



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK PROGRAMI**

**MODERN SONRASI MİMARLIKLARA İLK ADIM: ROBERT
VENTURI VE ALDO ROSSI'NİN MİMARLIKLARININ
KIYASLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUHAMMED SALİH YURDAGÜL

İSTANBUL, 2024



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI
MİMARLIK PROGRAMI**

**MODERN SONRASI MİMARLIKLARA İLK ADIM: ROBERT
VENTURI VE ALDO ROSSI'NİN MİMARLIKLARININ
KIYASLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**MUHAMMED SALİH YURDAGÜL
(210201002)**

**Danışman
(Doç Dr. Yusuf Civelek)**

İSTANBUL, 2024

27/06/2024

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tezli Yüksek Lisans programı öğrencisi 210201002 numaralı Muhammed Salih Yurdagül'ün hazırladığı "Modern Sonrası Mimarlıklara İlk Adım: Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin Mimarlıklarının Kıyaslanması" konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 27/06/2024 Perşembe günü saat 10:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

Tez adı değişikliği yapılması halinde: Tez adının
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Karar
1. Doç. Dr. Yusuf Civelek (Danışman)	KABUL
2. Dr. Öğr. Üyesi Tayfun Gürkaş	KABUL
3. Dr. Öğr. Üyesi Onur Şimşek	KABUL
4. (İkinci Danışman)*.....

*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Muhammed Salih Yurdagül

TEŞEKKÜR

Tez sürecinde sayamayacağım kadar çok insanın katkısını kısaca ifade etmek isterim: En başta, kalmış olduğum yüksek lisans yurdundaki arkadaşlarıma teşekkür etmem gerekiyor sanırım. Seminer döneminde hazırladığım tez önerisini en ince ayrıntısına kadar inceleyip gerekli eleştirileri yapan ve tez sürecine dair uyarılarda bulunan Muhammet Faik Ekinci'ye, tez sürecinde okumalarımı sürekli olarak paylaştığım ve beni bir kez dahi dinlemekten sıkılmayan Baver Bekiroğlu'na, Mehmet Salih Özalp'e, Ömer Vehbi Hakseven'e, Yusuf Ziya Akgün'e ve Bilal Öztürk'e teşekkür ederim. Lisans döneminden beri yaptığım her çalışmada ve etkinlikte beni yalnız bırakmayan İbrahim Küçükşen'e teşekkür ederim. Okuma ve gezi etkinliklerinde çokça yardımı olan, ayrıca İstanbul'daki arkadaş ortamımızın bağlayıcı ismi olan Sümeyye Yıldız'a teşekkür ederim. Bu arkadaş ortamında tanıştığım ve pratik olarak mimarlık mesleğini icra ettiği için güncel sorunlara daha iyi eğilmemi sağlayan Furkan Kaya'ya teşekkür ederim. Ayrıca her etkinlikte kapılarını bize açan Tekne Sanat Atölyesi'ne ve kurucularından olan Furkan Türkyılmaz'a teşekkür ederim. Okumalarıma sanat tarihinden, felsefeden ve sosyolojiden katkılar sunan Ömer Faruk Aksu'ya ve her zaman bulduğumuz Çıra Çayevine ayrıca bir teşekkür etmem gerek. Ömer abinin ve Çıra'daki diğer abilerin benim için yeri şüphesiz çok ayrı. Gerek yüksek lisans tecrübesi açısından gerek kaynak sağlamak açısından bana çokça yardımı dokunan Mehmet Enes Gülcan'a da ayrıca teşekkür ederim. Sürecin bir kısmını zorunlu olarak memleketimde geçirdiğim sırada her aşamayı yakından takip edip sorular soran Kasım Alper'e, Mustafa Enes Anlamaz'a ve Uğurcan Balık'a; İstanbul'da ise her daim heyecanla beni dinleyip fikirlerini beyan eden ve uzakta kaldığımız sıralarda bile telefon aramaları ve mesajlarla beni yalnız bırakmayan Berika Nur Bilgiç'e teşekkür ederim. Bu süreçte maddi bir sıkıntı yaşamamam ve daha iyi bir şekilde çalışmam için beni destekleyen aileme ve yazmaya başlarken endişelerimi yenmemi sağlayan abim Hasan Zahid Yurdağül'e teşekkür ederim. En nihayetinde bütün bir süreci çekip çeviren, her sıkıştığımda beni rahatlatan ve gerekli olan yerlerde

en nazik biçimde eleştirilerini dile getiren, bunlarla da yetinmeyip gerek kaynak gerek yöntem gerekse de yazma biçimi noktasında beni yönlendiren danışmanım Yusuf Civelek'e teşekkür ederim. İsmi zikremediğim arkadaşlarım olduysa beni mazur görsün. Böylesine geniş bir çevreye sahip olmanın getirdiği mutlulukla bu tezi yazabildiğimi de eklemem gerek. Belki de tezin geniş kapsamı, çevremin genişliğiyle doğrudan orantılıydı.

Muhammed Salih Yurdağul

**MODERN SONRASI MİMARLIKLARA İLK ADIM: ROBERT
VENTURI VE ALDO ROSSI'NİN MİMARLIKLARININ
KIYASLANMASI**
Muhammed Salih Yurdağül

ÖZET

Bu çalışma, mimarlıkta modern sonrasına dair ilk kuramsal çalışmaların, felsefi, sosyolojik, politik, ekonomik ve kültürel zeminlerden hareketle incelenmesini ve karşılaştırılmasını içermektedir. II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve Amerika'nın geçirdiği dönüşümler neticesinde, politikaya karşı kültürün ikincil bir meseleye dönüştüğü bir bağlamda bir kültür alanı olarak mimarlık da politik bir mesele haline gelmiştir. Avrupa'nın savaş sonrasında politik ve ekonomik bağlamda bir çöküş yaşaması, buna karşılık Amerika'nın yükselişi bu iki kıtayı birbirine karşı bir konuma getirmiş ve her alanda kıyasıya bir mücadele başlamıştır. Amerika, kazandığı askeri üstünlüğü politik bir üstünlüğe dönüştürmek için kültür alanında uluslararası bağlamda birçok atılım yapmış, buna karşın Avrupa da ulusalcı düşünceyle savunmaya geçmiştir. Ne var ki bütün bu karşılaşmalar, politik ve ekonomik mücadeleler 1968 olayları ile sonuçlanmıştır. Bu olaylara sebep olan göstergeler, kültür ve sanat bağlamını da harekete geçirmiştir.

Avrupa'da Marksizmin sanatla hayatı birleştirme arzusu ile Amerika'da popüler kültür ve Pop Art'ın doğuşu mimarlık bağlamını da şekillendirmiştir. Bu noktada, Amerika'da Robert Venturi ve Avrupa'da Aldo Rossi, 1966 yılında modern mimarlığı eleştiren ve tarih, toplum, şehir gibi konulara eğilen birer kitap yayınlamışlardır. Böylece mimarlıkta modern sonrası olarak tanımlanabilecek postmodern mimarlık ortaya çıkmıştır. Fakat belirtmek gerekir ki her ne kadar “postmodern mimarlık” adıyla bir üsluplaştırma ve dönemleştirme üzerinden yeni bir kategori doğduysa da 1950 sonrasındaki teorik veya pratik çalışmaların bir bütünlük göstermediği aksine oldukça farklı ve kimi noktalarda çelişkili özellikler taşıdığı anlaşılmıştır. Yine de

postmodernizmin çelişkili yapısı içinde bu birbirinden farklı hatta çelişkili sayılabilecek teorik ve pratik mimari çalışmaların yer alabileceği ancak bir üslup oluşturmadığı söylenebilir. Bu bağlamda karşılaştırma için seçilmiş olan Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin çalışmaları detaylıca incelenmiş, ortaya koydukları kavramsallaştırmalar açıklanmış ve mimari pratikleri betimlenmiştir. Bu açıklamalar ve betimlemeler sonrasında, kuramsal fikirleri mimari pratiklerine bağlı olarak karşılaştırılmıştır. Sonuçta bu fikirlerin temaları aynı görünse de içerikleri bakımından hiçbir ortaklık veya benzerlik taşımadığı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Robert Venturi, Aldo Rossi, Postmodernizm, Politika, Kültür, Kuram

**FIRST STEP TO POST-MODERN ARCHITECTURES:
COMPARISON OF THE ARCHITECTURES OF ROBERT
VENTURI AND ALDO ROSSI
Muhammed Salih Yurdagül**

ABSTRACT

This study includes the examination and comparison of the first theoretical studies on post-modern architecture in architecture, based on philosophical, sociological, political, economic and cultural grounds. Following transformations of Europe and America after World War II, architecture as a field of culture has become a political issue, in a context where culture versus politics has become a secondary issue. Political and economic collapse of Europe after the war and rise of America put these two continents in opposition and a fierce struggle began in every field. America has made many international breakthroughs in the field of culture to transform the military superiority it has gained into a political superiority, while Europe took defense with nationalist thought. However, these encounters, political and economic struggles resulted in 1968 events. Indicators that caused these events also activated the context of culture and art.

