelt" dergisi, Modern Mimari anlayışı içerisinde aşırı rasyonalizme karşı Organımsı Mimari'nin yanında yer alıyor, her fırsatta Mies van der Rohe ile izleyicilerini de iğnelemekten geri kalmıyordu. Markus'un bu karikatüründe de, konu Mies'ci dizaynın -tema ne olursa olsun- tekdüzeliği, cansızlığı, sıkıcılığı, karaktersizliği... 1960'dan sonraki gelişmeler, böylesine bir genelgeçer üslûpçuluğa karşı bir yandan Modern Mimari'nin sınırları içerisinde, öte yandan da Post-Modernizm'i hazırlayıcı nitelikteki düşünce ve faaliyetlerle oldukça etkili direnç odakları oluşturacaklardır.

MARKUS. Form Dehası, Bauwelt Dergisi, 22/1958.



5.3. RASYONALİZM'DEN BİÇİMSEL ZENGİNLEŞMEYE DOĞRU

Totaliter ülkelerdeki anıtsal ve neo-klâsik davranışların dışında, 1930 yılları üslûbu genellikle rasyonalizmin belirlediği bir çehreye sahip olacaktır. Nitekim, Hugo Haering gibi bir mimarın dahi, 1940'a kadar, 14 yıl boyunca doksan derecelik düzenin dışına çıkmamaya gayret ettiğini görmekteyiz (15).

Bu arada, rasyonalizmin ilk dönemindeki disiplin yavaş yavaş çözülmeye başlayacak, doğal malzeme ve biçimsel serbestleme belirleyici elemanlar haline gelecektir. Geçiş döneminin büyük yükünü omuzlarında taşıyan Alvar Aalto bu alanda seçkin bir yere sahiptir. Frank Lloyd Wright'e gelince, nadir rastlanan yaratma gücünü -ihtiyaçlardan ziyade imkânların sağladığı nisbette- çeşitli çözüm tarzlarına aynı kolaylıkla sevkedebilen bu ünlü mimar dogmatizme karşı son derece güçlü bir katalizör halinde belirecektir. Daha sonra, savaş yıllarında, bu defa Avrupa-dışı bir ülkenin, Brezilya'nın, Birinci Dünya Savaşı'nda Hollânda'ya düşen görevi kısmen yüklenmek zorunda kaldığını görmekteyiz. Brezilya esas Le Corbusier'nin ilham ettiği rasyonalizmi, belirli değişmelere uğratarak, günümüze kadar getirecektir. Birleşik Amerika ise, savaş yıllarına rağmen, Gropius ve Mies van der Rohe gibi iki ünlü hoca ve tatbikatçının etkisiyle, rasyonalizmi ülkenin şartlarına ve cam, çelik gibi endüstrileşmiş malzemelerine uygulayacak, bundan da Pürizm ya da Biçimsel Püritanizm denilen akım doğacaktır. Bu arada, savaş sonrası Avrupa'sına baktığımız anda, şartların bir hayli kötüleştiğini görürüz. Politik alandaki iki kamplılığa rağmen, ekonomik bakımdan galibiyle mağlûbu aşağı yukarı aynı durumda olan Avrupa ülkeleri, başarısı ancak mucize addedilebilecek bir rökonstrüksiyonun

---

(15) Lauterbach/Joedicke. HUGO HAERİNG, s. 153. Karl Kraemer Verlag, Stuttgart, 1965.

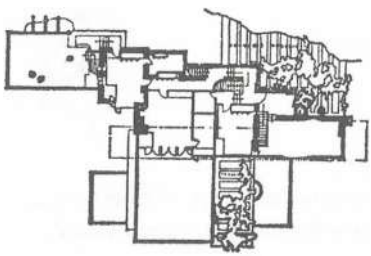
başındaydılar. Nitekim, Prof. Joedicke'nin ifade ettiği gibi (16), meselâ Almanya ucuz ve son derece çabuk inşa etmek, kaliteden çok kantiteyi göz önünde bulundurmak zorundaydı. Sonuç olarak, toplumsal ihtiyaçların büyük ölçüde giderilmesine rağmen, ortaya çıkan mimari rasyonalizmin ucuzlatılmış, yavanlaştırılmış örneklerinden ibaret kalacaktır. Öte yandan, İngiltere'de de durum aynı şekilde gelişmiş J. M. Richards'ın belirttiği üzere (17), mimarlar özellikle mesken okul ve fabrika gibi konulara sevkedilerek kendileri toplumsal ihtiyaçlarla, çabuk ve ucuz inşa etmek zorunluluğuyla karşıkarşıya bırakılmıştır. Hollânda gibi, Fransa gibi bütün diğer ülkelerin de takriben aynı mukadderatı paylaştıkları bir gerçektir. Kısacası, 1950-53 yıllarında Avrupa mimarisinin dış görünüşü mekanik, kısır bir rasyonalizmin izlerini taşımaktan kurtulamayacaktır.

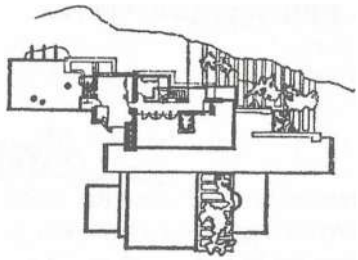
Frank Lloyd WRİGHT'in 1936 yılında, Pennsylvania'da Edgar Kauffmann'a inşa etmiş olduğu bu ev (Şelâle Evi), pek çok kimse için büyük mimarın isminden ayrılamayan bir semboldür. Wright, tek tek rasyonel elemanlardan hareket etmekle beraber, sentez halinde son derece hareketli, kişisel ifadeyle yüklü ve çevresine sıkısıkıya bağlı bir eser meydana getirmiştir.

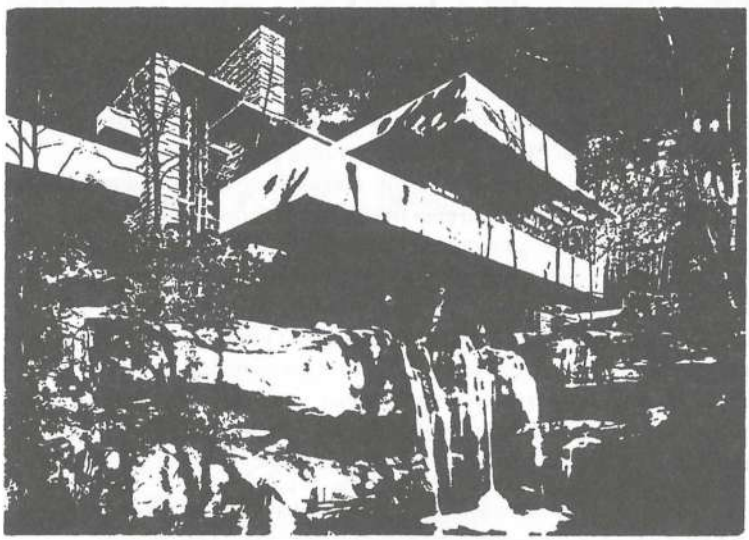
---

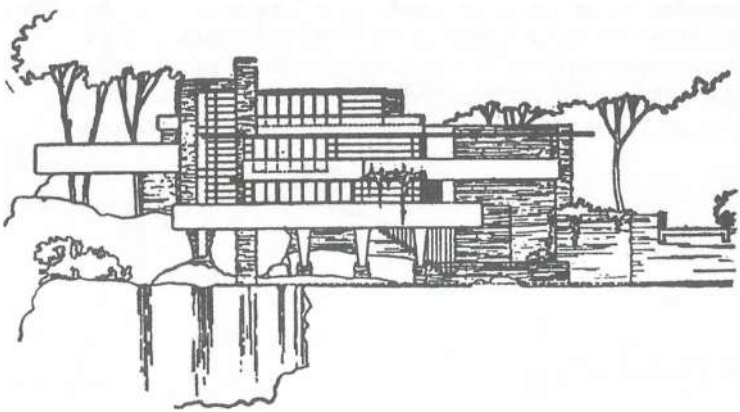
(16) Jürgen Joedicke. COUP D'OEİL SUR L'ARCHİTECTURE MODERNE EN ALLEMAGNE. Architecture, Formes et Fonctions dergisi, 1964/65, s.117.

(17) bak (13) s.113-4.









5. 4. BİÇİMSEL ZENGİNLEŞME

Özellikle 1960'dan sonra Batı mimarisini karakterize eden formel zenginleşme, biçimsel ferahlama gerçekte Avrupa toplumunun sosyal, ekonomik ve teknik şartlarındaki genişlemeyle, zenginleşmeyle, ferahlamayla elele yürüyen bir olgudur. Endüstri düzenine tamamen adapte olmuş, kalkınmış Batı'nın kültür tarihine gerçekleriyle oturan bir olaydır. Her yönden nefes alan, kemerleri gevşeten bir toplumun mimarî alanda da ferahlayışıdır. Başka bir deyimle, teknokratik düzenin ilk safhasıyla birlikte insanoğlunun yaşayışını birtakım kalıplara, normlara, standartlara sokan, monoton, isimsiz bir mekanizmaya sığdırmaya çalışan sistemin karşısındaki tepkidir. Buna ferdîleşme, sübjektifleşme, başkalaşma çabaları da diyebiliriz. Teknokratik düzenin belirlediği mimariye karşı duyulan nefretin büyüklüğünü, günümüzün en ünlü ressamlarından Avusturyalı Hundertwasser şöyle dile getiriyor (18): "Sefalet mahallelerinin maddî oturulmazlığı fonksiyonel, yaratıcı mimarinin mânevî oturulmazlığına tercih edilmelidir. Sefalet mahalleleri diye adlandırılan yerlerde ne olursa insanın vücuduna olur. Sözde insanoğlu için plânlanan mimarideyse mahvolan şey ruhtur. Bu bakımdan, sefalet mahallelerinin, yani kendiliğinden biten mimarinin prensibi düzeltilip hareket noktası olarak alınmalıdır; şimdiki gibi fonksiyonel diye nitelendirilen mimarininki değil!"

Halen şâhit olduğumuz biçimsel zenginleşmenin Avrupa'daki ilk yayıcıları ve savunucuları arasında, ötedenberi serbest ve ferdiyetçi bir yol izleyegelen A. Aalto'ya paralel olarak, Hans Scharoun, Le Corbusier, Bruno Zevi, Alison ve Peter Smithson gibi isimleri derhal sayabiliriz. 1920 yıllarından itibaren devam ettirdiği Organımsı Mimari etüdlerini Kassel ve Mannheim tiyatroları yarışmalarında yeniden güncel hale getiren Hans Scharoun, bugün hâlâ aktüel geçerliliğe sahip bir akımın temellerini

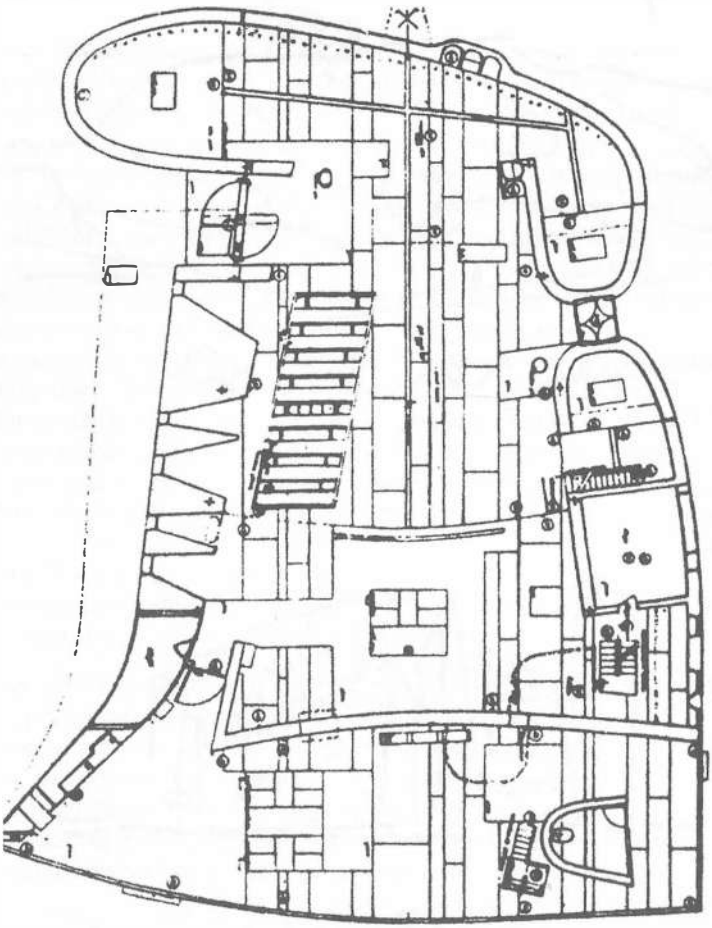
LE CORBUSİER. Ronchamp Şapeli'ne ait ilk taslaklar.

---

(18) Udo Kulterman. DER SCHLÜSSEL ZUR ARCHİTEKTUR VON HEUTE, s.67. Econ Verlag, Düsseldorf, 1963.

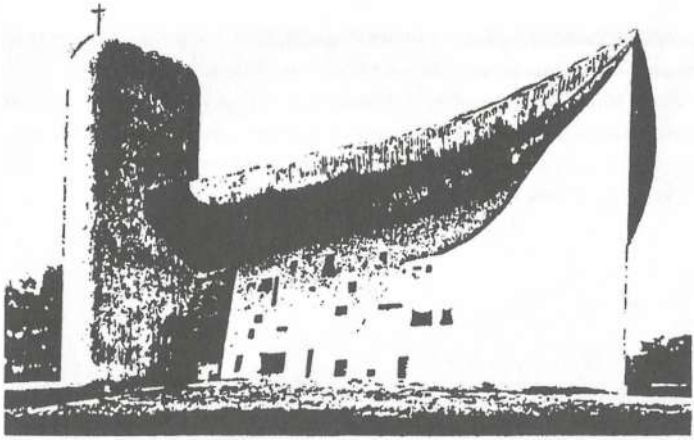
4/1/57

Ronchamp Şapeli'nde, Le Corbusier o yıllara kadar izlediği dikaçılı, geometrik saf formlara yönelen rasyonel dizaynlama sisteminden uzaklaşarak, plâstik ifadesi son derece güçlü, sürprizli, kişisel, irrasyonel bir yola sapacaktır. Mimarın 1920'lere ait ilk önemli eserlerinde de, söz



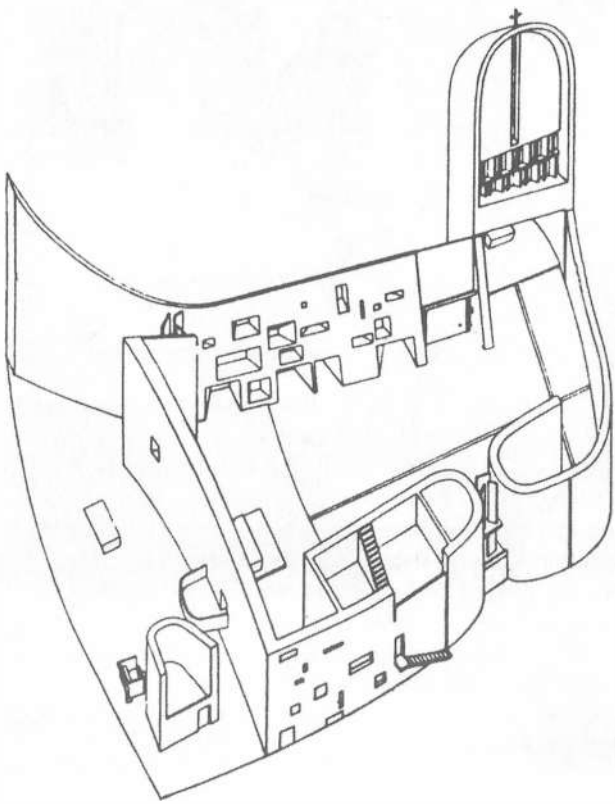
LE CORBUSİER. Ronchamp'da (Kuzeydoğu Fransa) Notre-Dame-du-Haut Şapeli'nin plânı, 1950-53.

konusu plâstiklik eğilimi, dış mimariye büyük ölçüde taşmamakla beraber, yine de mevcuttur. Ne var ki, irrasyonel biçimlendirme ilk defa Ronchamp Şapeli'nde mimarinin tümüne sirayet edecek, ana kabuğu belirleyici etkisi altına alacaktır.

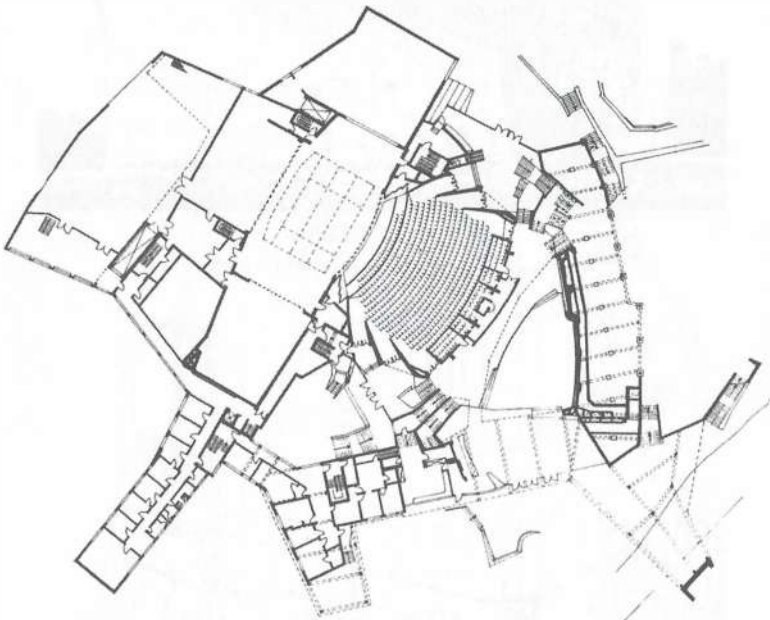


Giriş cephesine bakış.

Ronchamp Şapeli'nde iç mekân düzeni.



Hugo Haering'in (1882-1958) ölümünden sonra, onu izleyen mimarlar arasında Organımsı Mimari'nin en ünlü temsilcisi şüphesiz Hans Scharoun'du. Organımsı Mimari'nin (Organhafte Architektur) dayandığı temel ilke, konuların mahiyetlerinden hareket ederek serbestçe biçime varmaktır. Daha doğrusu, alışılagelen form-verme eylemi yerine, burada, konuların mahiyetlerine cevap veren bir form-bulma eylemi söz konusudur.