Marxist desire of Europe to combine art and life and the birth of popular culture and Pop Art in America also shaped the context of architecture. At this point, Robert Venturi in America and Aldo Rossi in Europe published books in 1966 criticizing modern architecture and focusing on subjects including history, society, city. Thus, postmodern architecture emerged. Although a new category was born through stylization and periodization called “postmodern architecture” theoretical or practical studies after 1950 didn’t show unity, instead they were contradictory. However, within the contradictory structure of postmodernism, these conflictive theoretical and practical architectural works don’t constitute a style. In this context, works of Robert Venturi and Aldo Rossi, were examined and compared in detail, their

conceptualizations and architectural practices were explained. After these explanations and descriptions, their theoretical ideas were compared depending on their architectural practices. Consequently, it's understood that although the themes of these ideas seem same, they have no commonality or similarity in terms of their content.

Keywords: Robert Venturi, Aldo Rossi, Postmodernism, Policy, Culture, Theory

ÖN SÖZ

Tez üzerine yoğunlaşmalarım sırasında Aldo Rossi ile bir çeşit yakınlık kurduğumu hissettim. Aldo Rossi, henüz otuzlarındayken yazdığı Şehrin Mimarisi kitabıyla mimarının bütün sorunlarını çözecek nihai bir kitap yazmayı hedefliyordu. Bense bir tez yazarak mimarının bütün problemleri ve çözümlerine ulaşmayı isteyen bir öğrenciydim.

Mimari alanda hem teorik hem de pratik bağlamda söylenen sözler ve yapılan işlerin bir çözüm olmaktan çok, daha fazla soruya ve soruna yol açması ve asıl soru ve sorunlardan uzaklaşılması bir yandan can sıkıcıyken diğer yandan üzerine düşülmesi gereken şeyleri gösteriyordu. Mimarlık ve çevresinde cereyan eden birtakım olayların kendisinden ziyade olgulara ve kavramlara yönelmekle çözülebileceği bir arayışa gitmekteydim. Danışmanım Yusuf Civelek, bunun bu kısa tez süresi içinde çözülemeyeceğini, bir ömür vakfetmek gerektiğini söylediğinde, başlangıçta bir hayal kırıklığı duygusu uyanmıştı bende. Rossi de aradan on beş yıl sonra ikinci kitabı Bilimsel Otobiyografi'sinde nihai bir mimarlık kitabının yazılamayacağını itiraf etmişti kendisine. Onun yerine kendisini ve tasarımlarını tanımaya çalıştığı bir otobiyografi metni kaleme almıştı. Bu ilginç benzerlik, yani temel meselelere karşı duyulan hassasiyet ve devamında düş kırıklığı ile gelen yeni bir motivasyon, Rossi'ye duyduğum yakınlığı betimlemektedir.

Şimdi ise bu tez ile birlikte günümüzü anlamaya çalışan, bu yüzden hala yaşadığımız ve postmodern olarak adlandırılan çağın başlangıcına dair bir soruşturma yapmaya çalıştım. Karşılaştırmalı okumanın gerçek bilgiyi açığa çıkarmanın bir yolu olduğunu gördüm. Bu yüzden karşılaştırmamın diğer tarafındaki Venturi'yi de benzer bir hassasiyetle incelemek durumunda kaldım. En başında, belki de günümüz Türkiye'sindeki mimarlık eğitiminin modernist etkisi nedeniyle Venturi'yi çokça kez anlamadım ve yargıladım. Halbuki bugün Venturi'nin kuramını onaylayan bir dünyada yaşıyoruz. Süreç içinde Venturi'nin modern mimarlara ve yapıtlara karşı eleştirilerinde bir haklılık payına sahip olduğunu gördüm. Mimarlığa bakışımı pek çok

kez sorgulamama yarayan bu durumun nihayetinde, daha kapsamlı bir bakış açısı kazandığımı düşünmekteyim. Elbette kişisel yaklaşımlarımı tez içinde öznel bir üslupla ifade etmem pek doğru olmayacağı için öğrendiklerimin bir kısmını daha sonra yazıyla veya sözle aktarmayı bekliyorum. Ama kısaca bazı şeylerden bahsetmek yine de mümkün.

Bir taraftan Rossi ile mimarlığın biçimselliğinin önemini kavradım, diğer taraftan Venturi ile modern mimarlığın dogmatik yaklaşımının eksikliğini ve yanlışlığını gördüm. Mimarlığın biçimselliğindeki önemi kavramaya çalışmak, belki de birçok mimar için hala -adı çıkmış- bir biçimcilik kavramına götürdüğü için tehlikeli görünüyor. Hala birçok eser işlevselliği ve üzerinde eklenen estetik değerlerle ölçülüyor. Halbuki Rossi'nin dediği gibi "bizi etkileyen tam da biçimdir". Modern mimarlığın dogmalaşan yönleri ise bana kalırsa çok daha tehlikeli bir dizi soruna yol açıyor. Belirli ilkeler, yöntemler, malzeme seçimleri ve biçimsel sınırlılıklar veya sınırsızlıkların; yani kısırlılığa yol açan bütün bu dogmaların, genelgeçer bir şekilde kabul edildiğini ve bu dogmalar üzerine inşa edilen yeni yaklaşımların temellendirildiğini gördükçe başka bir yöne doğru seyretmeye başladım. Böylece bu tezi geliştirirken kendimi de geliştirmiş oldum. Danışmanım Yusuf Civelek'in gerekli yönlendirmeleri her zaman beni konuya bağlasa da ufkumu genişletmeyi ve daha açık denizlere yelken açabilmeyi sağladı.

Aslında bu tez, mimarlığın sorularını ve sorunlarını çözmiyor. Aksine yeni problemler ortaya koyuyor. Çünkü çağdaş mimarlık ortamının karmaşasının oluşmaya başladığı ilk günleri anlamayı ve açıklamayı hedefliyor. Bununla da yetinmeyip bir taraftan felsefi ve sosyolojik tartışmaları içeriyor, diğer taraftan bu tartışmaların olduğu bağlamları politik, ekonomik, kültürel ve sanatsal açılardan inceliyor. Belki bunu yaparken mimarlığın dışına çokça çıkıyor ama mimarlık da zaten 20. yüzyılın başından beri kendi dışına sürekli olarak çıktığı -veya belki de çıkarıldığı- için bunu bir sorumluluk olarak değerlendirip bu sorumluluğu yerine getirmeyi hedefliyor. Üçüncü bölümde ele alınan giriş bölümüyle bu meselelerin ilişkisi kuruluyor ve en nihayetinde Venturi ve Rossi'ye odaklanıyor. Uzun bir giriş sayılabilecek ilk iki bölümün mimarlıktaki etkisini belki doğrudan göstermiyor ama dolaylı olarak işaretleyip betimlemeyi deniyor. Rossi ve Venturi'nin kıyaslandığı bölümler ise çok daha girift ve karmaşık görünüyor, farkındayım. Ancak belirtmek gerekiyor ki bu

karmaşıklığı ve bazı yerlerdeki çelişkiyi yaratan benden çok bu mimarların kendisi ve içinde buldukları bağlam. Bu nedenle okuyanlar için bir uyarıda bulunmak gerekiyor. Karmaşıklığın ve çelişkinin doğasını bir öz olarak kabul eden postmodernizmin ya da postmodern mimarının ifade edildiği metinlerde de karmaşıklık ve çelişki, sanıyorum, kaçınılmaz oluyor. Yine de ortaya çıkarılan ve üretilen bu sorunlara cevap aramak, ciddiyet ve aidiyet duygularına sahip insanlara düşüyor.

Tezi yazarken büyük bir deprem felaketiyle karşı karşıya kaldık. Ben fiziksel olarak bu depremi yaşamam bile, memleketim Kahramanmaraş büyük bir yıkıma uğradı. Yalnızca fiziksel bir yıkım değildi bu; birçoğumuz ailelerimizi, akrabalarımızı, arkadaşlarımızı kaybettik. Ben de dedem Nuri Paksoy'u ve kıymetli eşi Ayfer Paksoy'u kaybettim. Dedemin en son telefon konuşmamızda "Ne zaman görüşeceğiz Evlat?" cümlesi hala kulağымda yankılanıyor. O zamanlar teze duygusal bir yoğunluğa girdiğim için ara vermek zorunda kaldım. Aileme maddi yük olmamak için de bir reklam ajansında çalışmaya başladım. Postmodernizmi eleştirirken en etkili silahların birinde bir mermi gibi görev almıştım. Bir anda bütün eleştirilerimin kendi başıma geldiğini görünce haliyle kendimi de sorguladım. Yaptığım tezin ne işe yarayacağı sorusu çok kez beni endişeye ve umutsuzluğa sürükledi. Ardından Hal Foster'ın sözleri aklıma geldi. Kısa bir bölüm paylaşmak isterim bu noktada: "Kimilerimiz, eleştirmen veya tarihçi olmayı, sanatçı veya mimar olmak isteyenlerle aynı nedenlerden ötürü seçer - mevcut durumdan duyduğu memnuniyetsizlikten ve seçenekler yaratma isteğinden. Eleştiri olmadan, seçenek de olamaz." Belki de -eleştirinin her zaman bir laf oyunu olarak değerlendirilmesine karşı- bu sözler yeniden motive olmamı sağladı. Yıkılan şehirlerimiz ve kaybettiğimiz insanların bizlere verdikleri ders oldukça ağırdı ama bu dersten bazı şeyler çıkarmak gerekiyordu. Ben de eleştiri vazifemi bu teze sürdürmeye devam ettim. Umarım gerekli özeni ve gayreti gösterebilmişimdir. Yaşadığımız çağdan duyduğumuz memnuyetsizliğimizin başlangıcını anlamaya çalışan bu tez bu şekilde sonuçlanmış oldu.