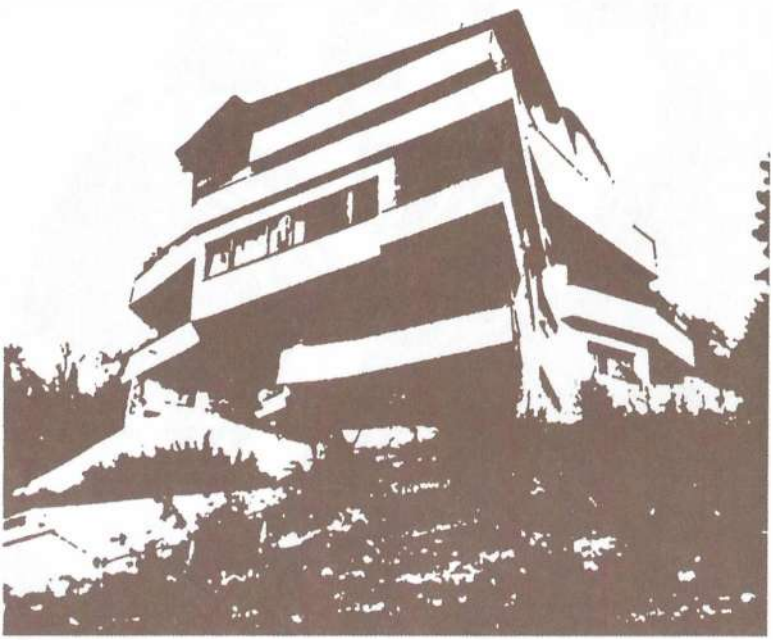


Hans SCHAROUN. Kassel Tiyatrosu Projesi, 1953.

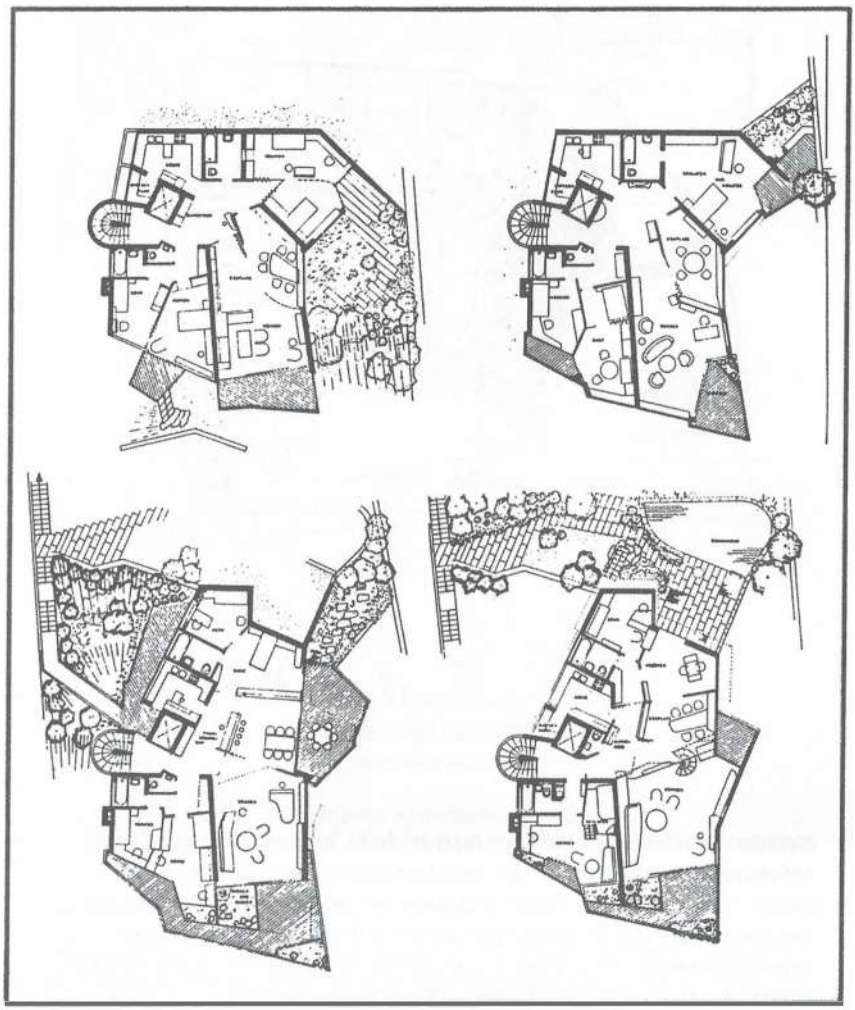
atacaktır. Öte yandan, Le Corbusier, Ronchamp kilisesindeki davranışıyla âdeta yeni bir devrin başladığını hatırlatır. Bruno Zevi de Wright hayranlığını, Organik Mimari kavramını özellikle kitaplarıyla, makaleleriyle, konferanslarıyla İtalya ve diğer Avrupa ülkelerine yaymaya çalışmış, yarattığı gergin atmosferle kısa zamanda yeni akıma birçok taraftar toplayabilmiştir. Alison ve Peter Smithson'a gelince, bu ünlü İngiliz mimarların da plâstisite peşinde koşan akımların en disiplinlisi ve en rasyoneli diye kabul edilen Brütalizm'i ortaya attıklarını görmekteyiz. Genellikle böylesine yeşeren bir eğilim, çeşitli odak noktalarından muhtelif Batı ülkelerine, bu arada Birleşik Amerika'ya, İngiltere'ye, Almanya, İsviçre ve Danimarka'ya, Uzakdoğu'da Japonya'ya kolayca sıçrayarak değişik görünümler kazanacaktır.

1919 yılında Şanghay'da doğan Çinli mimar Lee, 1935'den itibaren Almanya'da çalışmıştır. Haering'le Scharoun'un yakın bir izleyicisi olan ünlü mimar, Stuttgart'ta inşa ettiği 5 daireli apartmanda betonarmenin strüktürel imkânlarından geniş ölçüde yararlanarak "standart dairelerin istiflenmesinden meydana gelen apartman bloğu" kavramının ötesine atlamış, değişik mekân düzenlerine sahip katlardan müteşekkil bir bina elde etmiştir. Lee'ye göre, "Yeni Mimari geometrik ızgaraya zorla bir form yerleştirmeye çalışmaz. Aksine, tamamen hareket halinde birtakım düzlemler ortaya koyar. "Hareket"ten kastedilen, serbest düzenlemenin sağladığı dinamizmdir.

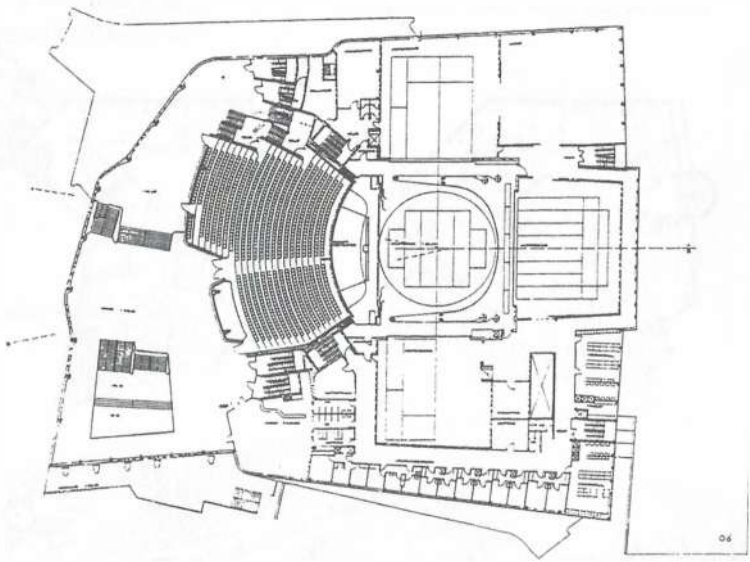
Binaya caddeden bakış.



Chen Kuen LEE. Stuttgart'ta birbirinden farklı 5 daireden oluşan apartman bloğunun bodrum katı dışındaki dairelerine ait plânlar.

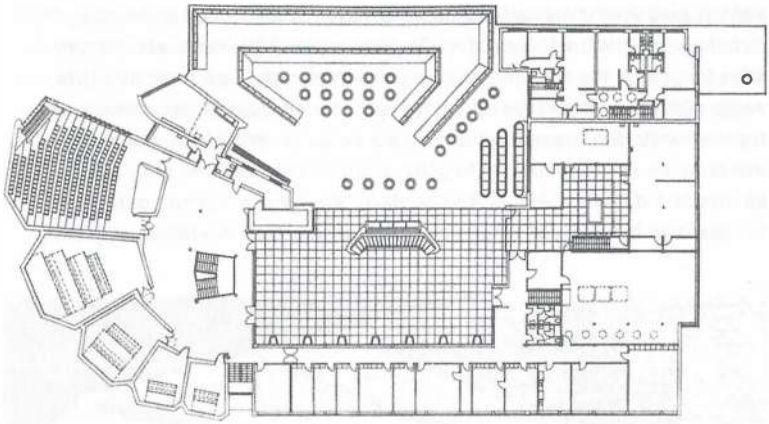


1930 yıllarında, küçük bir Kuzey ülkesinden, Finlândiya'dan birdenbire ortaya çıkarak 1920'lerin büyük isimlerine karşıt yöndeki üslûbuyla âdeta meydan okuyan Alvar Aalto, çağdaş mimarlık tarihinin şüphesiz üzerinde en fazla durulması gereken kişiliklerinden biridir. Rasyonalizmin oldukça katılaştığı, rijitleştiği bir dönemde insanî değerleri yumuşak, tabiata yakın

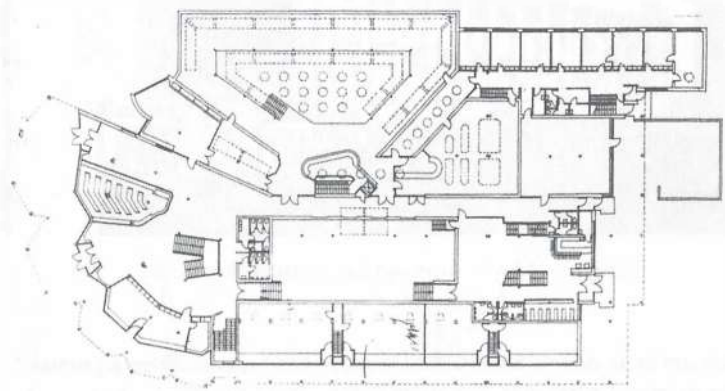


Alvar AALTO Essen Opera Binası, 1959.
Salon seviyesi plânı.

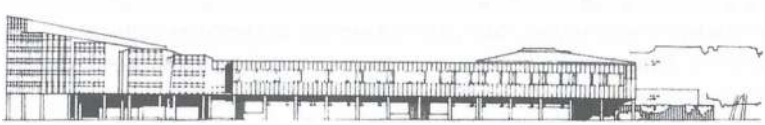
biçimlerle desteklemek iddiasını taşıyan Aalto, bugünü hazırlayan geçiş safhasında fevkalâde önemli bir katalizör rolünü oynayacaktır. Doğal malzemenin boyandığı, sıvandığı, kısaca herhangibir şekilde örtüldüğü, tabiatla mimarî eser arasında kesin sınırlı ikililiğin, düalitenin gerekli sayıldığı günlerde, Finli mimarın yapıları tabiî dokuyu, tabiî biçimi tabiatın içinde, onunla aynı paralelde dile getirmek isteyeceklerdir.



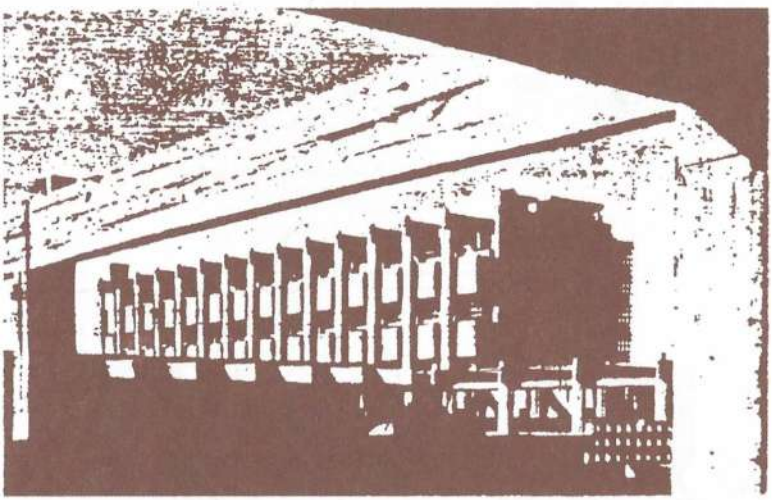
Alvar AALTO. Wolfsburg Kültür Merkezi, 1958-62.
Üst kat plânı.



Giriş katı plânı ve caddeden görünüş.



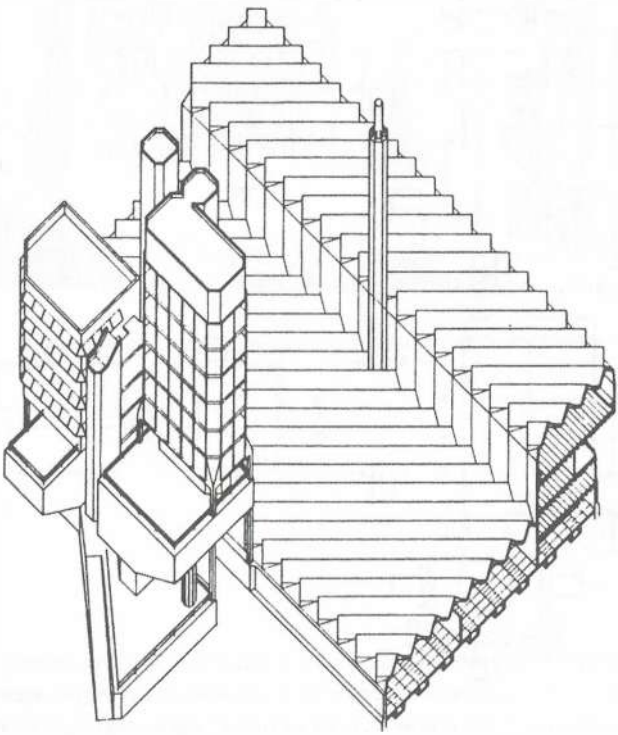
Yeni Brütalizm (New Brutalism) akımının 1954 yılında çevrelerinde ortaya atıldığı ünlü İngiliz mimarları Alison ve Peter Smithson'un karı-koca birlikte inşa ettikleri Hunstanton Okulu'nda (1952-54) hareket noktaları Mies van der Rohe'nin tâviz tanımayan anlayışıydı. Fark, malzemelerin sahip oldukları niteliklerin ayrı ayrı belirtilmesinde, dışa yansıtılmasında toplanıyordu. Smithson'ların iddiası sorumluluk, gerçeklik, objektiflik, malzeme ve konstrüksiyona bağlılık, bakınca tanınabilme, okunabilme gibi kavramlara dayanacaktır. Bütün bunları, "mimariyi meydana getiren çeşitli bileşenlerin hakkını yeterince vermek" diye de ifade edebiliriz. Böylece,



Vittoriano VİGANO. Marchiondi Enstitüsü, Milâno, 1958.

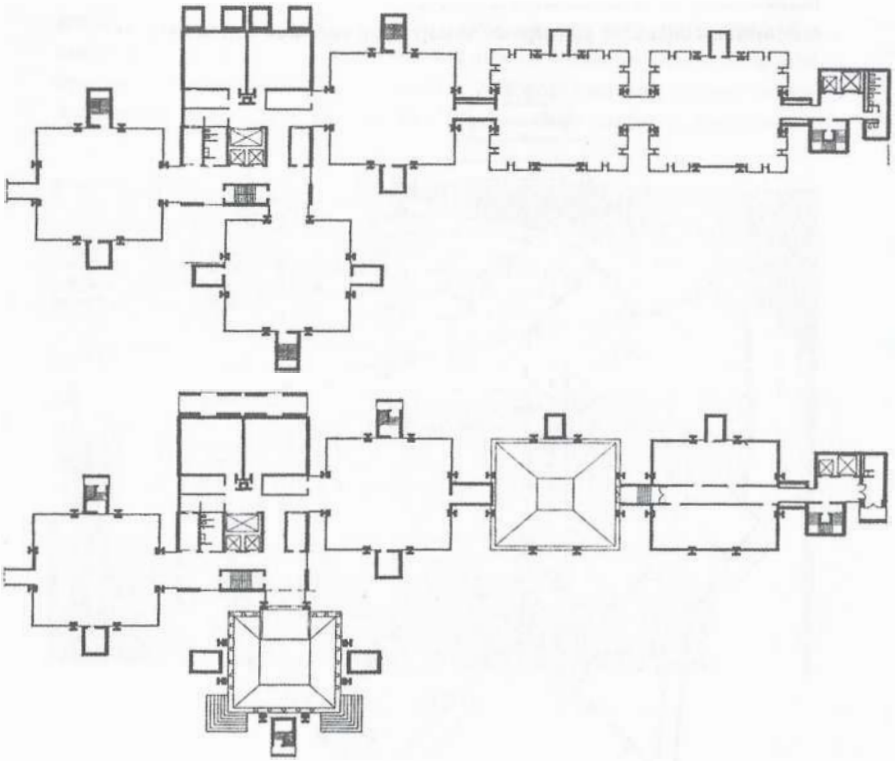
Brütalizm'in en önemli karakteristiklerinden biri "anonimlikten sıyrılmak" şeklinde ortaya çıkacaktır. Konstrüktif elemanların kendilerine has nitelikleriyle belirtilmeleri yanında, çeşitli hacimlerin de karakterlerini iyice anlatabilecek tarzda özgürlüklerini ilân etmeleri, teker teker dışa vurup "okunabilmeleri, tanınabilmeleri" de Brütalizm'in gelişiminden beklenecek bir olaydı. Nitekim, bu eğilimi benimseyen çalışmalarda talî hacimlerin, elemanların mimarî plâstisiteyi oluşturmada birinci derecede rol oynamaya başladıklarını, binaya âdeta temel karakterini verdiklerini görürüz. Vigano'nun Marchiondi Enstitüsü'nde WC-banyo hacimleri, ritmik bir seyirle, cephenin estetik düzenini belirlerler. Brütalist akımının en

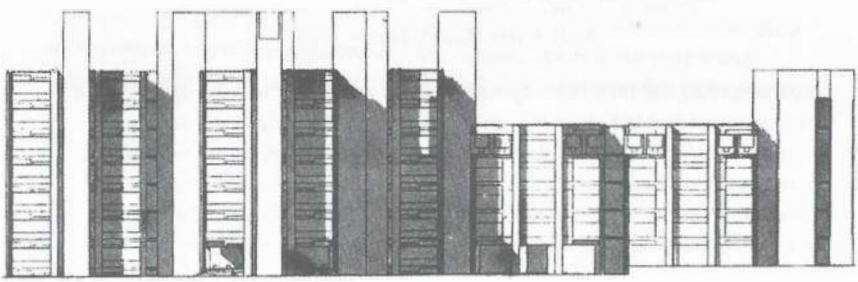
başarılı uygulayıcılarından biri de tanınmış İngiliz mimarı James Stirling'dir. Meselâ Leicester Üniversitesi Mühendislik Bölümü binasında, yukarda söz konusu ettiğimiz kavramların büyük bir estetik anlayışla işlendiklerini görürüz. Peter Smithson'un kendisine yakın bulduğu Louis Kahn'ın lâboratuar binalarında da sağlam bir Brütalizm hâkimdir. Ancak, münferit hacimlerden, talî elemanlardan tüme varmayı, konstrüktif

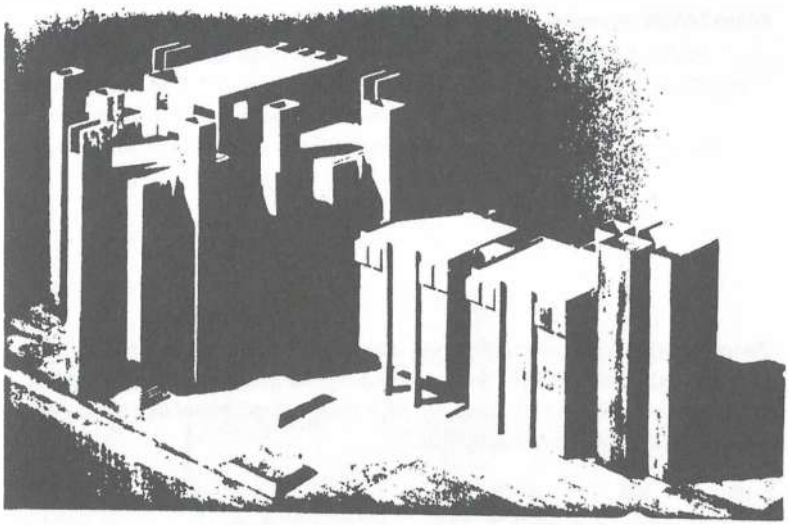


James STİRLİNG, James GOWAN. Leicester Üniversitesi Mühendislik Bölümü Binası, 1961.

elemanlardan her birini ayrı ayrı değerlendirmeyi öngören bir eğilimin son derece tehlikeli olduğunu, her bakımdan mimardan büyük bir sorumluluk, bilgi ve yetenek istediğini de unutmamak gerekir. Uygulama yönünden de, aynı şeyler, bu defa işçi, usta ve kalfalar için söylenebilir. Böylece, Prof. Nikolaus Pevsner'in yazımızın başlangıcında değindiğimiz uyarısı üzerinde önemle durulması gereken bir niteliğe bürünmektedir.