Haziran, 2024

Muhammed Salih Yurdağul

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
ÖN SÖZ.....	ix
RESİM LİSTESİ	xiv
KISALTMALAR	xviii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	7
1. POSTMODERN-İZM'E DAİR YORUMLAR: MODERN SONRASI, GEÇ KAPİTALİZM VEYA YENİ BİR İDEOLOJİ	7
1.1. "POSTMODERNİZM" TERİMİNİN TARİHSEL SÜRECİ.....	8
1.2. FRANÇOIS LYOTARD VERSUS JÜRGEN HABERMAS: POSTMODERN DURUMA KARŞI MODERNLİK PROJESİ	11
1.3. FREDRIC JAMESON: GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI ...	18
1.4. ANTHONY GIDDENS: POSTMODERNİZM YERİNE RADİKAL MODERNİZM	21
1.5. DAVID HARVEY: POSTMODERNLİĞİN DURUMU.....	24
1.6. TERRY EAGLETON: POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI	27
1.7. BÖLÜM ÖZETİ	34
İKİNCİ BÖLÜM	36
2. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA AVRUPA VE AMERİKA'DAKİ POLİTİK VE KÜLTÜREL BAĞLAM.....	36
2.1. AVRUPA'DAKİ POLİTİK VE KÜLTÜREL BAĞLAM.....	37
2.1.1. Avrupa'daki Kültür Politikaları (Ulusalçı Anlayış).....	37
2.1.2. Avrupa'daki Kültür ve Sanat Ortamı (Marksizm ve Sanat).....	43
2.2. AMERİKA'DAKİ POLİTİK VE KÜLTÜREL BAĞLAM.....	45
2.2.1. Amerika'daki Kültür Politikaları (Popüler Kültür)	45
2.2.2. Amerika'daki Kültür ve Sanat Ortamı (Pop Art)	50
2.3. 1968 OLAYLARI.....	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	66
3. KURAM VE İNŞA ARASINDA POSTMODERN MİMARLIK	66
3.1. GİRİŞ: KÜLTÜR POLİTİKASI OLARAK MİMARLIK	66
3.1.1. Uluslararası [(Post-)Modern] Üslup ya da Amerikan Mimarlığı.....	69
3.1.2. Ulusal Modernizm ya da İtalyan [Neo-]Rasyonalizmi	77
3.2. "ŞEHRİN MİMARİSİ"NDEKİ "KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ": ROBERT VENTURİ VE ALDO ROSSI.....	87

3.2.1. Biçim ve Simge Arasında Robert Venturi: Eklektik, Popülist veya Biçimci Bir Mimarlık	92
3.2.1.1. “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” [Complexity and Contradiction in Architecture] (1966) Metninin Analizi	95
3.2.1.1.1. Karmaşık ve Çelişkili Bir Mimarlığın Kavramsallaştırmaları	98
3.2.1.1.2. Karmaşık ve Çelişkili Bir Mimarlık Pratiği.....	119
3.2.1.2. “Las Vegas’ın Öğrettikleri” [Learning from Las Vegas] (1972) Metninin Analizi	136
3.2.1.2.1. Bir Amerikan Şehri olarak Las Vegas’ın Çözümlemesi.....	141
3.2.2. Tipoloji ve Analoji Arasında Aldo Rossi: Pürist, Rasyonalist veya Analojik Bir Mimarlık	151
3.2.2.1. “Şehrin Mimarisi” [L’architettura della città] (1966) Metninin Analizi	152
3.2.2.1.1. Şehir, Kentsel Artefakt ve Sınıflandırmalar	156
3.2.2.1.2. Tip ve Tipoloji	169
3.2.2.2. “Bilimsel Otobiyografi” [Autobiografia scientifica] (1981) Metninin Analizi	175
3.2.2.2.1. Bir Tasarım Yöntemi Olarak Analoji Kavramının Vecheleri....	179
3.2.2.2.2. Mimarlığı Unutmak ya da Projelerin Coğrafyası.....	184
3.3. ROBERT VENTURİ VE ALDO ROSSI’NİN KIYASLANMASI: BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR.....	203
SONUÇ.....	213
KAYNAKÇA	217

RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Postmodernizm Teriminin Tarihsel Süreci.	35
Resim 2. Chicago Ekolü Örnekleri: Home Insurance Binası (1886) / William Le Baron Jenney – Wainwright Binası (1890) / Louis Sullivan & Dankmar Adler. (Url-1; Url-2)	71
Resim 3. Wright Evi ve Stüdyosu (1898) – Robie Evi (1910) / F. L. Wright. (Url-3; Url 4).....	72
Resim 4. Lake Shore Drive Apartmanları (1951) /Mies van der Rohe – Lever House (1952) / SOM. (Url-5; Url-6).....	73
Resim 5. Salk Institute for Biological Studies (1959-1965) - Phillips Exeter Akademi Kütüphanesi (1965-1972) / Louis Kahn. (Url-7; Url-8)	74
Resim 6. Gruppo 7 Örnekleri: Novocomum Apartmanı (1929) - Casa del Fascio (1936) / Giuseppe Terragni. (Url-9; Url-10).....	78
Resim 7. Şehir İncelemeleri. (Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 128)	80
Resim 8. Shodhan Evi (1956) – Villa Savoye (1931) / Le Corbusier. (Url-11; Url-12)	100
Resim 9. Meryem Ana Kilisesi (Chiesa dell'Immacolata Concezione) (1697) Planı ve Cephesi. (Url-13; Url-14)	100
Resim 10. St. George-in-the-East Kilisesi (1729) / Nicholas Hawksmoor. (Url-15)	102
Resim 11. San Pietro (Aziz Petrus) Bazilikası (1506-1626) / Michelangelo. (Url-16; Venturi, 1992, s. 25)	102
Resim 12. Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi (1876) / Frank Furness. (Url-17; Url-18; Url-19).....	103
Resim 13. San Lorenzo (Laurentian)Kütüphanesi (1525-1571) / Michelangelo. (Url- 20; Url-21)	103
Resim 14. Vierzehnheiligen (On Dört Aziz)/Pilgrimage Bazilikası (1743-1772) - Balthasar Neumann. (Url-22)	104
Resim 15. St. George Kilisesi - Bloomsbury (1730) / Nicholas Hawksmoor. (Url-23; Url-24)	105
Resim 16. Seagram Binası (1958) /Mies van der Rohe & Philip Johnson – Dünya Ticaret Merkezi (1962/1973) /Minoru Yamasaki – Lever House (1952) / SOM (Gordon Bunshaft). (Url-25; Url-26; Url-27)	106
Resim 17. P.S.F.S. Binası (1932) / George Howe & William Lescaze. (Url-28; Url- 29; Url-30)	106

Resim 18. Trenton Community Center Bathhouse (1954-1959)/ Louis Kahn. (Url-31)	107
Resim 19. “Pilgrim” (1960) / Robert Rauschenberg. (Url-32)	108
Resim 20. Marsilya Bloğu (1952) / Le Corbusier – Richard Tıp Merkezi (1965) / Louis Kahn. (Url-33; Venturi, 1992, s. 36)	108
Resim 21. Villa Pignatelli (1747). (Venturi, 1992, s. 45; Url- 34)	113
Resim 22. Villa Palomba. (Venturi, 1992, s. 45)	113
Resim 23. Uyarlanmış Çelişki Örneği: Massimo Konağı (1532) Ön Cephesi ve Planı. (Url-35)	114
Resim 24. Hemgetirilmiş Çelişki Örneği: Clearing House (1884) / Frank Furness – Millowners’ Binası (1954) / Le Corbusier. (Url-36; Url-37)	115
Resim 25. Pearson Evi (1957) / Robert Venturi, Plan. (Venturi, 1992, s. 106)	120
Resim 26. Pearson Evi (1957) / Robert Venturi, Kesit ve Maket. (Venturi, 1992, s. 106)	120
Resim 27. North Penn Visiting Nurse Association Merkez Binası (1960) / Robert Venturi & William Short. (Url-38)	121
Resim 28. North Penn Visiting Nurse Association Merkez Binası (1960) / Robert Venturi & William Short, Plan ve Maket. (Url-39; Venturi, 1992, s. 109)	122
Resim 29. Guild House (1960-1963) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-40)	123
Resim 30. Guild House (1960-1963) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Venturi, 1992, s. 116)	124
Resim 31. Guild House (1960-1963) / Robert Venturi & John Rauch. (Venturi, 1992, s. 117)	125
Resim 32. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-41)	126
Resim 33. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Venturi, 1992, s. 118)	126
Resim 34. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch, İç Mekân. (Url-42)	127
Resim 35. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch, Merdivenler. (Url-42; Url-43)	127
Resim 36. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-41)	128
Resim 37. Deniz Kıyısında Bir Ev Projesi (1959) / Robert Venturi – Meiss Evi (1962) / Robert Venturi & William Short. (Venturi, 1992, s. 108, 115)	129
Resim 38. Ohio-North Canton’da Belediye Binası, Y.M.C.A. Merkez ve Kütüphane / Robert Venturi & John Rauch. (Url-44)	130
Resim 39. Ohio-North Canton’da Belediye Binası (1965) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-44)	130
Resim 40. Ohio-North Canton’da Belediye Binası (1965) / Robert Venturi & John Rauch, Planlar ve Maket. (Venturi, 1992, s. 124-125)	132
Resim 41. Copley Meydanı Yarışması (1966) / Robert Venturi & John Rauch, Perspektif. (Venturi, 1992, s. 131)	133