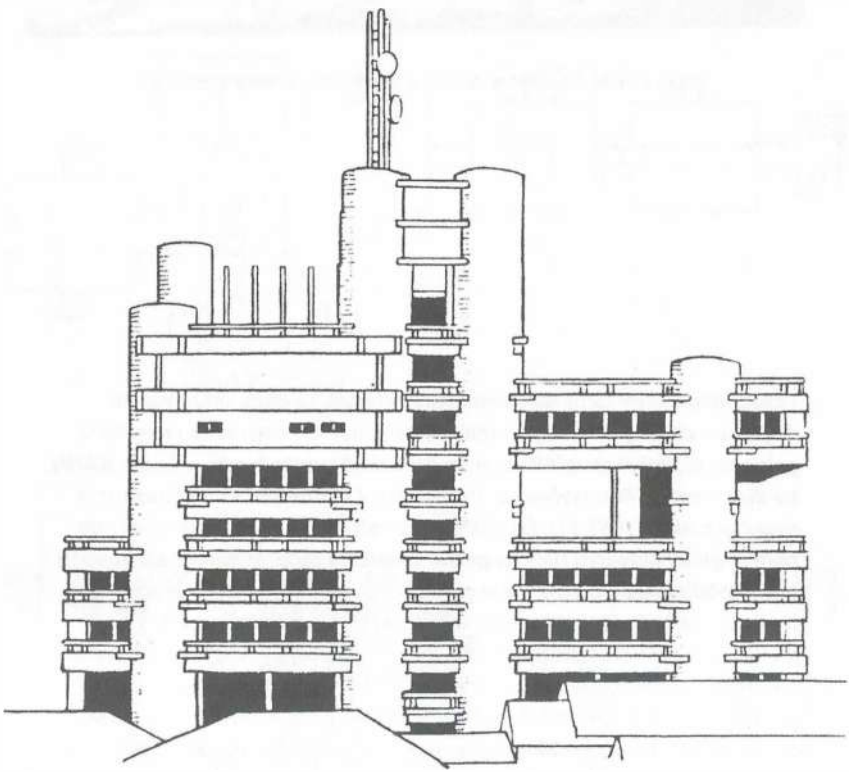


Louis KAHN. Pennsylvania Üniversitesi Lâboratuarları, 1957-61

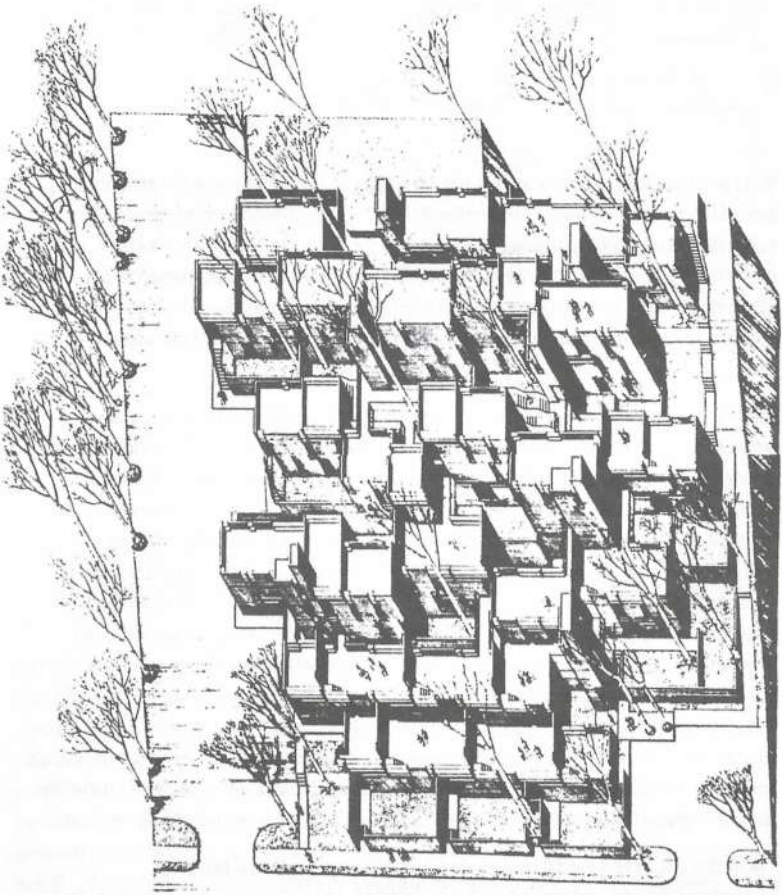
Tesadüfiliği, keyfî form farklılaşmasını ortadan kaldırıp, onun yerine doğrudan doğruya fonksiyondan, fonksiyonel farklılaşmadan meydana gelen bir biçimsel zenginlik arayan Birleşik Amerika'lı mimar Louis KAHN, bu düşüncesini Pennsylvania Üniversitesi Lâboratuarları'nda başarıyla uygulayacaktır (1957-61). Özellikle Mies van der Rohe ve izleyicilerinde rastladığımız rasyonel tümdengelen tasarlama tarzı ve onun tabiî sonucu olan "total mekân" fikrine karşı çıkan Kahn, belirli bir binada değişik fonksiyonlara, farklı strüktür ve konstrüksiyon niteliklerine sahip kısımların birbirlerinden ayrılmaları gerektiğini savunmuştur. Böylesine bir anlayışla elde edilecek parçalanma, çözülme, kademelenme de şüphesiz objektif karakterde olacaktır. Başka bir deyimle, ortaya çıkan biçimsel, plâstik tek defalılık konuya ait tek defalılığın objektif ifadesi halinde belirecektir.

Kenzo TANGE. Yamanashi Komünikasyon Merkezi, 1964.

Tange'nin ününü lânse ettiği parlak dönemine ait bu binada, estetik değerin strüktürel sistemin fonksiyona göre vurgulanmasıyla elde edilişi söz konusudur. Başka bir ifadeyle, Brütalizm'e özgü temel ilke Tange'nin bu eserinde yol gösterici olmuştur.



Mies van der Rohe ekolünün rasyonel tümdengelen tutumuna karşı Birleşik Amerika'da gelişen olumlu tepkilerden biri de şüphesiz Paul Rudolph tarafından temsil edilenidir. Genel nitelikleri bakımından Wright ile Le Corbusier'ye yaklaşabilecek birtakım belirtiler gösteren mimarisinde, Rudolph tek defaya mahsus, sürprizli etkiler arar. Amacı



yeknesaklıktan kaçmak, evrensel biçimler yerine konunun özelliğini tebarüz ettirebilen işaretler ortaya koymaktır. Yale Üniversitesi evli öğrenciler yurdu kompleksinde de bu yolu izlediğini görüyoruz. Yeknesaklık yerine farklılık, mekân yaşantısı zenginliği söz konusu kompleksin başlıca karakteristikleridir.

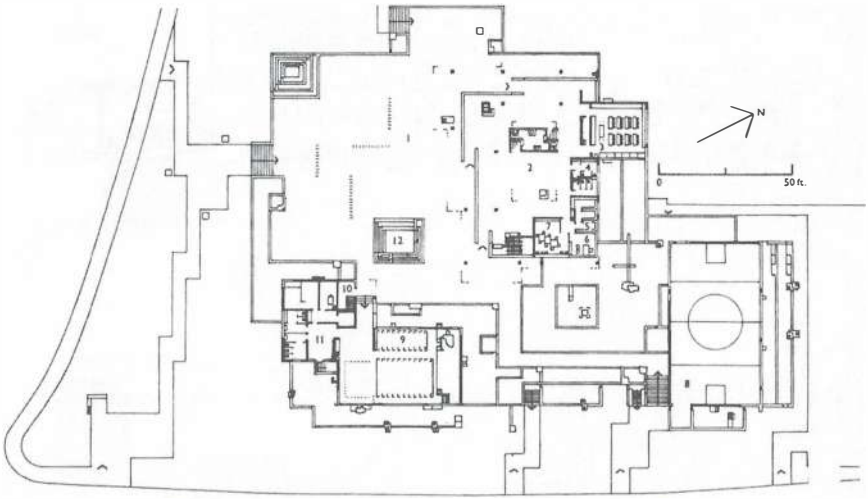
FÖRDERER-OTTO-ZWİMPFER. Aesch'de (Basel-İsviçre) Kolej, 1958-62.

Avlu ve teraslar ile birlikte zemin katı plânı.

Binayı nesnel karaktere sahip bir tarafsızlık içerisinde, yani katı bir geometrizme göre biçimlendirmeyi tercih eden Rasyonalist Modernizm'e karşı bir yandan Organımsı Mimari, öte yandan da Brütalizm kimlik, kişilik kazandırıcı reçetelerle ortaya çıkacaklardır. Ancak bu reçetelerde de Modern'e özgü temel ilkeler geçerliliklerini koruyacaklardır: mimarinin plâstik sanatlardan olduğu kadar geçmişe ait üslûplardan da uzak kalması gibi.

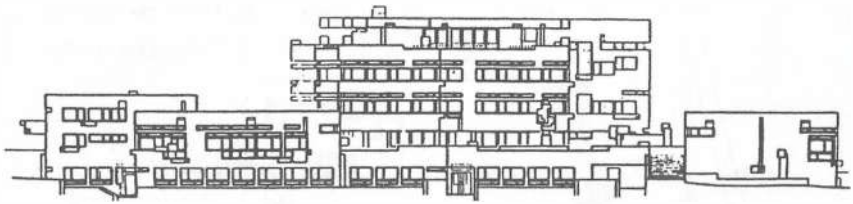
1960 yılı dolaylarında kendilerini iyiden iyiye göstermeye başlayan tepkisel gelişmelerin arasında, İsviçreli Walter FÖRDERER'in ilkönce ortakları OTTO ve ZWİMPFER ile, 1964'den itibaren de yalnız başına sürdürdüğü tutum fevkalâde ilginç ve olumludur. 1959-63 yılları arasında inşa olunan Sankt Gallen'deki Ekonomik ve Sosyal Bilimler Yüksek Okulu'nda uygulanan formülle kendini belli edip büyük yankı uyandıran eğilim, Brütalizm'e çok şey borçlu olmakla beraber, mimaride kütle ve cephe estetiğini önemseyişin yeni bir habercisidir. Yine aynı dönemde yarışması sonuçlanıp inşası tamamlanan Basel yakınındaki Aesch Koleji bu anlayışın aynı üslûp içerisinde pekiştirilmesi anlamını taşır. 1964-79 yılları arasındaki yoğun çalışma temposuyla, Prof. Förderer söz konusu tarzda yirmiyi aşkın bina ve kompleksin mimarı olacaktır. Heykeltraşlıktan gelen ve bugün de Stuttgart'taki proje öğretiminin yanısıra, Karlsruhe'de heykel eğitimi yaptırtan 1928 doğumlu sanatçı felsefesini şöyle açıklar:

"İstense de, istenmese de yapılar 'gözükürler'.. Bana bir bina ısmarlandığında, mimar olarak bir yandan 'uygulamalı', öte yandan da 'serbest' diye nitelendirilebilecek bir görev kabullenmiş olurum. İşin 'uygulamalı' tarafı işletme ve organizasyon sorunlarını, 'serbest' tarafı da sanatla ilgili olanları kapsar. Binalarım alelâde bir şekilde işlemekle, fonksiyonlarına cevap vermekle kalmayıp, optik ve psişik talepleri, özlemleri de karşılamak zorundadırlar. Bunda başarılı olabildiğim takdirde, eserlerim yalnızca birer yapı olmaktan çıkıp mimari haline dönüşürler.



Mimari 'sâdece inşa edilmiş olma'nın ötesinde bir anlam taşır. Onunla duyusal yaşantılar mümkün kılınır... Yapıtlarım kullanılmakla yetinmezler; bakılmak, görülmek de isterler!"

Förderer son derece etkili bir çağdaş estetik dürtü gücüne sahip plâstik üslûbunu mimarî yapıtlarının tümüne aynı kararlılık ve tutarlılıkla uygulayarak örnek bir yöntemin temsilcisi olmuştur. Bu dilin gerek dışta, cephede, gerekse de içte eşit karakter ve vurguyla konuşulması, yani estetik bakımdan yaratılan iç-dış beraberliği Förderer'in mimarisini seçkin yerine oturtan diğer bir faktördür. Mimarinin sanatsal değerini yeniden geçerli kılarken, bunu örnekten örneğe, hattâ cepheden cepheye değişen keyfî, tesadüfî, üslûpsal kökeni belirsiz bir estetisizm çabası haline dönüştürmemesi; özellikle de geçmişten esinlenmiş biçimlenmelere itibar etmemesi Förderer'den alınacak iki büyük ders! Böylece, birtakım köksüz, sahte, zorlama yöntemlerle özgünlükten, otantiklikten uzak manierist çıkış yolları aramak yerine, Modern Mimari'nin hatâlı taraflarını düzelterek, eksik yönlerini tamamlayarak onu gerçek anlamda aşmanın mümkün olabileceği meydana çıkmaktadır.

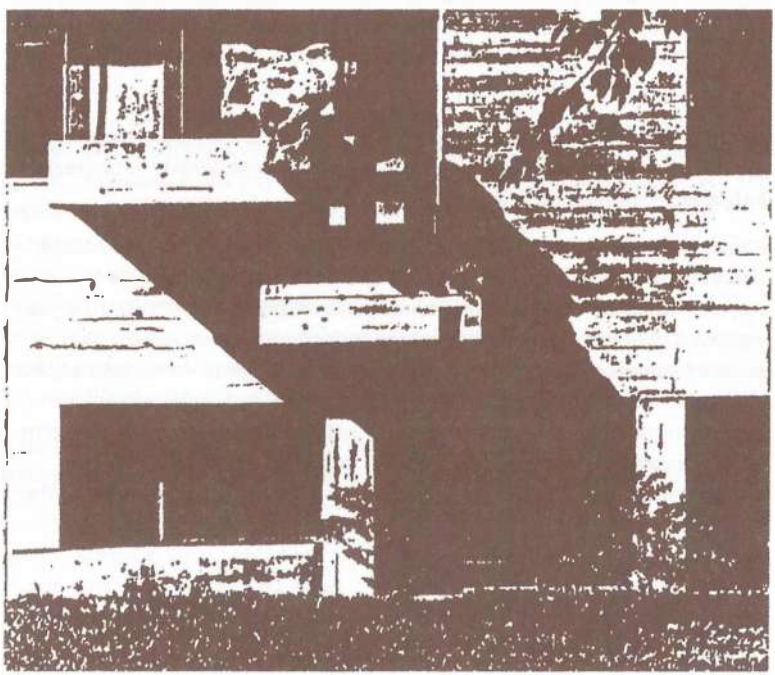


FÖRDERER - OTTO - ZWİMPFER. Aesch'de (Basel-İsviçre) Kolej, 1958-62. Binanın doğu cephesi.

Karşıda:

FÖRDERER - OTTO - ZWİMPFER. Aesch'deki kolejin dış cephesinden ve avlusundan birer görünüş.

Doğu cephesinden kısmî görünüş.



Fotoğraflar: Bülent ÖZER

Aesch'deki kolejin içinden bir görünüş.