Resim 42. Copley Meydanı Yarışması (1966) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Venturi, 1992, s. 130).....	134
Resim 43. Copley Meydanı Yarışması (1966) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Url-45).....	135
Resim 44. Las Vegas Strip Haritası. (Venturi & Scott Brown, 1998, s. 5).....	142
Resim 45. Roma Haritası (1748) /Giovanni Battista Nolli – Las Vegas Tabelası ve Roma Haritası. (Url-46; Venturi & Scott Brown, 1998, s. 21).....	147
Resim 46. Strip'in Havadan Fotoğrafı. (Venturi & Scott Brown, 1998, s. 22-23) ..	148
Resim 47. Strip Haritaları: Boş Alanlar, Asfalt Yollar, Arabalar, Yapılar, Tören Alanları, Nolli'nin Las Vegas'ı. (Venturi & Scott Brown, 1998, s. 22-23)	149
Resim 48. “Yapıların Dağıtımsal Özellikleri” (Distribution) dersi kaynakları ile Şehrin Mimarisi kitabındaki bölümlerin korelasyonu. (Matsui, 2018, s. 1779)155	155
Resim 49. Venedik Manzarası (Capriccio con edificii palladiani) / Canaletto. (Url-47)	180
Resim 50. Villa ai Ronchi / Aldo Rossi & Leonardo Ferrari (Url-48; Url-49).....	184
Resim 51. Cuneo Direniş Anıtı (1962) / Aldo Rossi, Maket, Plan ve Kesitler. (Url- 50; Url-51)	186
Resim 52. Segrate Anıtsal Çeşme ve Meydan Düzenlemesi (1965) / Aldo Rossi, Perspektif. (Url-52).....	187
Resim 53. Segrate Anıtsal Çeşme ve Meydan Düzenlemesi (1965) / Aldo Rossi, Eskiz, Maket ve Yapı. (Url-53)	187
Resim 54. San Rocco Konut Sitesi Projesi (1966) / Aldo Rossi, Vaziyet Planı. (Url- 54).....	188
Resim 55. Gallaratese Bloğu (1968-1973) / Aldo Rossi. (Url-55)	189
Resim 56. Gallaratese Bloğu Referansları 1: Park Güell - Hipostil Salon. (Url-56)190	190
Resim 57. Gallaratese Bloğu Referansları 2: Park Güell – Çamaşırçı Kadınlar (Çamaşırhane) Portikosu [Washer Woman's Portico (The Laundry Room Portico)]. (Url-57).....	190
Resim 58. Gallaratese Bloğu Referansları 3: Aziz Pelagius [Las Pelayas] Manastırı (Santiago de Compostela). (Url-58).....	190
Resim 59. Gallaratese Bloğu (1968-1973) / Aldo Rossi, Eskizler. (Url-59; Url-60)	191
Resim 60. (San Cataldo) Modena Mezarlığı (1971-1984) / Aldo Rossi, Vaziyet Planı ve Cephe Çizimleri. (Url-61)	192
Resim 61. (San Cataldo) Modena Mezarlığı (1971-1984) / Aldo Rossi. (Url-61) ..	193
Resim 62. Modena Mezarlığı Referansları 1-2: İskelet Morfolojisi ve Vaziyet Planı / Aldo Rossi - Fırıncı Eurysaces'in Mezarı (M.Ö. 20-50). (Url-62; Url-63).....	195
Resim 63. Modena Mezarlığı Referansları 3: Il Natale dei rimasti (Geride kalanların Noel'i) (1903) Angelo Morbelli. (Url-64).....	195
Resim 64. Modena Mezarlığı Referansları 4: Cemitério dos Prazeres (Zevler Mezarlığı) (1833). (Url-65).....	195

Resim 65. Modena Mezarlığı Referansları 5: Bursa Yeşil Cami (1419). (Url-66)..	196
Resim 66. The Analogous City (Analojik Şehir) (1976) – Aldo Rossi & Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart. (Url-67)	198
Resim 67. The Analogous City'nin (Analojik Şehir'in) Çözümlemesi (1976) – Aldo Rossi & Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart. (McEwan, 2024, s. 169-172)	199

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
b.a.	Eserin bütününe atıf
bkz.	Bakınız
bkz.: aş.	Eserin kendi içinde aşağıya atıf
bkz.:yuk.	Eserin kendi içinde yukarıya atıf
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
k.g.	Karşı görüş
karş.	Karşılaştırınız
s.	Sayfa/sayfalar
t.y.	Basım tarihi yok
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	Basım yeri yok

GİRİŞ

Çağdaş mimarlık, bugün son derece karmaşık bir yapıya sahiptir. Tarih boyunca mimariyi biçimlendiren geleneklerin ve üslupların artık var olmayışı, politik ve kültürel alandaki belirsizliklerin –mimarlık dahil- her alana sıçraması, bu belirsizlikler nedeniyle disiplinler arasındaki sınırların muğlaklaşması, mimarlığın teorik ve pratik açıdan farklı alanlardan sürekli beslenmesi ve bu alanların soru ve sorunlarına karşı cevap ve çözümler üretme görevi üstlenmesi gibi çeşitli durumlar, çağdaş mimarlığın karmaşıklığının etkenleri arasında sayılabilecek başlıca durumlardır. Böyle bir bağlamda neredeyse her bir mimar kadar farklı ve birbirinden bağımsız mimari yaklaşımların doğması da kaçınılmazdır. Bu nedenle çağdaş mimarlığın bugünkü durumunu idrak edebilmek için, geçmiş 20. yüzyıla dönerek bir başlangıç noktası tanımlamak ve bu başlangıç noktasını açıklayıp sorgulamak, son derece gereklidir ve belki de yapılabilecek en önemli uğraşlar arasında sayılabilir.

Mimarlık tarihi boyunca her yüzyıl; ilk yarısında, kendinden önce gelen yüzyılın fikirlerini eleştirir ve kendi fikriyatını kurar, ikinci yarısında ise bu fikriyatı ürünler vererek somutlaştırır. 20. yüzyıl ise bu noktada birkaç farklılığa sahiptir: Bu farklılıkların ilki, kendi fikri zeminini kurması ve ürünlerini ortaya koyması arasındaki zamansal mesafenin giderek kısılması, ikincisi ise birbirinden bağımsız mimari yaklaşımların tek bir çatı altında toplanmaya çalışılmasıdır. 20. yüzyılın başından itibaren dünyanın farklı noktalarında, terimin etimolojik anlamıyla “modern mimarlıklar” birbirinden bağımsız bir şekilde aynı anda hem teorik hem de pratik olarak inşa edilmiştir. Bu birbirinden bağımsız yaklaşımlar, zaman içinde “modern mimarlık” adı altında tek bir yaklaşım gibi değerlendirilmeye uygun bulunmuş olsa bile bugün geriye dönüp bakıldığında modern mimarlığın hem kendisinin hem de tarihinin çeşitlilik içerdiği görülmektedir. Örnek vermek gerekirse, Le Corbusier’in purist veya brutalist dönem yapıları, Mies van der Rohe’nin cam-çelik yapıları, Wright’ın “organik” mimarlığı gibi mimarların ve üretimlerinin hemen hepsi aslında farklı mimari yaklaşımlar sunmuşlardır. Ancak yine de bu “modern” mimari yaklaşımların, kendilerinden önce gelen mimari yaklaşımlara karşı eleştirileri ve -

maddi gelişim ve zihinsel dönüşüm sayesinde- oluşturduğu ilkeleri nedeniyle, benzerlikler taşıdığını söylemek mümkündür. Modern sonrası mimari yaklaşımlar da benzer bir yöne sahiptir: Modern sonrası dönem olarak tarifleyebileceğimiz 20. yüzyılın ikinci yarısı da en az modern dönemki kadar çeşitlilik içermektedir. Kendilerinden önce gelen modern mimarlığa karşı eleştiriler başlatarak yeni mimarlık kuramları oluşturan bu yaklaşımlar ortak bir çatı olarak “postmodernizm” -ya da “postmodern mimari”- adı altında toplanabilir görünmesine rağmen farklı düzlemlerde şekillenmeleri nedeniyle birbirinden oldukça ayrıdır.