Böylece, Avrupa ülkelerinde Yirminci Yüzyıl mimarisine ait dönemlerin ne gibi gerekçelerle oluştuklarını, birinden diğerine nasıl geçildiğini gerçek nedenleriyle kısaca görmüş oluyoruz. Burada esas olan nokta, söz konusu dönemlerden her birinin gerçek imkân ve ihtiyaçlara uymak suretiyle kendi kendilerini yaptıkları, hiçbir zaman sunî yoldan yapılmadıklarıdır. Başka bir deyişle, rastlanan form dünyalarından her biri -tarihî akış içerisinde- kelimenin tam anlamıyla gerçek, otantik bir üslûptur. Üslûp kavramını, "belirli bir mekân ve zamanda, benzer ihtiyaç ve imkânlardan doğan ifadeleri birleştiren ortak payda" diye tarif edersek, yukardaki yargımızın yerinde olduğu kanısına varırız. Demek oluyor ki, mimarî form, gerçekte, -toplumsal, ekonomik, teknik, psikolojik, estetik, vs. nitelikleriyle- belirli bir topluma ait yaşayışın, duyuşun, görüşün mimarî alandaki yankısıdır. Bir yerden diğerine aktarılamaz, daha doğrusu aktarılmaması gerekir. İki ayrı toplum, yukarda söz konusu ettiğimiz niteliklerinden dolayı, aralarında gerçek bir paralellik kurulamayacak durumda oldukları sürece, mimaride birinden diğerine form aktarması yapmak da mümkün olamayacaktır. Yapıldığı takdirde, form hirçbir zaman kök salmayacak, geçici bir heves, bir özenti olmaktan ileri gidemiyecektir. Özellikle 1800'den bu yana, mimarlık tarihimiz maalesef böylesine bir yalancı adaptasyonlar silsilesi olmaktan öteye geçememiştir. Batı'ya gelince, aşağı yukarı aynı uygarlık seviyesini tutturan bu ülkelerde CIAM'ın öngördüğü cinsten, daha ziyade objektif kurallara göre ayarlanan, duygusal yönü oldukça nötr üslûpların geliştikleri dönemlerde, biçimsel benzerliğin de -pek tabiî olarak- artması beklenir. 1930 yılları mimarisine "International Style" (Uluslararası Üslûp) adının verilmesi bir bakıma bundandır. Gelgelelim, ferdiyetçi akımlar ön plâna geçtiği zaman toplumların, ulusların, kişisel karakteristiklerin ağır bastığı görülecek, form dünyaları arasında -öz bakımından olmasa bile- takdim bakımından farklı biçimlenmeler belirecektir. 1960'lar mimarisi bu konuda en güzel misali teşkil etmektedir. Form çözülmesi Almanya'da özellikle Organımsı Mimari'nin ilkeleri etrafında dönerken, İngiltere'de daha ziyade Brütalizm anlayışının geliştirilmesine bağlı kalmış, İsviçre'de bir bakıma Le Corbusier'den esinlenen plâstik bir tutum haline gelmiş, Hollânda'da De Stijl geleneğinin daha canlı, daha duygusal bir tarzda ahşap, açık beton ve tuğlayla yeniden ele alınması şeklinde tezahür etmiştir. Birleşik Amerika'ya gelince, burada bir yandan eskiye, tarihe yönelen güzelleştirmeler (embellishment'ler) başlayacak, öte yandan da olumlu birtakım sübjektif

zenginleşmeler getirmeye çalışan davranışlar yer alacaktır. Kuzey Avrupa'da ise, Aalto'nun 30 yıllık geleneği çoğu hallerde yol gösterici, ilham verici bir rol oynamıştır. Batı'nın teknik imkânlarına tam bir yetenekle sahip Japonya'nın bu imkânları maddî-manevî ihtiyaçlarıyla nasıl birleştirebildiği ve böylece ne gibi bir form dünyasına ulaştığı da bilinmektedir.

7. TÜRKİYE'NİN KRİTİK DURUMU

Bizlerin Türkiye'de her şeyden önce bilincine varmamız gereken husus, mimarinin mevsim modası olamayacağıdır. Elle'lere, Burda'lara, Vogue'lara bakıldığı gibi Architecture d'Aujourd'hui'lere, Bauwelt'lere, Art and Architecture'lara bakılamayacağıdır. Kaldı ki, eteklerin uzaması-kısalması meselesi dahi iklim gibi, töresel alışkanlıklar gibi, hattâ kadının fiziksel yapısı kabilinden birtakım sınırlandırıcı faktörlere bağlıdır. Öte yandan, yabancı dergilerin en büyük tehlikelerinden biri de şüphesiz belirli bir ülke hakkında dışarıya yanıltıcı bilgi vermeleridir. Meselâ, Alman dergilerini izleyenler Alman mimarisini yalnız o dergilerin penceresinden görecekler, birtakım şekillere bakıp makaleleri okuduktan sonra Almanya'daki bütün mimarlık meselelerinin sanki birkaç mimarın elinde, akademik tartışmalara konu olarak çözüldüğünü zannedecekler, böylece kraldan fazla kralcı olmak durumuna kolayca düşebileceklerdir. Aynı şey Fransa, İngiltere, vs. için de söylenebilir. Anlatmak istediğimiz, çağdaş mimariyi -Rönesans ya da Barok'ta olduğu gibi- yalnızca anıtlar sanatı halinde yorumlamamak gerektiğidir. Nitekim, herhangibir mimarlık öğretimi müessesesinin, -hele bizim gibi bir ülkede-, en başta yapması gereken iş sâdece orjinal örnek ve yolları belletmek değil, fakat öğrencileri toplumun mimarî ihtiyaçlarını karşılayacak çözümlerin araştırılmasına ve bulunmasına sevketmek olmalıdır. İstanbul'un tarihî karakterinin zedelenmesinden mimarların iş bulamamasına kadar, bugünkü mimarî zavallılığımızın çeşitli veçheleri, hiç şüphe yok ki, büyük ölçüde yukardaki hususa bağlıdır.

Türk mimarlık çevrelerinin, özellikle de eğitim müesseselerimizle ön plânda gelen, ülkenin mimarî gidişine yön veren mimarlarımızın bu kritik dönemde son derece uyanık bulunmaları gerekmektedir.

Dergilerde gördüğümüz dış formların, -hele bugünkü kompleks durumda-, bize doğrudan doğruya aktarılması söz konusu olamaz. Aksi halde, Prof. Pevsner'in otuz yıl kadar önce Batı için "felâket" olarak nitelendirdiği gelişim bizde büsbütün fecî bir hal alacak, hâlâ kendine ait iç disiplinden,

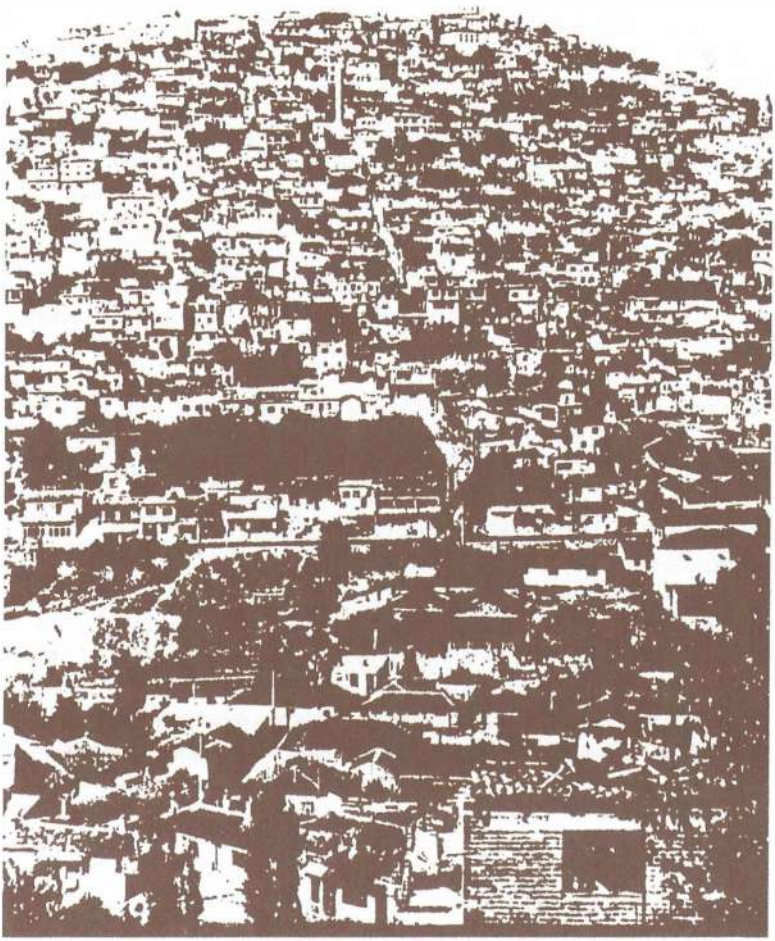
gelenekten ve spontane güçten yoksun çağdaş Türk mimarisi içinden çıkılmaz bir kaosa sürüklenivererektir. Yurdumuzun 1920 yıllarının Avrupasına kıyasla çok daha kritik bir dönemde olduğu muhakkaktır. Böylece, eğitim metodlarımızı, dizayn ve inşaat anlayış ve sistemlerimizi en azından CIAM'ın ileri sürdüğü ilke ve mükellefiyetlerin ışığı altında yeni baştan gözden geçirmemiz kaçınılmaz bir zorunluluktur. Ulusça birçok alanda kendimizi bulmaya çalıştığımız bir dönemde, mimaride de evrensel, genelgeçer zannedilen birçok formların arkasında toplumsal, ekonomik, teknik, iklimsel vs. gibi birtakım özelliklerin yattığını daima hatırlamamız, ve dergicilikten, aktarmacılıktan bir an önce kurtulmamız gerekecektir.

8. VE SONUÇ...

Bundan yaklaşık otuz yıl kadar önce, Crosby, Joedicke, Nervi ve Pevsner gibi ünlü kimseler başlangıçta sözünü ettiğimiz kaygılı uyarılarda bulunmuşlar; biz de, bu uyarılardan hareket ederek, yukardaki durum muhakemesini yapmışız. Bu arada, 20'inci Yüzyıl'ın başlangıcından 1960'lı yıllara kadar uzanan dönemin mimarlık gelişimini belirli bir bilimsel çerçevede inceleyip irdeleyerek birtakım değerlendirmelere varmışız; sonunda da, Türkiye'ye yönelik bâzı düşünceler ileri sürmüşüz. 1993'den gerilere bakıp gerek dünyada, gerekse de bizde olup bitenlerin bilânçosunu çıkartmak istersek, yukardaki dört önemli ismin hem endişelerinde, hem de kehanetlerinde ne derece haklı çıktıklarını maalesef kabul etmek zorunda kalırız. Mimarî yaratmada manierist ve keyfî davranışların "özenilen mimarlık" kategorisinde büyük bir çoğunlukla ne derece fecî sonuçlara vardıkları apaçık ortadadır. Ender sayıdaki gerçekten başarılı yapıtların yanısıra, form aktarmacılığı ve uydurmacılığının en kalitesiz, bayağılaştırılmış sayılabilicek örnekleri, kültürel yozlaşmanın belirgin simgeleri halinde dergileri, şehirleri ve zihinleri istilâ etmiş durumdadır. Bu kaosun ülkemize yansıyışı ise, ne yazık ki korkulu beklentilerimize paralel olarak gerçekleşmiş; bir yandan tarihçi eklektisizm postmodernist kisvesiyle "mimarî Arabesk" in en görkemli (!) örneklerini üretirken, birçok mimarımız da Batı'da "her şeyden önce kendilerini ifade etmeye çalışan büyük ferdiyetçiler" (Pevsner)'in beceriksiz ya da becerikli izleyicisi, kopyacısı olmaktan öteye gidememiştir. Üst düzeye egemen olan, eğitim kurumlarına sıçrayan bu kördöğüşü içerisinde, ülkenin kütlesel, toplumunu ve kültürünü doğrudan ilgilendiren gerçek mimarlık sorunları ve biçimleri gündemlerden neredeyse bütün bütüne uzaklaşmış; kısacası, Türkiye'nin kentsel ve mimarî görünümü bundan otuz yıl öncesine kıyasla 1993'de çok daha ölçüsüz, üslûpsuz ve çirkin bir niteliğe bürünmüştür.

FRANSIZ SOSYAL KONUT HEYETİNİN TEMASLARI VE SONUÇLAR

Aşağıdaki yazının çoktandır zaman aşımına uğramış olması lâzımdı. Ne yazık ki, gerçek bunun tam aksi. Böylece, aradan geçen 40 yıla rağmen, onu bütün tazeliği ve güncelliğiyle, bugün de yayımlamak gereğini duyuyoruz.



ZİYARETİN AMACI

1964-65 çalışma dönemi içinde Türkiye'nin mimarlık alanındaki âcil problemlerine eğilmek zorunluluğunu hisseden UIA Komitesi, ilkönce sosyal mesken konusunu ele almak istemiştir. İhtiyaçlarımızla imkânlarımız arasında optimum dengeyi arayıp kurmakla görevli bulunduğumuz plânlı kalkınma devresinde, dış temaslar açısından, önemli dış ülkelerden biriyle fikir teatisine girişmenin yerinde olacağı kanısına varılmıştır. Fransız heyetinin dâvet edilmesi olayı böylesine bir görüşe dayanmaktadır. Paris'te Fransa Dış işleri Bakanlığı yetkilileri, UIA Fransız Seksiyonu ve Fransız Mimarlar Odası temsilcileriyle, Türkiye'de de Fransız Büyükelçiliği Kültür Ataşesi M. Réminiac ile UIA Komitesi Sekreter Üyesi olarak bizzat yaptığımız temaslar sonunda, sosyal mesken konusunu çeşitli yönleriyle ele alabilecek bir uzmanlar heyetinin 5-14 Şubat 1965 tarihleri arasında yurdumuzu ziyareti sağlanmıştır. Heyetin seyahat ve ikamet masrafları, kültürel temaslar çerçevesinde, Fransız hükûmeti tarafından karşılanmıştır.

HEYET ÜYELERİ

Heyet aşağıdaki kimselerden kurulmuştur: Başkan, M. Jean Démaret, Paris Güzel Sanatlar Akademisi eski profesörlerinden, o tarihte Cumhurbaşkanlığı Başmimarı, UIA Fransız Seksiyonu Başkanı, Sivil Yapılar ve Millî Saraylar Genel Müfettişi; Prof. Georges Héaume, şehirci ve mimar, Ecole Spéciale d'Architecture'de profesör ve atölye şefi, Cenevre Uluslararası Çalışma Bürosu nezdinde UIA delegesi, takriben 3. 000 kadar sosyal konutun müellifi; M. Jean Saubot, Fransa İmar, Hava, Sağlık ve Millî Eğitim Bakanlıkları Başmimarı, sayısı 8.000'e varan sosyal konutun müellifi.

İSTANBUL'DAKİ İNCELEME, TEMAS VE KONFERANSLAR

(a) Gecekondularda inceleme

Oda, UIA Komitesi, İmar ve İskân Bakanlığı ve Belediye temsilcilerinin iştirakiyle İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde yapılan bir toplantıdan sonra, 6 Şubat günü hep birlikte gecekondu bölgeleri ziyaret edilmiştir. Bu inceleme, teorik düzeyde 8 şubat günü Belediye'de devam ettirilmiştir.

(b) Belediye ve Öğretim Müesseselerindeki Temaslar

Heyet Üyeleri İstanbul Belediyesi'nin bütün teknik dairelerini ziyaret etmişler, başta Başkan Yardımcısı sayın Saffet Gürtav ve Belediye Mesken

ve Gecekondu Dairesi Müdürü Y. Mimar Abdullah Ardalı olmak üzere ilgililerden etraflı bilgi almışlardır. İTÜ Mimarlık Fakültesi ile Güzel Sanatlar Akademisi'ni ziyaretleri esnasında da öğretim üyeleriyle tanışan misafirler yine sosyal mesken ve gecekondu konularında fikir teatisinde bulunmuşlardır.

(c) Konferanslar

Prof. Georges Héaume 8 Şubat Pazartesi Saat 17:30'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde, 9 Şubat günü saat 15:00'te de GSA'nde aşağıdaki konularda konuşmuştur: "Çağdaş Şehir Plânlamasında İnsanî Faktörlerin Rolü" ve "Sosyal Meskenlerde Mimarî ve Teknik Hususlar". Birinci konferansın başında M. Saubot söz alarak bir konuşma yapmış, genel yerleşme probleminin her türlü mimarî davranışa temel teşkil ettiğini ileri sürerek, mesken çözümlerinin de genel yerleşmeden hareket edilerek dedüktif bir açıdan ele alınması gerekliliği üzerinde durmuştur. İkinci konferanstan sonra ise, "Fransa'da Mesken İnşaatı" konusunda bir film gösterilmiştir.

ANKARADA'Kİ FAALİYET

10, 11 ve 12 Şubat günleri Ankara'da yer alan çalışmalar konferans, toplantı ve panellerden oluşmuştur.

(a) Devlet Plânlama Teşkilâtı'ndaki Toplantı

10 Şubat günü DPT Müsteşarı ve yetkilileriyle yapılan ilk görüşmelerden sonra, 11 Şubat sabahı saat 10:00-13:00 arasında "Türkiye'nin Mesken Politikası ve Gelişmeleri" konusunda Fransız uzmanları, DPT yetkililerinden Y. Müh. Mimar Evner Ergun, Doç. Dr. Ruşen Keleş, Y. Müh. Mimar Tulgar Can ve Oda Temsilcisi UlA Genel Sekreteri Bülent Özer'in katıldıkları bir toplantı yer almıştır.

(b) Paneller

10 Şubat sabahı İmar ve İskân Bakanlığı'nda Bakan ve Müsteşar'a yapılan tanışma ziyaretinden sonra, aynı gün saat 14:40'ta, "Halk Konutları Projelendirmesinin ve Yapımının Kontrol Altına Alınması" temasına hasredilen bir panel düzenlenmiştir. DPT, İmar ve İskân Bakanlığı, Bayındırlık, Maliye Bakanlıkları, Türk-İş Federasyonu, İşçi Sigortaları, Emlâk ve Kredi Bankası Genel Müdürlüğü, Üniversiteler ve nihayet başta Mimarlar Odası olmak üzere çeşitli odaların temsilcileri bu panele katılmışlardır. Sözcü Genel Sekreter M. Arman Güran'dı. Bundan sonraki ikinci panel, yine İmar ve İskân Bakanlığı toplantı salonunda, DPT'nden

Tulgar Can'ın sözcülüğüyle, "Küçük Tasarrufların Mesken Politikası İçinde Değerlendirilmesi" konusu üzerinde yapıldı. Yapı Kooperatiflerinin organizasyonu, kontrol düzenleri, finansman imkânları, yapıp-satıcıların organizasyonu tartışılan başlıca hususlar olmuştur. Yukarda zikrettiğimiz kuruluşlara ait temsilciler, 12 Şubat Cuma günü saat 10:00-11:30 arasında yer alan bu ikinci panele de iştirak etmişlerdir.

(c) 11 Şubat perşembe günü saat 16:00'da, İmar ve İskan Bakanlığı toplantı salonunda Prof. Héaume tarafından "Fransa'da Sosyal Konut İnşaatı" konusunda ilgi çekici bir konferans verilmiştir.

İZMİR'İ ZİYARET

Heyet üyelerinden M. Jean Démaret ile M. Georges Héaume 12 Şubat akşamı uçakla İzmir'e giderek o geceki Kongre balosunda da hazır bulunmuşlardır. Kongre'nin 13 Şubat akşamı yaptığı oturuma da katılan misafirler, Başkan M. Jean Démaret'nin ağzından Türkiye izlenimlerini delegelere aksettirmişlerdir. Temas ve incelemelerin gayrıresmî sonuçlarını ifade eden bu konuşma, anahatlarıyla aşağıdaki hususlara değinmiştir.