Bu dönem, aslında modernlik fikrinin bir şekilde yaşadığı ancak bir ideoloji olarak modernizmin ya da mimari açıdan bir üslup olarak Modern Hareket’in ortadan kalkmaya başladığı bir dönemdir. Çağdaş mimarlık anlatısını da bu dönemden başlatmak makul görünmektedir. Zira Michael Hays’a göre (2000, s. x) de çağdaş mimarlık teorisinin başlangıcı olarak 1960’lı yılları, yani 20. yüzyılın ikinci yarısını işaretlemek mümkün. Daha spesifik bir başlangıç noktası tartışma açmaya yöneltse bile Hays, 1966 yılında Amerika’da Robert Venturi tarafından yazılan “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” ve Avrupa’da Aldo Rossi tarafından yazılan “Şehrin Mimarisi” kitaplarını başlangıç noktaları olarak tanımlanabileceğini söylemiştir (Hays, 2000, s. x). Elbette bu kitapları, yalnızca içerikleriyle değerlendirmek yeterli bir bakış açısı sunmaz. Bir taraftan postmodern mimari içinde tanımlanan bu mimarların ve yazınsal ve mimari yapıtlarını anlamak için postmodernliğin ya da postmodernizmin tanımlanması, diğer taraftan politik, ekonomik, kültürel ve sosyal bağlamlarının açıklanması gereklidir.

20. yüzyıl, tarihte eşi benzeri görülmemiş bir olaylar zincirine sahiptir. 20. yüzyıldaki -dünya savaşları, 1968 olayları gibi- bazı olgu ve olaylar, dünyayı küresel bir dönüşüme sürüklerken derin izler bırakmıştır. Amerika ve Avrupa, bu küresel ölçekteki dönüşümün oluşmasını sağlayan baş aktörler olması nedeniyle en derin izlere sahip iki kıta toplumdur. II. Dünya Savaşı sonrasında savaşın yoğun yıkıcı etkisi altında kalan Avrupa, kendi küresel politik konumunu muhafaza etmek için -Aydınlanma döneminden beri olduğu gibi- derin tarihi köklerine inmeye çabalarken; askeri alanda kazanmış olduğu zaferi politik bir zafere dönüştüren Amerika, bu politik üstünlüğü sürdürebilmek için Avrupa’dan bağımsız bir kültür inşa etmek ve böylece yeni küresel düzende kendi başat pozisyonunu biçimlendirmek istemiştir. Bu yüzden

iki farklı bağlam olarak Amerika ve Avrupa; başta politik, ekonomik, kültürel ve sosyal olmak üzere birçok açıdan incelenmeye değer birer bağlam olarak önem taşımaktadır. 1968 Olayları ise bu iki farklı bağlamın kendi içlerindeki sorunların birleştiği ve küresel bir ölçekte etki yarattığı bir durum olarak tarihe kazanmıştır.

Bu olaylar ve ve olgular çerçevesinde, modernizmin bir ideoloji olarak sorgulandığı, yerine yeni bir ideoloji olarak postmodernizm kavramının yerleştirilmeye başlandığı ve bu nedenle tartışmalı bir zihni düzlemin oluştuğu görülmüştür. Postmodernizm, bir terim olarak ortaya çıkışından bugüne kadar, farklı politik-ideolojik pozisyonlara sahip düşünürler tarafından sıkça tartışılmıştır. Bir tarafta modernizmin bir şekilde devam ettiği, modernlik projesinin son bulmadığı veya radikal bir biçimde kendisini yenilediği görüşler varken, diğer tarafta II. Dünya Savaşı sonrasında küreselleşen bir dünya içinde post-endüstriyel toplumların pratik ve teorik zemindeki durumunu tanımlaması ve artık üst anlatıların bittiğini işaretlemesi bakımından postmodernizmin kabul edildiği görüşler ortaya çıkmıştır. Ayrıca kimi Marksist eleştirmenlerin bu noktada daha temkinli bir tavır takınarak postmodernizmin oldukça somut bağlamlarla ilişkisini ortaya çıkarmaya çalıştığını da eklemek gerekir. Sözgelimi, postmodernizmi bir düşünme biçimi ya da kültürel bir durum olarak tanımlamaktansa kapitalist üretim-tüketim biçimlerinin yeni bir versiyonu olarak yorumlayan Fredric Jameson gibi düşünürler örnek verilebilir. Üzerinde bugün bile hala bir mutabakat oluşmadığı görülse de somut bağlamdaki olgu ve olaylarla son derece girift bir ilişkiye sahip olan postmodernizm, ancak bu bağlamlar ve ilişkiler üzerinden tanımlanabilir görünmektedir.

Bütün dünyayı birçok alanda dönüşüme sürükleyen bu somut ve soyut düzlemlerin etkisi neticesinde mimarlık da bir değişim yaşamak suretiyle kendi payına düşeni almıştır. Modernizmin büyük ideal anlatıları karşısında, ortaya çıkan sorunlar birçok alanda bu türden ideolojilerin yeniden ele alınmasını gerekli kılmıştır. Mimarlıkta ise farklı eleştiri ve yaklaşımların ortaya çıktığı bilinmektedir. Özellikle biçim-işlev, anlam-form, mimari-şehir gibi ikili ilişkilerinin sorgulanması ile başlayan modernizm eleştirisi, birçok yerde yeni söylem arayışlarına yol açmıştır.

Venturi ve Rossi, bu bağlamda hem teorik zeminde fikir üretip yazıya dökmüş olmaları hem de pratik düzlemde yapı ortaya koymuş olmaları nedeniyle bu dönemde öne çıkmış iki figürdür. 1966 yılında yayınladıkları kitaplar, iki farklı politik ve

kültürel bağlamda ortaya çıkmış olmaları nedeniyle, her ne kadar “postmodernizm” gibi genel bir tanım kategorisi altında değerlendirilse de mimarlığa yaklaşım ve çözüm önerileri bakımından önemli ölçüde farklılıklar ve hatta kimi noktalarda karşıtlıklar içermektedir. Bu farklılıklar ve karşıtlıklar yalnızca kuramsal alanla da sınırlı değildir; Venturi ve Rossi’nin mimari üretimleri de benzer şekilde, farklılıklar ve karşıtlıklar içermektedir. Bu noktada Venturi ve Rossi’nin iki farklı postmodern mimarlık anlayışının öncüsü olduğu, hatta neredeyse yalnızca kendi mimarlık anlayışlarının öncüleri olduğu söylenebilir. Ancak yine de postmodernizmin kendi çelişkili özü nedeniyle, her ikisini de postmodern mimari içinde değerlendirilmek mümkün görünmektedir.

Bu açıklamalar ışığında postmodernizm kavramının tarihsel süreci, Amerika ve Avrupa’nın politik ve kültürel atmosferi ve bu iki duruma bağlı olarak modernizm sonrası mimarlığa iki farklı kültür alanından yeni söylemler üretmeleri bakımından Venturi ve Rossi’nin mimarlık anlayışları, tezin esas içeriğini oluşturmaktadır.

Bu tezin esas amacı; mimarlıkta “postmodern” olarak adlandırılan dönemin kendi içinde farklı “mimarlıklar” oluşturduğunu göstermek, bu bağlamda postmodern mimari içinde değerlendirilen ve hatta öncülüğünü yaptıkları kabul edilen Robert Venturi ve Aldo Rossi’nin mimarlık yaklaşımlarını kapsamlı bir şekilde ortaya koymak ve nihayetinde Venturi ve Rossi’nin modernizm sonrası mimarlıkların ilk evresini temsil eden kuramsal metinlerini ve yapılarını belirli ölçütler altında kıyaslayarak kuramsal bir çalışma yürütmektir. Bu amacın gerçekleştirilebilmesi adına, en başta “postmodernizm” teriminin-kavramının gelişim sürecini ortaya çıkarmak ve mimarlıktaki etkisini göstermek, 20. yüzyılın ikinci yarısındaki Amerika ve Avrupa’nın politik ve kültürel atmosferlerini açıklamak ve küresel ölçekte oluşan dönüşümlere karşılık kültürel alanda üretilmiş çözüm arayışlarını değerlendirmek, tezin ikincil amaçları arasındadır.

Tezin kapsamı, üç farklı temel alandan oluşmaktadır: İlki, postmodernizm teriminin-kavramının tarihsel sürecini ortaya koyan ve tanımını yapmaya çalışan felsefi ve sosyolojik alandır. Tarihsel süreç içerisinde bütün belirsizliklere rağmen farklı politik ve kültürel pozisyonlardan düşünürlerin eleştirel ve karşılıklı bir şekilde postmodernizmi tanımlama ve açıklama girişimleri ilk bölümün içeriğini oluşturmuştur. Ancak belirtmek gerekir ki bugünkü postmodernizm üzerine sayısız

eserin varlığına karşın, tarihsel süreç içerisinde kendi alanlarında başat sayılan düşünürlerin fikirleriyle bu bölüm sınırlandırılmıştır.