SONUÇLAR

a- Şehirlere akın ve endüstrileşme gerçekleri mevcutken, öte yandan da beş yıllık plânın öngördüğü yatırım tavanını aşarak dahi arzulanan konut sayısının yarısına varılamazken, Türkiye'de gecekondu müessesesini ortadan kaldırmak imkânsız bir şeydir. Kaldı ki, Türkiye'nin büyük şehirlerinin çevresini saran bu spontane inşaat örnekleri toplumdan kaçan, topluma zararı dokunan, çevresindeki kimselere zarar vermek için direnen 'asocial' diyebileceğimiz kimseleri, aileleri değil, fakat tam aksine topluma çeşitli yönlerden hizmet eden kişileri barındırmaktadır. Kısacası, Türk gecekonduları bir iyiniyetin ve maddî yatırımın sonuçlarıdır. Devletin görevi, bunları bilimsel anlamda organize etmek, yol, elektrik, kanalizasyon, vs. kabilinden enfrastrüktürü sağlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Cezayir'de Fransız Hükümeti tarafından son derece yoksul halk tabakaları için uygulanan bir sistem burada da başarılı olabilir. Bu sistemde resmî kurumlar nakdî yardım yerine doğrudan doğruya malzeme verebilirler; yer gösterebilirler; enfrastrüktürü kurabilirler. Böylece, hem gecekondu, hem kendi evini yapana yardım, hem de nüve-konut problemleri en alt seviyede oldukça âhenkli bir şekilde çözüm yoluna girebilir. Bu konuda kaliteli inşaat elde edebilmek için Türkiye'nin başka bir problemiyle paralellik kurmak, ve

onun çözümünden de yararlanmak mümkündür. Yapı-usta ve tekniker okullarının arttırılması kaçınılmaz bir mahiyet arzetmektedir. Bunları bir an önce gerçekleştirmek gerekecektir. Söz konusu okulların öğrencilerinden de yukardaki inşaatlarda yol gösterici olarak yararlanmak imkân dahilindedir.

b- Bütün bunların dışında, en önemli konu genel yerleşme problemini daima ön plânda tutmaktır. Fransa'daki İmar Bakanlığı'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana geçirdiği gelişim, genel yerleşme ve düzenleme probleminin önemini deneysel yönden veciz bir şekilde açıklamaktadır. Nitekim, savaştan hemen sonra hasara uğrayan binaların tamiri, yeniden inşası için bir Rökonstrüksiyon Bakanlığı kurulmuştur. Bir süre çalıştıktan sonra, imarın çağdaş anlamda iskân kavramından ayrılamayacağı farkedilmiş, böylece bakanlık İmar ve İskân Bakanlığı haline gelmiştir. Bundan sonraki dönemde, iskân meselesinin de ancak şehirciliğin sınırları içinde ele alınabileceği orta yere çıkacaktır. Bugün varılan aşama ise, şehirciliğin de genel yerleşme kavramından ayrılamayacağını ortaya koymuştur. Bu bakımdan, bakanlıkta bir genel yerleşme komiserliği ihdas edilmiştir (Commissariat pour l'Aménagement du Territoire). Bu husus, Türkiye için de gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır.

c- Çeşitli fabrikalar tarafından inşa edilen işçi sitelerinde ise, esas gaye kiralık mesken sağlamak yönünde toplanmalıdır.

d-Normal sosyal konutlara gelince, bugünkü gidiş kaotik bir mahiyete sahiptir. Devlet sosyal konut ihtiyacını kâr amacı gütmeyen teşekküllerin aracılığıyla önlemek zorundadır. Devlet hiçbir zaman doğrudan doğruya inşa eden bir organizma haline gelemez, ve gelmeye de boşuna çalışmamalıdır. Böylesine bir teşebbüs başarısız kalmaya mahkûmdur. Fakat yine devlet müdahale hakkını kullanarak kaos yerine düzen getirmekle görevlidir. Bu da ancak gerekli kuruluşların teşekkülünde önderlik etmekle mümkün olabilir. Başka bir deyimle, küçük tasarrufların değerlendirilmesi, yapıp-satıcıların organize edilmesi biran önce devlet tarafından ele alınmalıdır. Öte yandan, orta yere çıkabilecek birtakım güçlüklere, spekülâtif davranışlara mâni olmak için de söz konusu meskenlerde mülkiyet yerine kiralama sistemini mümkün mertebe esas almak gerekecektir.

e- Birinci panelde iyice belirdiğine göre, Türkiye'de mimar denilen kimsenin rolü ve önemi maalesef iyice anlaşılmamaktadır. Birçok kereler, mimarın bazı konularda ücretinin bir kısmından feragat etmesi istendiği söz konusu edildi. Mimarlık çalışmaların ihale edildiği söylendi. Bunlar, mimarı ortadan silmekle aynı anlama gelir. Özellikle sosyal mesken konusunda,

ekonomiklik ancak mimarın etüdüyle elde edilebilen bir faktör olarak beliriyor, Alandan kısmakla, kötü malzeme kullanmakla elde edilen kısıntıya ekonomiklik denemez. Bu durumda, daimî bir araştırma çabası içinde bulunacak mimarın ücret bakımından, rahat bir konuya nazaran daha da yeterli bir şekilde tatmin edilmesi uygun düşecektir. İhale sistemine gelince, bu sistem Fransa'da bütün bütüne kaldırılmıştır denebilir. Zorla mimarî kaliteyi düşürmenin izlenecek bir yol olmadığı Fransa'da şuurlara yerleşmiştir. Genel ihale sistemi yerini zamanla mahdut ihale sistemine terketmiş, ve nihayet işi mimarî açıdan en iyi realize edebilecek kuruluşa vermek en mantıklı yol olduğundan kendini empoze etmiştir.

f- Kütlesel prefabrikasyon Türkiye için düşünülemez. Ancak, meselâ kapı kabilinden birtakım yapı elemanlarının tipifikasyonu yararlı olabilir. İşçiliğin bol ve ucuz oluşu prefabrikasyon ve endüstrileşme konularında ileri gidilmesini önlemelidir. Ne var ki, işçiliğin kalitesini yükseltmek amacıyla birtakım tedbirlere başvurmak, kaliteli işçi yetiştirmek kaçınılmaz bir önem taşımaktadır.

g- Mesken politikasında sosyal tesislerin rolünü de unutmamak gerekir. Yalnız konutları inşa etmekle iş bitirilmiş sayılamaz. Bu safhanın malî yönden işin ancak %40'ına tekâbül ettiği tecrübelerle meydana çıkmıştır. Gerekli enfrastrüktür site maliyetinin takriben % 60'ını teşkil etmektedir.

Böylece, M. Saubot ile M. Héaume'un telkinlerini de özetlediğimiz takdirde, yukarıdaki sonuçlarla karşılaşmaktayız. Aslında, Fransız misafirlerin söyledikleri çoğunlukla bilinen ve üzerinde durulan hususlardır. Ne var ki, benzer yollardan geçmiş bir ülkenin temsilcilerinden aşağı yukarı aynı çözüm yöntemlerini işitmek Türk mimarlık çevrelerini inançlarında kuvvetlendirmiştir. Bu arada, belediyelerden plânlama teşkilâtına kadar çeşitli kademelerde konunun aktüel hale gelebilmesinde ve müşterek bir bilinçle tartışılabilmesinde uzmanlar katalizör durumunda önemli bir rol oynamışlardır. Memleketimizin sosyal yapısının bir numaralı problemi halinde karşımızda duran, üstelik çevremizin şekillenmesinde de mimarî yönden en başta gelen konu sayabileceğimiz halk konutları alanında Fransa ile başlatılan temaslara devam edilecektir. Yine aynı konu bugünkü ve gelecekteki Türk mimarının ön plânda uğraşması gereken bir konudur. Bu gerekliliği bir yandan kaçınılmaz bir toplumsal görev, öte yandan da bizzat mimarlığın icrasını ilgilendirecek bir husus halinde değerlendirmek yerinde olur. Pratik anlamdaki manevî ve maddî gerekçelerine bu yoldan kavuşan böylesine bir faaliyet, modern Türk mimarisinin alt-yapısının, gerçek bölgesel iskeletinin oluşumunda da şüphesiz belirleyici bir rol oynamaktan geri kalmayacaktır.

GECEKONDU SORUNUNUN MAHİYETİ VE ÇÖZÜMÜ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

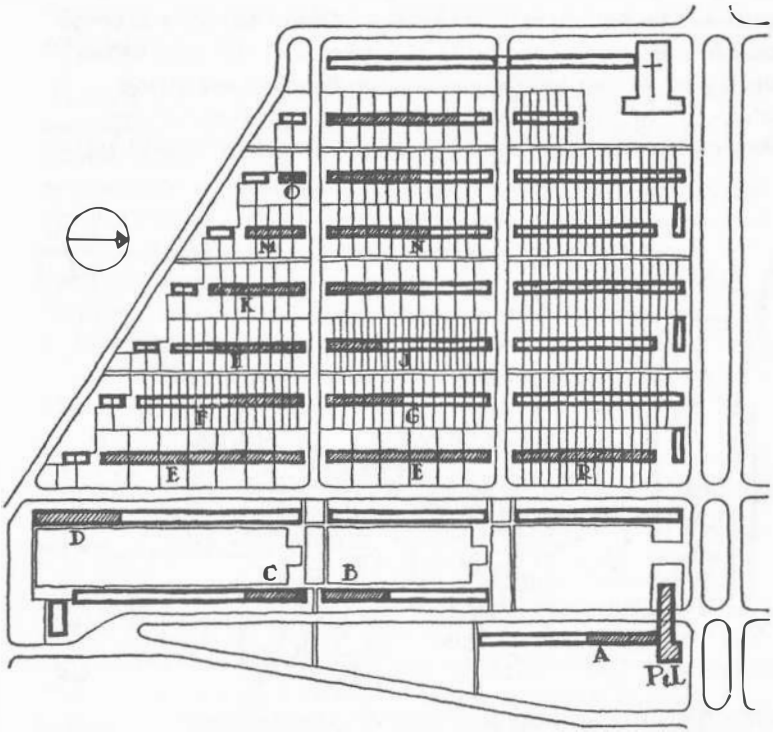
"Gecekondu" sorununu konu edinen FRANSIZ SOSYAL KONUT HEYETİNİN TEMASLARI VE SONUÇLARI başlıklı yazımız bundan 40 küsur yıl önce ilk defa Oda'nın yayın organında, MİMARLIK'ta çıkmış, daha sonra da 1968'de BAKIŞLAR, 1986'da da YORUMLAR adını verdiğimiz kitaplarımızda aynen yayımlanmıştır. GECEKONDU SORUNUNUN MAHİYETİ VE ÇÖZÜMÜ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER ismini taşıyan yukardaki yazı ise aynı içerikle BAKIŞLAR ve YORUMLAR'da başta meslekdaşlar, ilgililer gelmek üzere kamuoyunun dikkatine sunulmuştur. Ayrıca, bu konuyu 40 yıldan bu yana ilginç karakteristik slaydlarla hem çeşitli konuşmalarımızda, hem de derslerimizde temanın gerektirdiği heyecanla işleyip durmuşuzdur. "Ülkemizdeki komünikasyon eksikliği" tanımıyla kibarca açıklanabilecek bir zaaflar yumağının belirlediği ortamda verdiğimiz mesajlar hassas odaklara ulaşamamış ya da bu odaklarda olumlu veya olumsuz herhangi bir yankı uyandırmamıştır.

YAPI dergisinin Mayıs 1993'e ait 138'inci sayısında sayın Aydın Boysan'ın konuya ilişkin incelemesi ve birlikte önerdiği çözüm yolları bizce son derece ilgi çekicidir. "Mâsum gecekonducu, ülkemizde heykeli dikilecek insanların başında gelir. Toprağa tırnağıyla geçirdiği tek göz odayı uzun yıllar boyunca sabırla, -çektiği mihnete aldırmadan-, bir ailede birkaç kişi çalışarak geliştiren, oturulur hale getiren, uygarlaştıran insanlara şapka çıkartılır. Hele bahçesine ağaç dikti ve çiçekliyse" diyor sayın Boysan, ve de şunları ekliyor: "Yapılacak iş, tip imar plânlarıyla mahalleler kurmaktır... Halkın konutunu yapmak konusundaki görkemli gücü, bundan sonra artık 'Kendin-Yap' yönteminin kanallarına akıtılmalıdır; plânlı ve ruhsatlı olarak... Konut sorununun önemli biçimde halkın eliyle çözülmesi, her türlü plân züppelikleri ya da bilimsel kılıf geçirilmiş gevezeliklerle önlenmemelidir."

40 yıldan bu yana büyük bir inanç ve coşkuyla savunduğumuz bir tezi sayın Aydın Boysan gibi çağdaş medya organlarında söz sahibi olabilmeyi başarmış bir ismin de kararlılıkla dekteklemesi, uzun yıllardır içinde çırpınılan çarpık düzenin tümüyle olumlu bir mekanizmaya dönüştürülmesi yönünde acaba bir ümit kaynağı oluşturabilir mi?

Aşağıdaki sitenin plânlanmasında rasyonalist ilkeler bütün katılığıyla uygulanmıştır. Şehirciliğin rasyonalist dönemi için gösterilebilecek en karakteristik örnek belki de Dammerstock'tur, denebilir. Blokların kuzey-güney doğrultusuna tıpatıp uyacak şekilde yönlendirilmeleri, her daireye eşit ışıklandırma, trafikten arınmış iç sirkülâsyon yolları, vs. gibi hususlar 'tabula rasa', yani sil-baştan yapması gereken bir dalda ancak radikal bir rasyonalizmle gerçekleşebilirdi.

Walter GROPİUS. Karlsruhe'de Dammerstock Sitesi, 1929.



Walter Gropius'un yönetiminde dizaynlanan sitenin mimarları Haesler (A, M, N), Riphahn ve Grod (B), Gropius (C, D, F), Rockle (E, R), Lochstampfer (G), Rossler (H), Rostiger (J), Fischer ve Merz (K, L, O) gibi o dönemin Almanya'sında toplu konut plânlamasına eğilen birtakım isimlerdi. Berlin'deki Siemensstadt (1929-31) ve Haselhorst (1930-32) yerleşmeleri de aynı anlayışın çeşitlemeleri halinde büyük yankı uyandırarak mimarlık dünyasında ün salmışlardır.

Fransız sosyal konut heyetiyle birlikte yapılan incelemeler ve varılan sonuçlar gecekondu müessesesinin mimarî mahiyetini bir kere daha açıklığa kavuşturmuştur. Kısaca ifade etmek istersek, bizdeki gecekondu sistemi öz bakımından tarımsal düzende rastlanagelen spontane halk mimarisinin olağanüstü şartlar altında gelişen bir türüdür. Daha doğrusu, spontane halk mimarisinin aceleye getirilmiş, zorlanmış, kısıtlanmış bir şekli de diyebiliriz buna. Ana fonksiyon, temel görev her ikisinde de hemen hemen aynıdır: kütlenin barınak ihtiyacını tamamen kendi imkânları içinde halletmek. Diğer bir söyleyişle, herhangibir teknik ya da estetik zorlamaya başvurmaksızın, her ailenin fiilî imkânlarıyla fiilî ihtiyaçları arasında denge yaratabilen, ve biçimsel gelişimiyle o ailenin kendine özgü ve tek defaya mahsus fonksiyonunu, kimliğini yansıtan konutların biraraya gelerek oluşturdukları bir mimari. Kalabalıklaşan merkezlerde gittikçe mahallî kalfaların damgalarını taşımaya başlayan geleneksel halk mimarisi, küçük

HUTCH. Rasyonalist şehirciliğin sakıncalarını dile getiren bir karikatür.

Hutch'un karikatüründe de açıkca belirtildiği üzere, rasyonalist şenır plânlaması, birtakım maddî avantajlarının yanında, anonimliği, isimsizliği, farksızlığı ifrata götüren bir karaktere sahipti. Sosyologları, psikologları harekete giçiren de zaten bu ifrata kaçış olmuştur.

merkezlerde, köylerde, dün olduğu gibi bugün de, çoğunlukla doğrudan doğruya bir "kendi evini yapma" problemi halinde karşımıza çıkar; tıpkı gecekondularda olduğu üzere. Böylece, bugün karşıkarşıya bulunduğumuz mesele, ötedenberi bilinen bir barınaklanma tarzının şehirsel veriler çerçevesinde, olağanüstü şartlarla uygulanışından ibarettir.

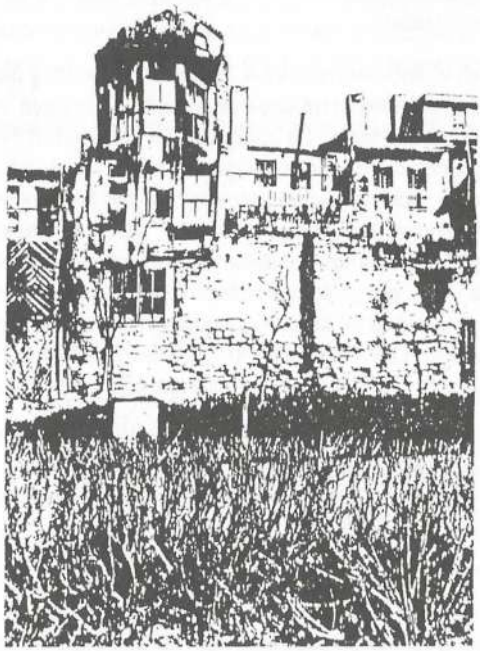
Olağanüstü şartların ne şekilde düzenlenip iyileştirilebileceğine değinmeden önce, "kendi evini inşa etme" eyleminin gerekçelerini tartışmak herhalde yerinde olacaktır. Gerçekten de, çağdaş dünyanın değişik bölgelerinde insanoğlunu "kendi evini inşa etme"ye sürükleyen sebepler acaba nelerdir?

Hiç şüphe yok ki, ekonomik zorunluluk, özellikle geri kalmış ülkelerde, insanoğlunu kendi yeteneklerine dayanarak barınaklanmaya sevkeder. Bizdeki "gecekondu" böylesine bir zorunluluğun sonucudur. Toplumsal hayatın çeşitli hizmet sektörlerinde çalışan topluma yararlı, yani 'asocial' olmayan elemanlar, ödeme güçleri normal yollardan barınaklanmalarına müsaade etmediğinden, kanun-dışı sayılan bir "üslenme" tazına başvurmak ihtiyacını duyarlar. Ve, adâlet mekanizmasının araladığı bir kapıdan yararlanarak, güvenlik makamlarının müdahalesine zaman bırakmayacak çabuklukta bir konut inşa ederek içine yerleşirler. Dünyanın ekonomik yönden geri kalmış ülkelerinde, böylesine bir yerleşme sisteminin bugün artık kaçınılmaz bir zorunluluk haline geldiğini görmekteyiz.

Hızla endüstrileşen ülkelerde ekonomik nedenlerle ortaya çıkıp aktüel mahiyete kavuşan "kendi evini inşa etme" eğilimi, Batı'nın endüstrileşmiş ülkelerinde de sosyolojik avantajlarından ötürü gün geçtikçe gücünü arttıran bir karaktere sahiptir.

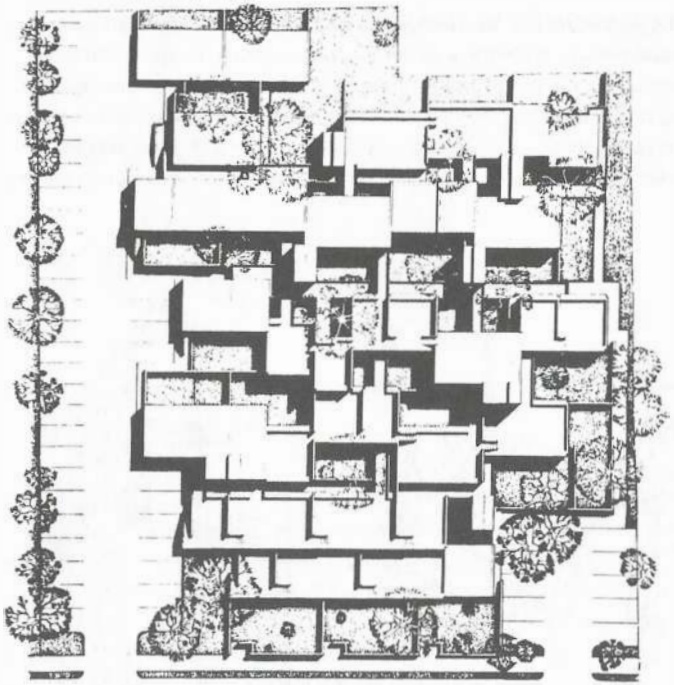
Bilindiği üzere, 1920'lerdeki Batı mimarisi makrokosmosundan mikrokosmosuna, yani şehir, mahalle plânlamalarından tek-aile evlerine kadar tasarlamada daima en basit geometri kurallarından hareket etmiştir. Ekonomik ve teknik zorunlulukların olduğu kadar, eskinin biçimsel kalıntılarından kurtulma çabalarının da bu yalınlaşmada önemli rolü vardır. Ancak, yalınlaşmayla birlikte ortaya çıkan yeknesaklık "Pürist Mimari"nin en büyük sakıncasını teşkil edecektir. Meselâ müze, konser salonu, okul, büro binası gibi apayrı fonksiyonlara sahip binaların aynı görünüşlerle dışa yansımaları yanında, tıpatıp eş mekân düzenine yer veren seri konutların ayırımsız bir dizi halinde peşpeşe dizilmeleri, üstüste yığılmaları da giderek yeknesaklığa karşı güçlü bir tepkinin doğmasına yol açmıştır. Özellikle 1960'dan bu yana durmadan artan farklılaşma eğilimini adı geçen tepkinin tercümanı saymak gerekir. Diğer bir söyleyişle, Batı mimarisinin son

Modern Mimari'nin İkinci Dünya Savaşı sonrasına ait gelişimi, genellikle "rasyonalizme karşı tepki" temasının çeşitli varyasyonları halinde ortaya çıkacaktır. İrrasyonel akımın bellibaşlı temsilcilerinden Danimarkalı mimar Jörn Utzon'un avlulu evler sitesi, meselâ Dammerstock'a kıyasla, yeni anlayışın tipik niteliklerini taşır. Benedikt Huber'in "basamaklı toplamsal sistem" adını verdiği bu tarz çalışma, bugün hâlâ aktüel geçerliliğe



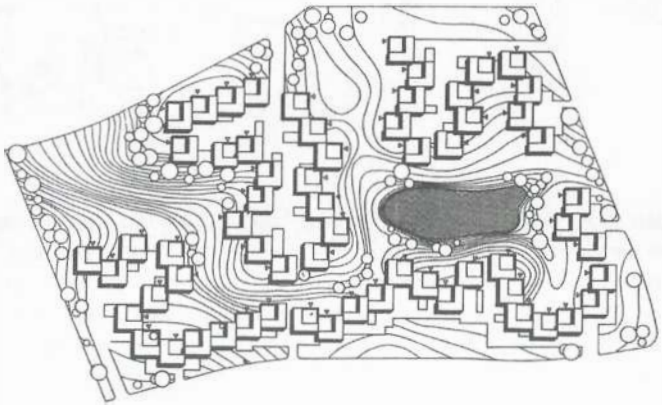
İstanbul'da Sahil Yolu'ndan oluşmuş bir yerleşme örneği

sahiptir. Bunun daha sıkıştırılmış, daha kompakt bir örneğine de Paul Rudolph'un Yale Öğrenci Yurdu kompleksinde rastlıyoruz. Böylesine bir anlayış içeresinde, Sahil Yolu'ndaki oluşma da, tabiî, zorlanmamış, fonksiyonel bileşenleriyle günümüz sanatçısının sempatisini kazanmaktadır.

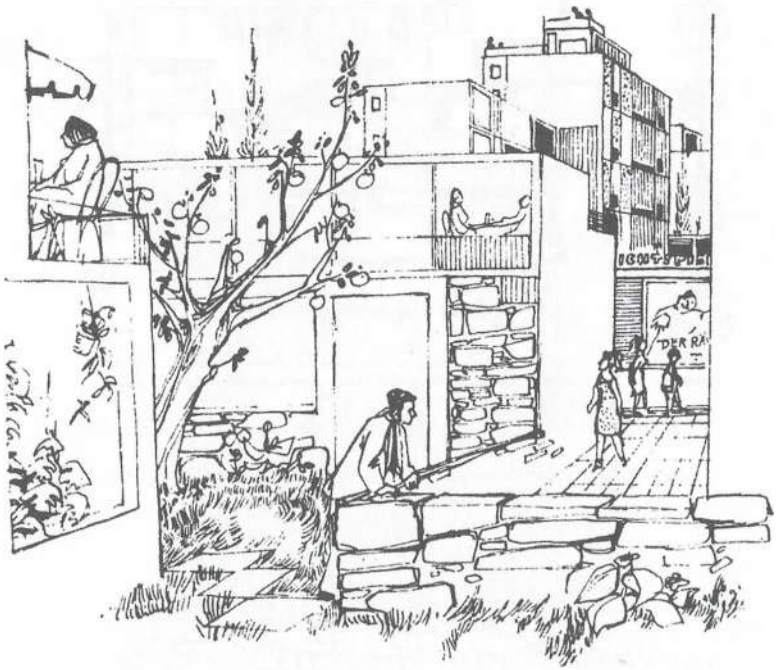


Paul RUDOLPH. Yale Üniversitesi Evli Öğrenci Yurdu Kompleksi, 1960.

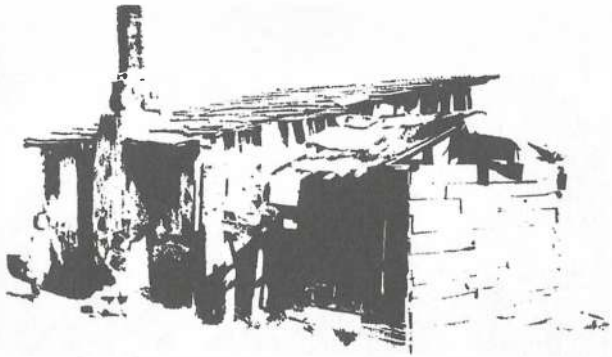
Jörn UTZON. Helsingör'de (Danimarka) Avlulu Evler Sitesi, 1956.



Nordweststadt'ın (Frankfurt/Main) plânlanmasında da, mimar Walter SCHWAGENSCHEİDT 'in izlediği ana fikir katılıktan, donmuşluktan kurtulabilmenin çarelerini araştırmak yönünde gelişmiştir. 1930'ların başlangıcında, Siemens ya da Dammerstock sitelerinde rastladığımız anlayışın son derece karakteristik bir antitezini Nordweststadt'ta kolayca bulabiliyoruz: çeşitli seviye farklarıyla birbirinin içine akan mekân parçaları, kâh yığılan, kâh çözülen perspektifler, durmadan kesişen ve o



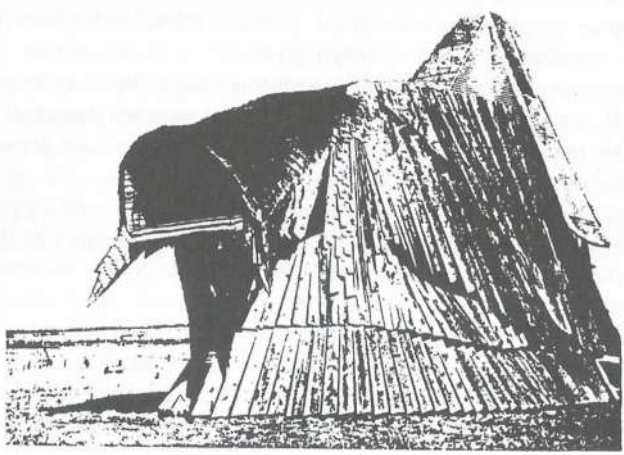
yüzden de bir türlü "yakalanamayan" mekân yaşantıları, sürprizli çıkıntılar, duvar parçaları, bitkiler, komşuları durup konuşmaya,"çene çalmaya" zorlayan köşeler, yoğunlaşma mahalleri, vs. Fakat yeknesaklıktan, katı rasyonalizmden kaçış bazı hallerde sunî davranışlara da kolayca yer verebilmekte, mimarinin her bakımdan gözetmesi gereken birtakım verileri hiçe sayan yalancı bir romantizmin gelişimini mümkün kılmaktadır.

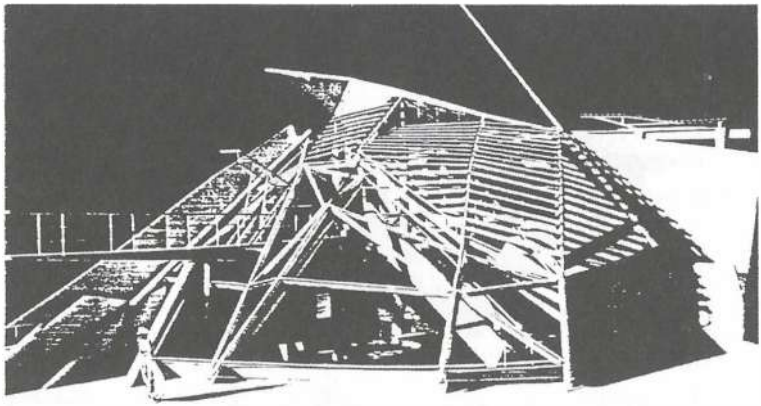


İstanbul-Çarşamba'da Gecekondu.

Üstte ve altta görülen iki ayrı resim spontanelik bakımından hemen hemen ortak bir karaktere sahiptirler. Her ikisinde de zorlanmamış, kendiliğinden ortaya çıkıvermiş, profesyonel olmayan eller tarafından inşa edilmiş bir hal var. Ancak, İstanbul'da, Çarşamba'daki gecekonduda tamamen tabiî olan bu hal, Herb Greene'in Oklahoma'da kendisi için tasarlayıp inşa ettiği evde köksüz bir özentiden ileriye gidememektedir.

Herb GREENE. Oklahoma'da Mimarın Kendi Evi.

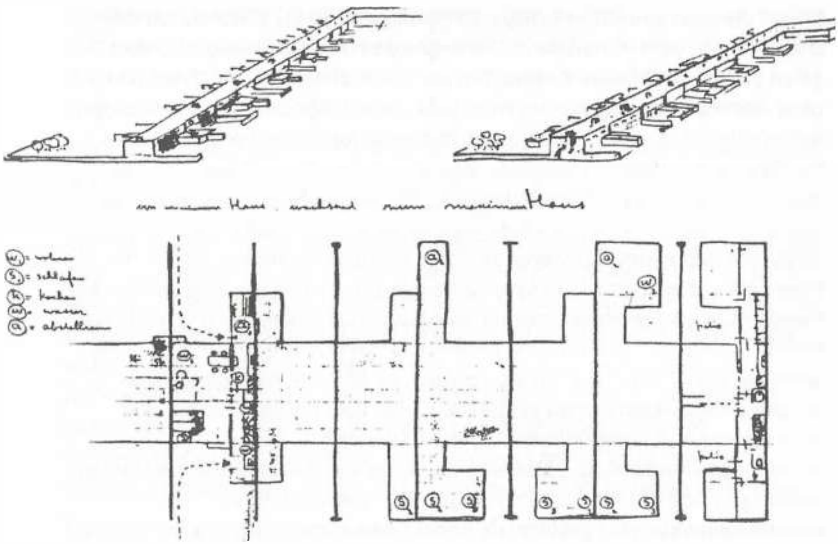




Wolf D. PRİX, Helmut SWİCZİNSKY. COOP HİMMELBLAU rumuzuyla tanınan Avusturyalı mimarların oluşmuşluk görünümünü bu defa konstrüktif çözülmüşlükle, yani Dekonstrüktivizm diye anılan eğilime özgü yöntemle elde etmeye çalıştıkları bir misafirhane-yüzme havuzu projesi. Malibu, California, 1983.

yıllarda gösterdiği biçimsel yayılma ve zenginleşme temel gerekçesini -haklı olarak- sosyolojik ve psikolojik sarsıntılarda bulan bir olaydır. Öylesine ki, sanat ve mimaride hümanist görüşleriyle ün salan Avusturyalı ressam Hundertwasser 1958 yılında rasyonalist mimariye karşı yayımladığı bildirgede şunları söyler: "Sefalet mahallelerinin maddî oturulmazlığı, fonksiyonel, yararlı mimarinin manevî oturulmazlığına tercih edilmelidir. Sefalet mahalleleri diye adlandırdığımız yerlerde ne olursa insanın vücuduna olur. Sözde insanoğlu için plânlanan mimarideyse mahvolan şey ruhtur. Bu bakımdan, sefalet mahallelerinin, yani kendiliğinden biten mimarinin prensibi düzeltilip hareket noktası olarak alınmalıdır; fonksiyonel dediğimiz mimarininki değil!"

Ne var ki, yeknesaklıktan kaçış, irrasyoneli arayış çoğu hallerde yapay form farklılaşmasına yer vererek ekonomik, fonksiyonel, strüktürel ve konstrüktif bakımlardan mimarinin oturduğu ana temelleri sarsmış, varılan sonuçları büsbütün başarısız hale sokmuştur. Hattâ, konut söz konusu olduğunda, önsel kararlara dayanan bir plâstikliğin sunî olmaktan öteye gidemeyeceğini de belirtmek yerinde olur. Nitekim, yeknasaklığın yerini her



ne kadar tek defaya mahsusluk almaktaysa da, farklılaşma mevcut organizmaları, aile strüktürlerini yansıtamamakta, pek çok mimar tarafından soyut nedenlere dayandırılan önsel, apriorist bir davranışın biçimsel ifadesi halinde kalmaktadır.

İşte bu yüzdendir ki, gerçek bir form farklılaşmasını sağlayabilmek amacıyla, önsel plânlama yerine "kendi evini yapma ve büyütme" imkânını geliştirmeye yardım etme Batı'nın mimarlık çevrelerinde bir hayli sempati toplamıştır. Ressam Hundertwasser, yukarda bahsettiğimiz bildirgesinde bu konuya şöyle değinir: "Herkes inşa edebilmelidir; daha doğrusu içinde yaşadığı dört duvarın gerçek sorumluluğunu yüklenebilmek bakımından inşa etmek zorundadır. Çünkü, tavukların kümese, köpeklerin kulübeye tıkıştırıldıkları gibi, insanoğlunun da herhangibir barınağa sokuşturulmaktan kurtulması gerekir." İlk bakışta bir hayli paradoksal gözüken bu tezin, sosyolojik bir gereklilik olarak ünlü mimar ve şehirci Prof. Bakema tarafından da hararetle savunulduğunu müşahede ediyoruz. Şehircilik alanında çağımızın en önde gelen birkaç büyük uygulayıcısından biri olan

Hollândalı mimar "Kütlenin İsyanı" adlı yazısında (1) Endüstri Devrimi'yle birlikte üretimin azınlıktan kütleye devrolduğunu, ve bu sonuncunun da anonimlikten, yanı isimsizlikten, silinmişlikten kurtulabilmek için elinden gelen çabayı sarfetmeye başladığını ileri sürer. Böylece, "1800'den bu yana daimî bir ihtilâl içinde sayılırız; yani, anonimliğinden kurtulmak isteyen kütlenin ihtilâli içinde!.. Yaşadığımız dönemde toplumun her üyesi kendi kişiliğine uygun ifadeyi yaratmak, hayatın tümü karşısında kendi kişisel bağıntısını düzenleyebilmek hakkına sahip çıkmıştır... İlkönce Rus İhtilâli büyük bir hatâ işleyerek halk konutlarının önünü eski seçkin sınıfa ait sarayların cepheleriyle bezeyecek, daha sonra da bu hatâya bir ikincisi eklenerek kütleye yataylamasına ya da düşeylemesine yığılmış ünitelerden meydana gelen prefabrike mesken blokları sunulacaktır. Tıpkı bizim şimdi Batı'da yaptığımız gibi. Burada "herkesin birbirine eşit olduğu" düşüncesi sanki ifadesini bulur... Ne gülünç ve sakat bir anlayış! Aslında kütlenin istediği anonimlikten sıyrılıp çıkmaktır. Oysa, yeni mesken bloklarında 19'uncu Yüzyıl'ın harap konutlarındakine kıyasla çok daha anonimleşmektedir kütle... Mimarlar ise, kütle için tasarladıkları bloklardan herhangibirinde oturmadıkları için, isyanın anlamını bir türlü kavrayamamakta, gün geçtikçe de kendi eserlerinden büsbütün uzaklaşmaktadırlar. Bu arada mimarlık dergilerini süslemekte; gelgelelim fert, birey olabilmek için çırpınan kütleye gerekli yolu gösterememektedirler. Çağımızda, mimar olmak bina ve şehir kurarak toplumsal strüktürler yaratmaya yardım etmek demektir."

Almanya'da Vestfalya eyaletinde Wulfen şehri yarışması için tasarladığı projeyle, Hollânda'da Eindhoven'deki Woensel Sitesi plânlamasında bizzat içinde oturanlar tarafından arzuladıkları şekilde genişletilebilecek nüve-konutlar teklif eden Bakema, bu önerisinin gerekçesini yukardaki makalesinin son kısmında şöyle açıklar: "Kollektif, makinaya bağlı olarak organize edilmiş üretim yasalarıyla ferdî, bireysel üretim yasaları arasında dengeyi sağlayabildiğimiz anda Üslûp (Stil) doğacaktır... Evini standart ölçüler içerisinde arzulayan herkes onu kollektif üretim yoluyla elde edecektir. Gelgelelim, kişisel ihtiyaçlarına tıpatıp uygun bir eve sahip olmak isteyen kimseyse, boş vakitlerinde, böylesine bir evi değişebilen, prefabrike elemanlardan bizzat inşa edebilecektir. Şehir merkezleri kollektif üretimle meydana gelen tesisleri barındıracak, buna karşılık ikamet mahalleleri daha çok boş-vakit üretiminin ferdî, bireysel tarzıyla belirlenecektir.

---

(1) ARCHİTEKTUR UND STAEDTEBAU. DAS WERK VAN DEN BROEK UND BAKEMA. Karl Kraemer Verlag, Stuttgart, 1963.

Anonimlikten kurtulma yolundaki daimî çabasında kütleye bütün üretim imkânları sağlanabildikten sonra da Üslûp doğacaktır." Bakema, idealist bir mimar olarak, yarınki Batı dünyasının bol boş-vakitli toplumu için, fevkalâde şekilde gelişmesi beklenen prefabrike elemanlar endüstrisine dayanan bir konut mimarisini 1960'dan ileriye bakarak böylesine düşünebilmektedir.