İkinci alan ise, postmodernizmin yalnızca bir zihni bir mesele olarak değilde somut şartlardan kaynaklandığını gösteren politik ve kültürel alandır. İkinci bölümde 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika ve İtalya özelinde Avrupa'daki politik, ekonomik, kültürel ve sosyal durumlar ve şartlar gösterilmeye çalışılmıştır. Bu durumlara ve şartlara bağlı olarak sanat alanındaki dönüşümler ve etkileri açıklanmıştır. Amerika ve Avrupa, kendi içlerinde yaşadıkları dönüşüm ve değişimler nedeniyle iki farklı kültürel bağlam olarak incelenecektir.

Üçüncü alan ise bu felsefi ve sosyolojik alan ile politik ve kültürel alanların etkisinde değişen ve gelişen mimari alandır. Üçüncü bölümde öncelikle -Venturi ve Rossi'yi de etkileyen- Amerika'nın ve İtalya'nın mimarlık bağlamı tarihsel ölçekte genel hatlarıyla incelenmiş ve kuramsal düşüncelerinin izleri bu bağlamdan çıkarılmıştır. Sonrasında Amerika bağlamında Venturi ve Avrupa bağlamında Rossi'nin mimarlık anlayışları üzerinde durulmuştur. Ortaya koydukları metin ve yapıların incelenmesiyle birlikte öncelikle inşa ettikleri kuramsal metinler analiz edilmiştir. bu kuramsal metinler ışığında, Venturi ve Rossi'nin modern mimarlık eleştirileri, mimarlık ve şehir arasında kurdukları ilişkileri, tarihe yaklaşma biçimleri ve nihayetinde kurdukları mimari ilkeler ve projeleri kıyaslanmıştır. Tez içerisinde yer verilen mimari projeler ve yapılar, daha sıhhatli bir bakış sağlamak adına metinlerde açıklanan proje ve yapılardan seçilmiştir. Bu kıyaslamalar neticesinde postmodern mimarlık adı altında değerlendirilen Venturi ve Rossi'nin farklılıkları ve benzerlikleri tartışılmıştır.

Mimarlığın artık kendiliğinden gelişen değil de sürekli olarak inşa edilen, bozulan ve yeniden inşa edilen kültürel bir alanın içinde konumlanması nedeniyle soyut ve somut bağlamlardaki durumlar açıklığa kavuşturulmadan, mimarlığın bugünkü durumu idrak edilemeyeceği için bu üç farklı alanın - her ne kadar içerikteki bölümler birbirinden bağımsızmış görünse de- birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir.

Tezin yöntemi hususunda nitel araştırma yöntemleri benimsenmiştir. İlk bölümde postmodernizm üzerine yazılmış metinlerden elde edilen düşünsel veriler karşılıklı bir biçimde tanımlanmış ve açıklanmıştır. İkinci bölümde 20. yüzyılın ikinci

yarısındaki Amerika ve Avrupa üzerine metinlerden elde edilen bilgi, belge ve dokümanların incelenmesi ile birlikte politik, ekonomik, kültürel ve sosyal bağlam araştırılmıştır. İki farklı kültür alanı oluşturan bu bağlamlarda hem teorik hem pratik üretim yapmış olan Venturi ve Rossi üzerinden çoklu vaka araştırması olarak düşünülen bu çalışma aynı zamanda bir gömülü kuram araştırması olarak kurgulanmıştır. Venturi ve Rossi'nin, modernizmin sorgulanması ve eleştirilmesi ile başlayan mimarlık yaklaşımları incelenmiş, Hem kültürel bağlamları hem de içerikleri bakımından ayrışan mimarlık yaklaşımları belirli ölçütler altında elde edilen bulguların analiz edilmesiyle değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. POSTMODERN-İZM'E DAİR YORUMLAR: MODERN SONRASI, GEÇ KAPİTALİZM VEYA YENİ BİR İDEOLOJİ

Postmodernizmin ne olduğuna dair kapsayıcı ve gerçekçi bir tanımlama yapmak neredeyse imkânsızdır. “Modern sonrası” olarak isimlendiriliyor olsa da içerisinde modernlik de barındırdığı aşikâr olan bu terimin neleri ihtiva ettiği, birçok kimse tarafından bugün bile tartışılmaya devam etmektedir. Bir dönem olarak postmodern dönem için; II. Dünya savaşının bitmesi, 1960'lardaki ve 1970'lerdeki kuramsal tartışmalar ve mimarlıktaki gibi Pruitt Igoe konutlarının havaya uçurulması gibi birçok başlangıç tarihi var olduğu söylenebilir olsa da kesin bir tarihten bahsetmek de mümkün değildir. Ayrıca, postmodernizm, kavramın geniş kapsam alanı ve içeriğinin yarattığı çelişkili bütünlüğü nedeniyle, üzerinde konuşulması zor ve riskli düşünce alanı sunar. Orhan Koçak “Modernizm ve Postmodernizm” makalesinde (1992, s. 7) bu zorlu ve riskli durumu açıklamak için “sanattan bahsederken bir anda moda alanına, felsefeden bahsederken bir şekilde gazeteciliğe çekilme riski” ifadesini kullanmış, bunun sebebi olarak da postmodernizmde “sınırların yavaşça erimesi, mesafelerin ortadan kalkması, ayırım çizgilerinin belirsizleşmesi” ile karşı karşıya kalındığını belirtmiştir. Her ne kadar başlangıcı ve tanımı olmasa da postmodernizmin -farklı veçheleriyle kendisini yeniden görünür kılsa bile- bugün hala devam ettiğini söylemek kaçınılmazdır.

Postmodernizmin ne olduğu veya ne zaman başladığına dair kabul gören betimlemeler sunmak en azından bir kanaat oluşturmak ve mimarlıktaki etkilerini görmek adına elzemdir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi bu betimlemeler veya yorumlar kesin bir çıktı sunmazlar, sadece postmodernizmin nasıl idrak edileceğine ilişkin bir yol gösterirler. Bu yüzden tanımları ve yorumları kronolojik bir sıra ile ele almak, kavramın oluşumuna dair süreci gözler önüne serecektir. Bu bağlamda Perry Anderson'ın, Fredric Jameson'ın “The Cultural Turn” isimli kitabına bir önsöz yazmak adına kaleme aldığı, ancak genişleyen içeriği nedeniyle ayrı bir kitap olarak

yayınladığı, 1998 tarihli “The Origins of Postmodernity” (Postmodernitenin Kökenleri, 2021) metni, “postmodernizm” teriminin tarihsel olarak nasıl ortaya çıktığına dair önemli çıktılar sunmuştur

1.1. “POSTMODERNİZM” TERİMİNİN TARİHSEL SÜRECİ

Postmodernizm, Anderson’a göre (2021, s. 9), “beklenebileceğinin tersine... dönemin kültürel merkezinde değil, çevresinde doğmuştur: Avrupa veya Amerika değil, Hispanik Amerika kökenli”dir:¹ Postmodernizm (Postmodernismo) sözcüğü, 1934 yılında İspanyol kökenli, Latin Amerikalı yazar Federico de Onís tarafından, “modernizmin kendi içindeki muhafazakar gerileyişi tanımlamak üzere” kullanılmıştır (Anderson, 2021, s. 10): “Modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan... yeni otantik anlatımı olan bir hareket”.

Ancak 20 yıl sonra, yani 1954 yılında, Anglo-Sakson dünyada, “estetik değil, zamansal bir kategori olarak” Arnold Toynbee’nin “Study of History” isimli kitabın 8. cildinde kullanılmıştır (Anderson, 2021, s. 11-12): Toynbee, 1914 yılında meydana gelen Fransa-Prusya arasındaki savaşla başlayan çağı “postmodern çağ” olarak adlandırmış, ancak bu terimi olumsuz bir manada kullanmıştır. Anderson’un aktardığına göre (2021, s. 12), Toynbee, burjuvazinin egemen olmasıyla, toplumun “modern” olduğunu, buna karşılık postmodern çağın artık orta sınıfın egemenliği elinden kaçırmasının bir göstergesi olduğunu ifade etmiş; Batı’da sanayi işçisi sınıfının ortaya çıkmasını ve Batı dışındaki aydın kesimin, “modernliğin sınırları”nı - yetkin bir şekilde- Batı’ya karşı kullanmalarını, postmodern çağa damgasına vuran iki önemli gelişme olarak eklemiştir. Ayrıca Toynbee, I. Dünya Savaşı ve ardından II. Dünya Savaşı ile birlikte “uygarlık kategorisinin geçerliliğini yitirdiğine” işaret etmiş, teknolojinin verdiği imkânla Batı uygarlığının evrenselleşmesinin, “her şeyin toptan bir yıkıma” neden olduğunu eklemiştir (Anderson, 2021, s. 13).

¹ Aynı durum, Anderson’a göre, modernizm için de geçerlidir: “Modernizm” sözcüğü (Modernismo) Guetamala’da çıkan bir dergide, Peru’daki edebi hareket hakkında yazan Nikaragualı bir şair Ruben Dario tarafından, 1890’da İspanyol edebiyat tarihinden kendini kurtarmaya çalışan bir estetik akım olarak kullanılmıştır (Anderson, 2021, s. 9). Avrupa’da ise bu terim ancak, bir kuşak sonra, 20. yüzyılda genel kullanıma girmiştir. Anderson ise bu durumu, “geri kalmış çevrenin, metropoliten gelişimin terimlerine öncülük etmesi olarak” değerlendirmiştir.

Toynbee ile yaklaşık aynı tarihlerde -hatta biraz daha öncesinde- Postmodernizm terimi, 1951 yılında Kuzey Amerika’da Charles Olson tarafından, 20. yüzyılın ilk yarısının modernden geriye kalan bir çağa hazırlık aşaması olarak tasvir edildiği zaman, yani emperyal çağın ardından gelen bir çağı tanımlamak için kullanılmıştır (Anderson, 2021, s. 14): Olson’a göre, getirdiği yenilik olarak -olumlu bir anlamda- geçmişi değil, şimdiyi esas alan postmodernin, “canlılığını sürdüren şimdi” ve “insancılık ve tarih sonrası” olarak tanımlanabilir. Olson da kendisini, bu anlamda “dağılmanın ardından, sabahın arkeoloğu” olarak tanımlamıştır (Anderson, 2021, s. 21).²

Olson’dan sonra, 1959 yılında C. Wright Mills ile Irving Howe tarafından olumsuz bir anlamda kullanılmıştır. Mills’e göre, postmodernizm terimi, “liberalizm ile sosyalizmin modern ülkülerinin bütünüyle yıkıldığı, bilinçsiz bir sürüklenişten, boş bir uzlaşmadan ibaret olduğu postmodern toplumda, us ile özgürlüğün yollarının ayrıldığı bir çağı” ifade etmekte; Howe göre ise, “sınıfsal sınırların giderek daha da belirsizleştirdiği bir toplumla arasında modernist gerilimi sürdürmeyi başaramayan çağdaş kurmaca”yı tanımlamaktadır (Anderson, 2021, s. 22-23). 1960 yılında Harry Levin tarafından, postmodernizm terimi, “modernizmin yüksek entelektüel standartlarını bir yana bırakan epigone (taklitçi) bir edebiyatı” tanımlamak için kullanılmıştır (Anderson, 2021, s. 23): Levin’e göre, bu durum aynı zamanda “kültür ile ticaretin kesişmesi, sanatçı ile burjuva arasındaki yeni bir suç ortaklığının göstergesidir.” Levin’e muhalif olarak Leslie Fiedler tarafından, 1960’lı yılların ortalarında, postmodernizm terimini, Amerika’da genç kuşak arasında filizlenen yeni bir duyarlılık, sınıfları kesiştirip türleri birleştiren bir hareket, sıradan insanın özgürlüğü ve içgüdülerinin serbestliği olarak tanımlanmıştır (Anderson, 2021, s. 23-24).³ Benzer bir tutumu sergileyen Amitai Etzioni, “toplumun ilk kez ‘kendi kendinin efendisi’ olduğu bir demokrasiye sahip olabileceği bir dönem”i tanımlamak için postmodernizm terimini kullanmıştır (Anderson, 2021, s. 24)

² Aslında belirtmek gerekir ki “sonsuz şimdi” modernizmin ulaşmak istediği ve pozitif bir anlama sahip romantik bir hedeftir. Postmodernizm ile birlikte, “sonsuz şimdi” negatif bir sonuç olarak katı bir gerçekliğe dönüşmüştür.

³ Anderson (2021, s. 24), Fiedler’in bu yaklaşımını, dönemin öğrenci ayaklanmalarının “bilinçli olarak depolitize edilmiş bir yankı”ı olarak değerlendirmiştir.

Ancak belirtmek gerekir ki Anderson bu tarihsel süreci, postmodernizm terimine dair “terminolojik bir doğaçlama” olarak tanımlamış, terimin yaygınlık kazanmasının ve kuramsal gelişiminin 1970’li yıllarda olduğunu eklemiştir.⁴

Orhan Koçak (1992, s. 7), öncelikle 1930’lu yıllarda ortaya çıkan postmodernizm kavramının ilk çıktığı zamandan farklı olarak 1970’lerde esas içeriğine kavuştuğunu, (modernizme dair) “bir sona eriş bilinci ya da yanılısamıyla” anlamını kazandığını, 1980’li yıllarda ise siyasal ve ideolojik bir mesele olarak gündeme taşındığını belirterek terimin tarihsel sürecini kısaca özetlemiştir.

Postmodernizmin henüz tanımlanmadığı bir zamanda, dünyada yaşanan değişimlerin gidişatını anlamak ve tanımlamak üzere yola çıkan bazı isimler de mevcuttur. Şüphesiz bu isimlerin başında Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer gelmektedir.

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer ile birlikte 1944 yılında yayınladığı “Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente” (Aydınlanmanın Diyalektiği, 2014) adlı kitabının içinde “Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug” (Kültür Endüstrisi, Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma) isimli bir bölüm kaleme almıştır. Bu bölüm, postmodernizm teriminin henüz yaygınlık kazanmadığı bir dönemde, postmodernliğe doğru olan gidişatı anlama çabası olarak değerlendirilmeye açıktır. Nitekim Lyotard’ın “Postmoderne Dönüş” adlı metninde postmodernliğin başlangıcına -daha doğrusu kabaca da olsa modernizmin bitişine- işaret ettiği tarihe⁵ ve ilerleyen kısımlarda ele alınan Fredric Jameson’ın kapitalizm ile kültürün iç içe geçtiğini ifade eden cümleleri ile yakınlığına bakılırsa, Adorno’nun bu metni sayesinde, zamanında henüz adı konmasa da postmodernizmin “kültür endüstrisi” adıyla ilk adımları okunabilir. Zira, Bernstein’ın, Kültür Endüstrisi için yazdığı 1991 tarihli sunuş yazısında “Adorno’nun analizlerindeki bazı tarihsel ve sosyolojik ayrıntılar özgül bir bağlam göz önünde bulundurularak ifade edilmiş olsa da, bu,

⁴ Postmodern teriminin mimarlık disiplini içinde kullanılması da Charles Jencks’in 1974 tarihli “The Language of Post-Modern Architecture” metniyle başlar.

⁵ Söz konusu söz [postmodern], modernitede bir şeylerin sona ermekte olduğunu haber veriyor bize. Bu nedenle postmodernizmle ilgili asıl soru, daha çok moderniteye ilişkin olarak sorulmalıdır: ‘Modernite nerede başlar, nerede biter?’ gibi. Bu da bizi belli bir dönem belirleme sorunuyla karşı karşıya bırakır. Ne var ki, belli bir dönem belirlemek hiç de kolay değildir. Bu konuda bir yığın varsayım öne sürülebilir, ilkel yöntemlere başvurulabilir, tarih kesilip biçilir, örneğin yüzyılın devrildiği son kesin tarihin 1943 yılı olduğuna karar verilebilir. Bu da bir anlamda doğrudur... (Lyotard, 2015, s. 20)

kültürün hal-i pür melaline ilişkin eleştirel teşhisinin bugüne uyarlanamayacağı anlamına gelmez.” cümlesi kültür endüstrisi kavramı ile postmodernizm kavramının yakınlığını açıklamaktadır (Bernstein, 2011, s. 10). Ancak Adorno’nun tespit ve yorumları, tez içerisinde diğer düşünürlerin fikirleriyle ilişkilendiği ölçüde ele alınacak ve dipnotlarda belirtilecektir.

1.2. FRANÇOIS LYOTARD VERSUS JÜRGEN HABERMAS: POSTMODERN DURUMA KARŞI MODERNLİK PROJESİ

Jean François Lyotard’ın Québec Üniversitesi’nin isteği üzerine -rapor olarak- hazırlanmış olduğu ve 1979 yılında yayınlanan “La Condition Postmoderne” (Postmodern Durum) adlı kitap, şüphesiz postmodernlik üzerine ele alınacak metinlerin başında gelmektedir. Postmodern Durum, “toplumlar post-endüstriyel çağa, kültürler postmodern çağa geçerken” bilginin yeni konumunu araştırır (Lyotard, 2014, s. 11). Değişen toplum yapısı bilim ve dil üzerinden değerlendirilir. Lyotard, post-endüstriyel toplumun yerini bir tür bilgi/bilişim toplumu aldığı görüşünü paylaşarak bilgi toplumunun hangi bilgi türleri ile ilişkili olduğunu göz önüne koymaktadır.