Açıkça farkolunacağı üzere, henüz gelişme safhasında olan ülkelerde, her şeyden önce ekonomik zorunluluğun tabiî bir sonucu halinde karşımıza çıkan "kendi evini yapma" sistemi, aslında endüstrileşmiş, mimarisini endüstri düzeninin temellerine oturtmuş, kütlenin barınma problemini önsel plânlama metoduyla halledebilmiş ülkelerde de sırf sosyolojik nedenlerle yine üzerinde durulan, hattâ arzulanan bir konudur. Bu bakımdan, organize edilecek, teknik ve sihhî sakıncalarından kurtarılabilecek bir "gecekondu" sisteminin ekonomik avantajları yanında sosyolojik avantajlarından da bahsedebilmek herhalde yanlış bir davranış olmayacaktır. Önemli olan nokta, sorumlu makamların durumu bir an önce değerlendirerek "gecekondu"yu bizzat sâkinleri tarafından inşa edilen bir nüve-konut halinde görmeye başlamaları, ve bu konuda gereken tedbirleri almalarıdır.

Uluslararası alanda, konut problemine hem ekonomik, hem de sosyolojik bakımlardan büyük bir dikkatle eğilen çeşitli gelişme seviyelerindeki ülkelerde şimdiye kadar atılmış adımların kaba bir sentezini yapacak olursak, "kendi evini yaptırma" politikasının anahatlarını takriben aşağıdaki sırayla özetleyebiliriz:

(1) "Gecekondu" problemini kanun-dışı bir davranış şeklinde değerlendirmekten vazgeçip, bunu bir "kendi evini yapma" problemi olarak kabul etmek ve taşıdığı olağanüstü şartlara eğilmek;

(2) Ona göre, özellikle şehirleşme hareketlerinin hızlı ve yoğun olduğu merkezlerde elverişli yerleşme bölgelerini belirlemek;

(3) Bu bölgelerin kanalizasyon, su, elektrik, vs. kabilinden altyapı donanımını kurmak;

(4) Belirli bir prensip dahilinde, mümkün mertebe eşit parsellere ayrılan bir arsa dağıtımına gitmek;

(5) WC, banyo, mutfak gibi sâbit hacimleri prefabrike üniteler halinde ehven fiatlarla sağlamak.

İdarî, hukukî, teknik ve sıhhî sakıncalarından kurtarılıp resmî şekilde teşkilâtlandırılacak bir "kendi evini yapma" sistemi Bakema'nın ileri sürdüğü anlamda bir çevre yaratarak, yıllardanberi ulusal bünyemizi kemiregelmekte olan önemli bir konuyu muhakkak ki olumlu bir yöne sürükleyebilecektir.

SONSÖZ YERİNE BİR SÖYLEŞİ

Feriha Büyükünal'ın Bülent Özer'le yapmış olduğu aşağıdaki söyleşi SANAT ÇEVRESİ dergisinin Ağustos 1991 tarihli sayısında yayımlanmıştır.

- Sayın Bülent Özer, mimarlık, sanat ve kültür alanlarında derin bilgi ve çalışmalarınızı tüm çevreniz övgüyle izlemekte. Üniversite hocalığının gittikçe önem kazandığı günümüz Türkiye'sinde, sizin gibi mesleğinin dışında hobisi de kültür olan kişiler bir hayli az. Okuyucularıma sizi daha yakından tanıtmayı biraz da bu sebepten istedim. Sanıyorum İstanbul 'da doğdunuz; eğitiminiz ile kültürel araştırmalarınızı da birlikte sürdürdünüz, öyle mi ?

- Evet, dediğiniz gibi İstanbul'da, Kadıköy'de doğdum. Orta ve lise öğrenimimi Saint Joseph Fransız Lisesi'nde yaptım. Ancak, Fransızca'ya dört yaşımda, Sörler'de başladım. İlkokul süresince de yine civardaki bir Levantin'den muntazaman özel ders aldım. Öylesine ki, ilkokulu bitirdiğimde, Fransız dilinde basit mektuplar yazabiliyor, yine basit kitaplar okuyabiliyordum; önümde yepyeni, egzotik bir dünya açılıyordu, Daha da güzeli, Fransızca öğrenirken ister istemez bu dilin çetrefil grameriyle de uğraşmak zorunda kaldığınızdan, daha küçük yaşınızda dilde bir düzenin, bir sentaksın varlığını farkediyor, ona göre Türkçe'de de onu araştırıyor, kendiliğinizden birtakım karşılaştırmalar yapmaya başlıyorsunuz, Bu anlattıklarım kişiliğimin oluşmasında büyük rol oynamıştır. Böylesine bir yöntemin körpe beyine şevk, heyecan bahşettiğini, merak aşıladığını,

gizemli bir ufuk açtığını ben kendi benliğimde denemişimdir; bugün de daima eşe dosta öğütlerim. Yararına kesinlikle inandığımdan, bu hususu bilerek biraz uzattım.

Kültür'den bahsettiniz; bu olgunun üzerine oldukça erken eğilişimin de yukarıdaki hususla sıkısıkıya bağlantılı olduğunu vurgulamam gerek. Nitekim, birtakım kelimeler, bunların arkasına saklı kavramlar; rastgele kullanıyoruz; ne dediğimizi bilmeden, bilinçsizce. . . Ortaokul ve lisede dikkatle öğrendiğim İngilizce'nin arkasından, Üniversite'de büyük bir hevesle sarıldığım Almanca'nın sivilizasyon-kültür, medeniyet -kültür ya da bugünkü kullandığımız şekliyle uygarlık -kültür dilemmasını, ikilemini çözmede bana çok büyük fayda sağlamış olduğunu önemle belirtmek isterim. Her ne kadar konuyu burada çok kısa kesmek durumundaysak da, Türkiye'de uygarlık-kültür ikilisinin, bunun uzantıları olarak da bilgi -kültür, kültür-görgü kavramlarının üzerine doğru dürüst eğilinmediğini görmekteyiz; öteden beri bu böyle, . . Uygarlık ile kültür, bilgi ile kültür, kültür ile görgü hep karıştırılagelmiş. Şüphesiz bunların birbirleriyle çok sıkı bağlantıları var; tavuk-yumurta türünden. . . Bilgisiz uygarlık, uygarlıksız kültür, kültürsüz de görgü olmuyor. Ancak, bunları birbirleriyle karıştırmamak gerek. Bizdeki ezelî, yani öteden beri süregelen kargaşa da söz konusu kavramların rastgele kullanılışından kaynaklanıyor. Siz kupkuru, basit 'bilgi' yarışmalarını yıllardır okulda, radyoda, televizyonda gencine ihtiyarına, cahiline okumuşuna, velhasıl toplumun tümüne 'kültür' yarışması diye tanıtıp belletmişsiniz. Hattâ derinliği meçhul birtakım merak göstergelerini dahi kültür göstergesi saymışsınız. Şarkı sayısı, nehir uzunluğu, basit bir geometri formülü biliyor; al sana kültürlü adam ! Ya da "Üç dil biliyor; müthiş kültürlü !". "Yahu öyle demeyin, son derece kültürlüymüş; yüzlerce klâsik plâğı varmış!" gibi değerlendirmelerle, hem de okumuş yazmış ağızlarca yapılan değerlendirmelerle dolaylı şekilde Kültür'ü tanımlıyor, ona göre de yeri geldiğinde yönlendiriyorsak, vay bizim halimize ! Oysa kültür, bilgilerin kritik ve komparatif, yani eleştirel ve mukayaseli, karşılaştırmalı -ki burada diyalektik düşünme tarzı, diyalektik yöntem de işin içine girmiş oluyor - bir süzgeçten geçirilerek senteze kavuşturulmaları sonucunda ortaya çıkabiliyor. Şu anda daha fazla ayrıntıya girmek istemiyorum; bu konuda bir hayli yazdık-çizdik, konuştuk.

Tekrar ülkenin, toplumumuzun durumuna dönersek, kültürel açıdan halimizin tam bir perişanlık olduğunu çekinmeden ileri sürebiliriz. İddia olunabilir ki, Türkiye eskisine oranla çok daha bilgilidir. Çocuklar, gençler babalarına, analarına kıyasla daha fazla bilgiye sahiptirler; tek tek, münferit, kuru bilgiye, . . Uygarlık yönünden de, yani bilginin teknik, tekniğin

teknoloji, teknolojinin de endüstriye dönüşmesi sonucunda ortaya çıkan mekanizma yönünden deTürkiye geçmişe göre herhalde çok daha ilerdedir. Ne var ki, bizim en büyük hatâmız bilgi-uygarlık-kültür kavramlarını birbirleriyle karıştırmamız, kültüre hiç yer ayırmadan, bilincine varmadan, gerektiğinde onun yerine bilgi ya da uygarlıktan söz etmemiz. Böylece, kültürel açıdan toplum fevkâlade kötü bir düzeyde bulunmaktadır. Burada 'toplum' derken daima sözde-şehirleşmiş, psödo-ürbanize kesimden söz ediyoruz; yoksa, gün geçtikçe sayı bakımından azalan, maalesef özgünlüğünden, otantikliğinden de kaybetmeye başlayan kırsal kesim insanımızdan değil. Nitekim, folklorik kültürümüzü temsil eden bir topluluğu dış ülkelere yolcu ettiğimizde, sonuçtan çok daha emin görünüyoruz; yani olumlu sonuçtan, kesin başarıdan, zaferden.

- Bülent Bey, yukarıda birtakım somut örneklerle bilgi-kültür karşılaştırması yaptınız. Şimdi size bir soru sormak isterim. Sözgelimi çağdaş resim tarihini, akımları gayet iyi bilen, peşpeşe sıralayabilen bir kimse bilgili midir, kültürlü müdür?

-Gayet yerinde bir soru yönelttiniz. O kimse sâdece doğru veri aktaran bir pozisyondaysa bilgili olmaktan ileri gidemeyecektir. Ancak, çeşitli sanatçıların veya akımların kendi aralarında ya da sanatçılarla akımlar arasındaki bağlantı ve ilişkilere sentezci bir yorum getirebildiği anda, o kişinin çağdaş resim alanındaki bilgileri kültüre dönüşmüş olacaktır. Size bir örnek; çağdaş resim hakkında muazzam bilgiye sahip olduğumu kabul edin, öte yandan da Çallı'nın yapıtlarının tümünü tek tek tanıdığımı, hayat hikâyesini fevkâlade iyi bildiğimi, gelgelelim onu bir türlü dünyadaki yerine oturtamadığımı farzedin. İşte bu durumda benim çağdaş resim kültürümden söz edilemez; bilgimden, evet!

- Kültür-Uygarlık bağlamı içerisinde Sanat'ın yeri ve önemine de değinir misiniz?

- Hayhay, memnuniyetle, Önce şunu belirteyim ki, sanat, onu oluşturan çeşitli bileşenleriyle Kültür'ün direkt, dolaysız bir yansıyışı oluyor. Yani, Kültür kendini Sanat olgusuyla, giderek de onun somutlaşmış simgeleriyle açığa vuruyor. Böylece, Sanat bir bakıma Kültür'ün 'yararlanılabilir', 'kullanılabilir' hale dönüşmesi şeklinde de tanımlanabiliyor. Sanat, Taş Devri'nden bu yana, onu hangi dönem, yer, yöre ve türde ele alırsak alalım, özgünlüğünden ayrılmadığı sürece, kişinin, giderek de toplumun manevî varlığını, duygusal dünyasını, esprit'sini, Geist'ini, tin'ini harekete geçirmek, yani tahrik etmek, stimüle etmek görevini, misyonunu üstlenmiştir. Bu kâh sevindirmek, neşelendirmek, mutlu kılmak, kâh yüceltmek, kimi hallerde cesaretlendirmek, uyarmak, duygulandırmak, hattâ gerekiyorsa belirli bir

nesne veya edimden, eylemden olgudan tiksindirmek, uzaklaştırmak şeklinde ortaya çıkabiliyor. Böylece, sanat aklın, mantığın, ratio'nun tinsel desteği, yardımcısı olarak, bâzen onun da üzerinde, onu aşan bir işleve sahip çıkıyor.

- Sanatı ortaya koyan sanatçıdır; ancak, her yapıt da sanat eseri değildir. Bu ikilemi siz nasıl açıklıyorsunuz?

- Bu sorunuzla siz bir bakıma otantiklik faktörüne neşter atmış oluyorsunuz. Sanatçıyı, diğer bir söyleyişle sanatı, sanat yapıtını pusuda bekleyen iki büyük tehlike vardır. Bunlardan ilki, sanatçının toplumda kültürsüzlük sonucu oluşmuş geçerakçe zevke cevap verecek çözümlere yönelmesidir. Bu terimi Almanca'daki 'Kulturlosigkeit' karşılığında kullanıyoruz; kültürel dengesizlik de diyebiliriz. Böylesine bir ödün politikasının geçerli olduğu dönem ve diyarlarda, sanatçı ya içinde bulunduğu gerçeklerin bilincine varamaz, yani antenlerini çalıştıramaz duruma gelir, ya da -çoğunlukla rastlandığı üzere-maddî çıkar uğruna bile bile gerçeklere sırt çevirir. Aynı şey eleştirmenler için de geçerlidir. İşte o zaman total felâket başlamış olur, Bu durum, genellikle toplumun maddî bakımdan aşırı refaha kavuştuğu, öte yandan, kültürün pratik alandaki göstergesi görgünün de dumura uğradığı dönemlerde ortaya çıkar, 'Toplum' dedik, tabiî ki 'toplumun resmî sanatı destekleyen kesimi' de diyebilirdik. Bu, biliyorsunuz, gelir dağılımına göre ülkeden ülkeye değişir; bir de türden türe. Örneğin bizde, pentür ya da porselen alanlarındaki destekçi kesim oranıyla müzik alanındaki destekçi oranı birbirinden çok farklı. Yozlaşma her üç alanda da aynı karaktere sahip olsa bile, maddî faktörlerden dolayı sonuncuda, yani müzikte ateş bacayı bir çırpıda sarıveriyor. 'Arabeskçilik ' bizde hemen hemen her sanat türünü, her kültürel tezahürü tamamen sarmış durumda. Ancak, bazı dallarda toplumun yüzde doksanbeşinin maddî desteğinden ister istemez yoksun. Müzikte ise tam aksi, maalesef. O da belki en etkili olanı; her vatandaşın iki dudağının arasında. Çok düşük bir meblâğ ödeyerek bir düzine kaset satın almak, böylece o üslûba, o kişiye desteğini belli etmek kolaylıkla mümkün. ' Best - seller ' yöntemi. . .

İkinci büyük tehlike, sanatçının önsel kalıplardan hareket ederek bir dogmaya bağlanmasıdır; ya da belirli bir dogmanın sanatçıya zorla kabul ettirilmesidir. Çeşitli renk ve nüanslardaki totaliter idare rejimlerinde, diktatörlüklerde bu tehlike daima var olmuş, kültürel dengeyi, giderek de sanatı belirli süreler için büyük ölçüde hırpalamış, zedelemiştir. Burada da tarihçilerin, eleştirmenlerin felâketi körükleyen negatif katkılarını akıldan çıkartmamak gerekir. Yasaklamaları da bir açıdan dogma empoze etme şeklinde değerlendirebiliriz. Nitekim, 'şöyle yapacaksın' denmese bile,

'böyle yapmayacaksın' demekle yine de dogmatik bir yol gösterilmiş, bir doğrultu geliştirilmiş olur.

Bu iki tehlike grubu içinde çeşitlendirilebilecek davranışların, hizmet edilmek istenen topluma kültürel dengesizlik ve çöküntüden başka bir şey getirmedikleri tarih biliminin daima kanıtladığı bir gerçektir.

- Ülkemizde plâstik sanatların durumunu size sorsam. . .

- 'Plâstik Sanatlar ' değil de 'Plâstik Sanatçılar' deseydiniz cevabım bir hayli değişebilirdi. Bana göre, münferiden, yani tek tek ele alındıklarında bugünkü Türk plâstik sanatçılarının pek çoğundan coşkulu bir övgüyle bahsetmek mümkün; hem de uluslararası bir düzeye tırmandırılabilecek bir övgüyle. En azından benim samimî görüşüm bu. Kendileriyle iftihar ediyorum, kültür ve sanat alanlarında çaba sarfeden bir Türk okuryazarı olarak. İstanbul'a konuğumuz olarak gelen büyük yabancı isimlere, çevre düzensizliğinden duyduğum aşağılık duygusunu en azından hafifletmek üzere plâstik sanatçılarımızın çalışmalarını gösteriyorum; etkisi daima hızlı, olumlu ve yüceltici oluyor. Ancak, bütün kişisel çabalara, başarılara, hattâ bir hayli yüksek fiat tavanlarına rağmen Türkiye'de plâstik sanatların kültürel alanda kendilerinden bekleneni yerine getiremedikleri, kısacası toplumsal hayatın akışında, çevrenin biçimlendirilişinde etkin bir role sahip çıkamadıkları açıkça farkolunabilen bir gerçek. Diğer sanat türlerini de ayrı ayrı ele alıp incelediğimizde, durumun ufak değişikliklerle temelde aynı niteliği muhafaza ettiğini görürüz. Diğer bir anlatımla Türkiye'de sanat bir bütün olarak ortaya çıkıp kendini kabul ettirememiştir. Yani, ne kendi bileşenleri arasında bir alışveriş, bir yakınlaşma, bir birleşme kurabilmiş, ne de düşünce ve bilim çevreleriyle kaçınılmaz köprüleri atabilmiştir. 'Kendi bileşenleri' derken çeşitli sanat türlerini kastediyoruz. Böylece, ne Sanat'ın bütünlüğü ve etkililiği kamuoyuna, resmî makamlara, okumuş çevrelere yansıtılabilmiş, ne de onun soyut çerçevesini oluşturan Kültür'ün komposizyonu, niteliği ve önemi. . .

Bizdeki plâstik sanatların en fazla aksayan taraflarından biri de ister aynı türün, isterse de değişik türlerin temsilcileri arasında ifade ediş, yorumlayış tarzına göre gruplaşmalara gidilmemiş, yani ortak dillerin, üslûpların geliştirilmemiş olmasıdır. Bir ülkedeki kültürel gelişimin güçlü üslûplaşmalarla sağlam plâtforma oturtulabildiğini, dışardaki saygınlığını da ancak bu yoldan kazanabildiğini siz de çok iyi biliyorsunuz. Üslûplaşmaların hiç şüphesiz sağlıklı tezlere dayandırılması gerekecektir; A Grubu, C Grubu, Büyükdere Grubu, Göztepe Grubu gibi kümelerin ciddiyetinden herhalde bahsolunamaz.

Plâstik sanatlarımızın bir diğer büyük sorunu da uluslararası düzeyde kendisini, bir bütün olarak, henüz kabul ettirememiş olması. Bunun önemli ölçüde yukarıdaki hususlardan kaynaklandığı kanısındayım.

- Bülent Bey, 1964'den bu yana mimarlık tarihi okutuyorsunuz. Dışarıda da tanınmış üniversitelerde bu konuda dersler, konferanslar verdiniz. Mimarinin tanımını en yetkili bir şekilde yapabilecek durumdasınız değil mi?

- Efendim, mimari, eylem olarak "insanoğlunun faaliyetlerini barındırmak amacı ile uzayda mekân düzenlerinin oluşturulması" diye tanımlanabilir. Bu genelde en geniş anlamı ile düşünülüp formüle edilmiş bir tanımdır; ancak, birtakım belirleyici kriterleri eksiktir. Onları da ekleyerek sonuçta şu tanıma varırız: "Mimari, belirli bir toplumun gerçek ihtiyaçları ile imkânları çerçevesinde, o toplumun faaliyetlerini duygusal yönden de destekleyerek barındırabilecek nitelikte mekân düzenleri oluşturma becerisidir". Kendime ait bu tanımlamada isabetli noktalara değindiğimi zannediyorum. Uyulması gereken ekonomik, teknolojik, işlevsel zorunluluklarla birlikte mimarinin sanatsal misyonu da açıkça vurgulanmış olmaktadır. Biçimlendirme sürecinde önceliğin mekâna verilmesi hususu da. Bence bu tanım meslekdaşa doğru ve eksiksiz bir mesaj ulaştırabilmektedir. Nitekim, kanımca otantik bir toplumsal üslûba bu yoldan varılabileceği gibi, mevcut otantik mimarî bütünlerin analizi de bu tanımlamayı haklı gösterecektir. Dikkat edilirse, sanatsal yönden herhangibir kısıtlamaya gidilmemiş, 'duygusal yönden de destekleme' zorunluluğu estetik boyutları bakımından mimarların kişisel tutum ve yorumlarına terkedilmiştir. Ancak, mimar o toplumun ihtiyaçları ile imkânlarını gözönünde bulundururken, duygusal eğilimlerini de, tabiî ki kendi değerlendirme süzgecinden geçirerek, hesaba katmak durumunda kalacaktır.

- Her yıl sizden ve diğer üniversitelerden pek çok mimar iş hayatına atılıyor; ne var ki görünürde Türk mimarlığı her gün biraz daha yozlaşıyor. Acaba neden?

- Sebebi gayet basit; yukarıda açıkladığımı zannediyorum. Şehir düzenine kadar uzanan boyutlarıyla mimarimiz bugün tam bir kaos içerisindedir. Bazı münferit örneklerin ilginçliğinden bahsedilebilir; gelgelelim, onlar da çevrenin mahvedici hışmından kurtulamıyorlar. Başlangıçta uzun uzadıya üzerinde durduğumuz kültürel bilinçsizliğin, dağınıklığın, karmaşanın en güzel sembolü mekân düzenlemedeki perişanlığımız. Maddî tasaların, gevşemelerin en üst düzeyde at oynatabildiği alan da muhakkak ki mimarlık ile direkt uzantıları. Yukarıda formüle ettiğimiz tanımda birtakım vazgeçilmez zorunluluklar saydık; bunlar gözönünde tutulsaydı her

bakımdan sakıncasız bir mimarî ortama kavuşabilirdik. Akıllı bildiğimiz, bizden yaşça büyük bir meslekdaşımız, bir konuşmasının başlangıcında "Bazıları mimariyi tarife kalkışıyorlar" diye maalesef bize taş attığını sanmıştı. Vicdanını, sorumluluk duygusunu belirli bir prensipler sistemine bağlamadan meslek icra etmenin sonu toplumu tümüyle kahreden bir kargaşa yaratmaktan öteye gidemez. Mimarî çevre bakımından, bizler bugün hep birlikte böylesine bir cehennemin içinde çırpınıp durmaktayız.

- Tarihsel ve geleneksel mimarimizden konuşmamız da gerekiyor? Nedir efendim tarihsel ve geleneksel mimari?

- Mimarlıkta ister tek tek binalarda, isterse de kentsel ölçekteki düzenlemelerde tarihsellikten söz edildiğinde, bundan genellikle geçmişteki bir olmuş-bitmişlik kastedilir. Yani, özellikle de mekân düzenini belirleyen işlevsel nitelikleri açısından o bina veya mimarî bütün artık tarihe malolmuş sayılır. Bunun anıtsal değere sahip olup olmadığı ise ayrı bir bahis, Nitekim, tarihsel, başka bir ifadeyle işlevi son bulmuş her eski nesneyi, mimarî örneği muhafaza etmenin mümkün olmadığı apaçık ortadadır. Geleneksellik ise, geçmişten gelmekle beraber hâlâ geçerli olma durumunu nitelendirir. Tarımsal düzen koşullarının kesin kopmalara, dönüşümlere yer vermeyen gelişimi bu kesime ait nesnelerde, giderek de mimarî yapıtlarda geleneksellik karakterinin, zaman süreci içerisinde, aynen olmasa bile, yine de belirli bir oranda geçerli kalmasını sağlar. Ve böylece, geleneksel mimari örnekleri hâlâ başlangıçtaki fonksiyonları doğrultusunda işe yarayan, kullanılan binalardır.

- Bahsettiğiniz tarihsel mimariden anıtsal değere sahip örnekleri günümüzle bağdaştırmanın yolları nelerdir?

- Bunlardan tarihteki işlevleri bakımından veya plânimetrik kompozisyonları, iç mekân düzenleri açısından tarihsel değere lâyık bulunanlar herhangibir değişiklik yapılmadan korunup, fazla radikal sayılmayacak yöntemlerle restore edilirler. Bir de dış düzenleri, özellikleri, hacimsel kompozisyonları bakımından daha ziyade ürbanistik dokudaki pozisyonlarıyla anıtsal sayılan mimarî yapıtlar söz konusu. Bunlar ise, dış görünümlerini muhafaza etmek koşuluyla iç düzenlerinde değişikliğe uğratılabilirler. Bizde birinci ve ikinci sınıf anıt diye anılan sınıflandırma sistemi sırasıyla yukarıdaki iki hali dile getirir. Başlangıçtaki fonksiyonlarını hâlâ sürdüregelen dinî anıtların dışında, birinci kategoriye giren örneklerde genellikle bir iç kullanım zorlamasına gidilmez; bunlardan daha ziyade müze olarak yararlanılır. İkincilerde ise, yine genelde bir yeniden hayata kavuşturma, rövitalizasyon yöntemi uygulanır.

- Kendi öz mimarimizi geliştireceğimize Batı'dan kopye etme yolunu seçtiğimiz bir gerçek; Batı bugün ne durumda?

- Galiba bugünkü söyleşinin dördüncü sorusunda iki büyük tehlikeden söz ettim, uzun uzadıya. Onun birinci kısmı bu sorunuzun da büyük ölçüde cevabı. Orada açıkladığım sebeplerden ötürü, bugün bütün dünyada bir kültürel dengesizlik krizi bahis konusu. Modern Mimari'nin belirli bir etiği, töresel sistemi mevcuttu. Daha çok aklın, mantığın formüle edip yönettiği, ön plânda geldiği, duygunun onu izlediği bir sistem. Modern-sonrası gelişmeler, toptan adlandırılışıyla Post-Modernizm buna karşı çıktı; hattâ, belki de haklı olarak, sempati de topladı. Ancak, onu oluşturan akımlardan, tutumlardan bazıları puslu havadan yararlanarak geçerakçe zevki tatmin edebilecek nitelikte tarihçi, biçimci çözüm yollarına başvurdular. Sansasyon peşinde koşan birtakım dergiler de bunları özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinin meslek adamlarına, öğrencilerine pazarladılar; her zaman olduğu gibi. Her neyse, bu çözülmüşlük esprisi bir özenti töresi halinde bizde de geçerli. Bir de üretilenlere, ortaya konanlara bakın. Kısacası, Batı'nın bugün gerçekte yaptığı, uyguladığı doğrudürüst, toplumunu mutlu kılan, onları gerektiğince yaşatabilen örnekler. Yani bizim tanımlamamıza uygun düşen çalışmalar. Bizleri büyüleyen (!), cicili-bicili dergilerimizi işgal eden ihraç malları ise, ora toplumunun bu krizli dönemde çok ince bir dilimini oluşturan eksantrik kesimine ait marjinal proje ya da uygulamalar. İster hoca, ister eleştirmen, ister kuramcı, isterse de uygulayıcı mimar veya mimarlık öğrencisi olsun, Türkiye'de, Ankara, İzmir, gibi büyük şehirlerde tezgâh kurmuş herkesin durumun fecaatini görerek her türlü adımını ona göre atmasında büyük yarar vardır.

- Efendim, sizin çok iyi bildiğiniz yabancı dillerle yoğun bir uluslararası faaliyet içerisinde bulunduğunuzu, sürekli olarak uluslararası düzeyde konferans, seminer ve sempozyumlar düzenlediğinizi biliyoruz. Bu arada. son on yıl içerisinde Almanya, İtalya, Fransa, son olarak da Avusturya Cumhurbaşkanları tarafından 1. sınıf liyakat ve onur nişanlarıyla ödüllendirildiniz. Bunların veriliş nedenleri hakkında açıklama yapabilir misiniz?

- Pek tabiî, memnuniyetle. İşin içeresinde bir politik ya da diplomatik dürtü olmadığı sürece, bu nişanların, onlarla beraber de ünvanların tevcihinde genellikle üç ayrı faktör rol oynuyor. Birincisi, istisnaları olabilse dahi, o ülkenin diline, kültürüne bihakkın vâkıf olmak. İkinci faktör, belki de bunun bir devamı olarak, kendi alanınızda o ülkeye ait temaları bilimsel değere sahip olacak düzeyde ele alıp işlemek, yayın ve konferanslarla tanıtmak. Bütün bunların incelenip değerlendirildiğini söylemeye lüzum dahi yok.

Üçüncü faktör ise, o ülkeyle sizin ülkeniz arasındaki bilimsel ve kültürel ilişkilerin gelişmesine yardımcı olmak. Bu üç ayrı faktörü gerçekleştirmiş olanlar genelde birkaç koldan yetkili makamlara teklif ediliyorlar; ve öneri isabetli görülürse nişan, onunla beraber de ünvan tevcihi yapılıyor. Ancak, tekrar ediyorum, bu koşullardan yalnızca birini gerçekleştirmiş, hattâ hiçbirini yerine getirmemiş kimseler de, politik, diplomatik, ekonomik nedenlerle benzer tevcihlere muhatap olabiliyorlar. Mevkileri veya servetleri sayesinde...

- Böylesine bigi dolusunuz; hergün öğrencilerinize ve çevrenize doğruları bıkmadan anlatıyorsunuz, ve günden güne çirkinleşen bir kentte yaşamınızı sürdürüyorsunuz Bu durum sizi üzmüyor mu?

- 'Bıkmadan' deyimi hoşuma gitti. Çok güzel formüle ettiniz; spontane olarak içinizden geldi. Çünkü İTÜ'deki asistanlığımdan bu yana, otuz yılı aşkın bir süredir durmadan konuşuyorum. Olabildiğince doğruları söylüyorum; en azından yanlışları pek söylemediğimden eminim. Arkadaşlarım, yani diğer öğretim elemanları da öylesine. Bence, talihsizlikte şehircilikle uğraşan meslekdaşlarımızı kimse geçemez. Her şey başladığımızdan daha kötü. Türkiye'de -bu hususu abarttığımı zannetmiyorum- bilgisinden en az yararlanılan, öğrettikleri, öğütledikleri en fazla çarpıtılan meslek hocası mimarlıkla şehircilikte. Resmî makamların anlayışsızlığıyla finansman çevrelerinin aşırı açgözlülüğü, ki bunların hepsi bir yerde kültürsüzlüğe gidip dayanıyor, memleketi mahvetmiştir. Bizler arzularımızdan hemen hemen hiçbirini gerçekleştiremedik. Bir yabancıya karşı bu ülkede şehircilikten, mimarlıktan, çevrecilikten anlayanların bulunduğunu ispatlayabilmek için bin şahit yetmez. Benim faaliyet dönemimde, yani son otuz küsur yıllık dönemde, hiç çekinmeden ifade edebilirim, kültür alanında çalışanların neredeyse hepsi, bilim alanında ter dökenlerin büyük bir çoğunluğu tamamen hüsrana uğradı. Bilânço bu! Ve bu bilânçoya üzülünmez, kahrolunur. Ben de o durumdayım. Kesinlikle söyleyebilirim ki, kendi felsefemize göre hâlâ bizden geri saydıklarımız da dahil olmak üzere, diğer ülkelerden birlikte üniversiter hayata atıldığımız dost veya arkadaşların, benimkine ya da buradaki meslekdaşlarımınkine benzeyen bir alınyazıları olmamıştır.

İÇİNDEKİLER

Kitabın Dili Hakkında 5
Falih Rıfkı Atay'ın Anısına Derin Saygı 6
Kültür ve Uygarlık 9
Sanat Nedir? 20
"Güzel Sanatlar" Kavramının Kökeni ve Günümüzdeki Yeri 33
Estetik'in Anlamı, Kapsam ve Çağdaş Yorumu 36
Sanatı Sınıflandırmada Kant ile Hegel'e Çağdaş Açıdan Bir Bakış 38
Sanatı Sınıflandırmada Çağdaş Sistemler ve Bir Öneri 42
Tarih, Gelenek ve Çağdaş Sanat Yaratması Üzerine 47
Çağımızda Sanat Yaratmasını Belirleyen Koşullar 53
Günümüzde Sanatın Toplumsal Yapı ve Gelişmedeki Yeri 59
Resim Sanatı ve Toplum 62
Sanat Yaratmasında Tabiatçı Gerçekçilik-Simgecilik ve Figüratif Sanat-Soyut Sanat Kavramları Üzerine 65
Ekspresiyonizm ve Sürrealizm 75
Plâstik Sanatlarda Soyutlama ve Soyut Ekspresiyonizm 110
Heykel Sanatında Devrim 142
Çağdaş Sanatta Hazır, Bulunmuş ve Değişmiş Nesne Kavramları Üzerine 157
1962 Venedik Biennalesi ve Modern Sanat 163
Sanatta Yörüngesizlik ve Çağdaş Türk Sanatı 168
Ülkemizde Plâstik Sanatların Durumu 170
Mimari Kavramının Tanımı ve Sınırları Üzerine 173
Prof. Bruno Zevi'nin Bakış Açısından Mimari 181
Prof. Jürgen Joedicke ve Çağdaş Mimaride Eleştiri 186
Başlangıçtan Günümüze Mimarinin Gelişimine Genel Bir Bakış 189
Mimaride Plânimetrik Dizaynlamaya Sistematik Bir Yaklaşım Önerisi 242
Mimaride İç-Dış İlişkisi ve Cephe Sorunu 251
Mimarlıkta İç-Dış İlişkisi Açısından Fransız Devrim Mimarisine Bir Bakış 292
Mimarlıkta Eğitim Sorunu 308
Endüstri Dizaynı İle Temel Dizayn'ın Tarihçe, Felsefe ve Gerekçesi 314
Mimarlıkta Temel Eğitim Üzerine 327
Mimarimiz ve Araştırma 334
Mimaride Tarihsellik ve Geleneksellik Üzerine Bir Söyleşi 338
Mimari Yaratmada Dün-Bugün İlişkileri Veya İslâmâbad Camisi Yarışması'ndaki Önerimiz Üzerine 366
Mesken Mimarisinde Evrensellik ve Bölgesellik Üzerine 372
Mimaride Üslûp, Batı ve Biz 384
Fransız Sosyal Konut Heyetinin Temasları ve Sonuçlar 452
Gecekondu Sorununun Mahiyeti ve Çözümü Üzerine Düşünceler 458
Sonsöz Yerine Bir Söyleşi 470

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı öğretim üyesi Prof.Dr. Y. Müh. Mimar Bülent Özer İstanbul'da, Kadıköy'de doğmuştur. Saint Joseph Fransız Lisesi'ni bitirdikten sonra İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde mesleki öğrenim görmüş; bu Fakültede asistanlık yaparak doktorasını vermiş; yabancı misafir profesörlerin yardımcılığını üstlenmiş; burslu (DAAD) ve davetli olarak Berlin ve Viyana Teknik Üniversitelerinde çalışmıştır. 1964 yılı sonundan itibaren DGSA'da Mimarlık Tarihi Kürsüsü'nün yönetimiyle görevlendirilen Bülent Özer, iki yıl sonra burada Mesleki Temel Eğitim disiplinini başlatmıştır. Kendisi, 1964-72 yılları arasında İTÜ Teknik Okulu Mimarlık Bölümü'nde de mimarlık ve sanat tarihi derslerinin tümünü okutmuştur. Çalışmalarını özellikle sanat, mimarlık ve mimari tasarım kuramı, metodolojisi ve sistematiği üzerinde yoğunlaştıran Bülent Özer, bu alanlarda beş kitabın, dergi özel sayılarının, içeride ve dışarıda yayımlanmış çok sayıda bilimsel yazının müellifidir. "Rejyonalizm, Üniversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme" (İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını) başlıklı doktora tezi, mimarimizin son yüz elli yıllık geçmişini ilk defa bilimsel bir anlayışla uluslararası norm ve kriterlere dayanarak ele alıp incelemiş, sistematize etmiş, böylece başkalarınca da hâlâ izlenip uygulanan bir görüş, yöntem ve terminolojinin öncüsü olmuştur. Öte yandan, 1961 yılında yayımlamaya başladığı *Mimarlık ve Sanat* dergisi ile bu alanda yeni ve çağdaş bir anlayışın yeşermesini sağlamış; bunu *Mimarlık* dergisi yayın komitesindeki çalışmalarıyla *Yapı* dergisinde, 1973'ten ölümüne kadar süregelen yayın kurulu üyeliği izlemiştir. Bülent Özer yurt içinde ve dışında birçok seminer, sempozyum ve kongreye katılmış, bunlardan bazılarını bizzat düzenlemiş; dışarıda çağrılı olarak başta Almanya, Avusturya, Fransa, İsviçre, İtalya gelmek üzere, çeşitli ülkelerde ders ve konferanslar vermiş; muhtelif ulusal ve uluslararası ödüllendirme jürilerinde üyelik yapmış; yurt içinde ve dışında, kültürel amaçlı birtakım kuruluş, vakıf, dernek, kurul ve komitelerde de, başkanlık dahil, çeşitli görevler üstlenmiştir. Bülent Özer, Avusturya Cumhurbaşkanlığı'nın Bilim ve Sanat, Almanya Cumhurbaşkanlığı'nın liyâkat madalyaları ile Fransa Cumhurbaşkanlığı'nın "Légion d'Honneur"; İtalya Cumhurbaşkanlığı'nın "Cavaliere Ufficiale" Liyâkat; Fransa Milli Eğitim Bakanlığı'nın "Palmes Académiques" ve yine bu ülkenin Kültür Bakanlığı'nın "Arts et Lettres" nişanları ile bunlara bağlı unvanlara sahiptir.

YEM Kitabevi.com
MİMARLIK | MÜHENDİSLİK | TASARIM | KÜLTÜR | SANAT

978-605-81366-7-0
9 786058 136670