Lyotard’a göre (2014, s. 8), “postmodern tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır.” Aydınlanmanın büyük anlatısı, evrensel barış, kahramanca bir tavra sahip etik ve politik yaklaşımlar... gibi anlatıların hepsinin bittiğine, bitmese bile diğer anlatılar arasında küçüldüğüne ve çözüldüğüne işaret etmiştir. Böylece bilgi ile anlatı arasındaki sınırların erimesi, çatışmalar yerine bütünleşmelerin başlamasını ifade eden bir süreç ortaya çıkmıştır. Lyotard, bu durumu üst-anlatıları meşrulaştıran düzeneğin eskimesine bağlamıştır. Bu düzenek hem kavramsal hem de kurumsal açıdan eskimiş ve geçerliliğini kaybetmeye başlamış, böylece anlatılar desteklerini yitirmişlerdir. Bundan dolayı yalıtılmış bütün bir anlatı yerine, parçalara ayrılmış çeşitli dil oyunları meydana gelmiştir.

1980 yılında Jürgen Habermas, “postmodern” kavramının terimleşmesi ve sözgelimi mimari gibi alanlarda da kullanılmasından dolayı rahatsızlığını ifade eden ve postmodernizm terimini eleştiren bir konuşma yapmış ve bu konuşma daha sonra “Modernity versus Postmodernity” başlığıyla New German Critique dergisinde (1981) yayınlanmıştır. Habermas’a göre modernlik, henüz tamamlanmamış bir projedir (Habermas, 1994, s. 31). Bunu temellendirmek için kelimenin etimolojik anlamına

giden Habermas, modern olanın “yeni olanı”⁶ ifade ettiğini belirtmiş, her yeninin kendisinden önce gelenle ayırım yapabilme bilincine modernlik ismini vermiştir. Habermas, bu durumu “içerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.” şeklinde ifade etmiştir (Habermas, 1994, s.31).

Habermas, modernliğin, tarihsel bir dönem olmaktan çok, kendisinden önce gelen devirlerle ve özellikle antik çağ ile kurulan ilişkiden doğduğunu düşünmektedir. Modernliği esasında hem yeni’nin bir temsili hem de bir tür “zaman bilinci” olarak değerlendirmiştir. Eski ile yeni arasında kurulan karşıtlık bilinci modern olana zemin hazırlar. Ancak belirtmek gerekir ki eski ile yeni, klasik ile modern arasındaki ilişki tek yönlü değildir. Klasik olan eski olarak nitelenmesine karşın ayrıca modern tarafından da yeniden kurgulanır. Yani modern kendisinden önce geleni bir şekilde yeniden tasarlar, kendisini de buna göre yenileştirir. Bu şekilde düşünüldüğünde modernizm bitecek bir şey olmayıp kendisini sürekli “yeni”leyen bir anlatıya dönüşmektedir. Habermas, bu durumu ifade etmek için “Avangard” terimini kullanır (Habermas, 1994, s. 33): “Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini.” Bu türden bir yenilik arayışı ve zaman bilinci, “şimdinin yüceltilmesi”ne neden olur.⁷ Modernizm, tarihe karşı şimdiyi ifade eder. Her yenilik biçimi böylece modernizm içinde tezahür eder.

O halde postmodernizm deyimi, yani yeni olanların bitip tükendiği bir dönem bir tür paradoks içermektedir: Postmodernizm, eğer eski modernizmin yenisi ise zaten modernliğin devam ettiği söylenebilir, eğer modernlikten başka bir amaç içeriyorsa - ki bu da açık değildir- o halde “post” ekiyle birlikte modernizm ifadesi kullanılması anlamsızdır. Bu yüzden modernliğin bittiğini kabul etmenin veya etmemenin

⁶ “Modern [Lat. modernus, modo; ing. modern; Fr. moderne; Al. neuer, modern]. Düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat.” (Cevizci, 1999, s. 598)

⁷ Habermas, “beklenmedik tehlikelere atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak” olarak tanımladığı avangardı, estetik modernliğe referans olduğunu söylemektedir. Şayet modernlik ve avangard arasındaki ilişki doğrulanabilirse; o halde, M. Hays’in yaklaşımıyla (2015, s. 12-13), postmodernlik ile “geç” avangard arasındaki ilişki de anlaşılabilir. Avangard olan, “şimdinin yüceltilmesi”ne neden oluyorsa, postmodernlik ya da geç avangard; geçmişin, tarihin, geleneklerin yeniden ancak geç kalınmış bir şekilde yüceltilmesi anlamına gelir.

epistemolojik bir yaklaşımdan ziyade politik bir amaçlılık taşıdığını söylemek mümkündür. Zira Necmi Zeka'nın (1994, s. 28-29) aktardığı haliyle, "Habermas'a göre modernliğe muhalefet, bir yerde batı demokrasilerinin elde ettiği başarıları, reformları meşru kılmaya yarayan kavramları hiçe saymak demek"tir. Habermas'ın postmodernizme karşı duruşu, Avrupa'nın tarihine ve kültürüne sahip bir aydın olması nedeniyle politik açıdan değerlendirilmelidir.⁸

Habermas, meseleyi derinleştirmek adına, Aydınlanma dönemine dikkat çekmiş, Weber'den yola çıkarak din ve metafiziğin; bilim, ahlak ve sanat şeklinde üç alana ayrılışıyla birlikte modernliği tanımlamıştır: "Nesnel bilim, evrensel ahlak, kendi iç mantığını kuran sanat" özerkleşerek modernizmi kurmuştur. Modernizm "dünyanın ve benliğin anlaşılması, ahlaki ilerleme, insanların mutluluğu..." gibi amaçlara sahiptir. 20. yüzyılda bu amaçların gerçekleştirilememesi, hatta tam tersiyle sonuçlanması, -Habermas'ın deyişiyle- bu iyimserliği yok etmiştir. Bu yüzden kendisinin de kabul ettiği gibi modernizm artık "zayıf yankı"lara sahip ancak tamamlanmamış bir mesele olarak karşımızda durmaktadır. Habermas, bu durumda yapılması gerekeni şöyle sormaktadır (Habermas, 1994, s. 38): "Ne kadar zayıf olursa olsun Aydınlanma'nın niyetlerine mi sarılmalıyız, yoksa, bütün modernlik projesinin yitirilmiş bir dava olduğuna mı?"

Habermas'ın bu sorusu esasında bir çelişki barındırmaktadır. Aydınlanma ve modernlik projesi en başından beri (en başta din olmak üzere, asalet, monarşi vb.) birçok üst anlatının yıkılmasının ve bir tür yenilik arayışının başlangıcıdır. Postmodernizm ise, bu noktada modernizmin projesini, en azından üst-anlatıların yıkımı ve yerine başka tür anlatılar yerleştirme girişimi niyetini sürdürmektedir. Bu yüzden postmodernizmi, modernlik projesinin kesintiye uğraması olarak okumak yerine modernizmin yarattığı güncellemelerden biri olarak okumak da mümkündür.

Habermas, korumaya çalıştığı kültürel alana müdahaleyi de metnin ilerleyen safhalarında ele almaktadır. "Yeni muhafazakârlık" dediği güruhun, kapitalist modernleşmenin rahatsız edici yüklerini kültürel modernizmin sırtına yüklediği"nden

⁸ Habermas'ın eleştirisine benzer bir şekilde Koçak, İngiltere'de yayınlanan Guardian gazetesinin, postmodernizmi "kültürel ve estetik bir akım" olarak tanımlamasını ve bu akımın "siyasal gericiliğin bir yansıması" olarak değerlendirilmesini de eklemiş, postmodernizmin 1980'li yıllarda Avrupa'da hala tartışmaya açık pozisyonunu göstermiştir.

bahsetmektedir (Habermas, 1994, s. 35). Yeni muhafazakârlar, ekonomik şartların getirdiği toplumsal problemleri -ki Habermas'a göre bunlar; hedonizm, sosyal kimliğin yokluğu, itaat noksanlığı, narsisizm, statüden kaynaklanan çeşitli meseleler- kültürel alanda bir gerilime dönüştürür. Kültür alanında yaşanan gerilimin suçlusu olarak modernizm, artık geçilmesi gereken bir aşama olarak görülmektedir. Bundan dolayı rahatsızlık duyduğunu ifade eden Habermas'a göre, "kültür bu problemlerin yaratılmasına sadece oldukça dolaylı ve aracılı bir yoldan katılır" (Habermas, 1994, s. 36). Halbuki mesele, kültürden kaynaklı değil, bizatihi ekonomik ortamdan kaynaklıdır. Daha sonra bu duruma, Fredric Jameson (2011) kültür ve ekonominin birleşimi üzerinden bir çözümleme yapacaktır.

Habermas, bir alternatif olarak "Belki de sanatın algılanış biçimleri, bu durumdan çıkış yolunu gösterebilecek bir örnek teşkil ederler." ifadesiyle sanata yeniden dönülmesi gerektiğini söyler (Habermas, 1994, s. 41). Yukarıda belirtildiği gibi modernizmin kurmuş olduğu üç özerk alandan biri olan sanatın özerkleşmesi, kendi uzmanlık sahasını yaratması yeterli bir çözüm üretmemiştir. Habermas, Albrecht Wellmer'den hareketle, sanatın bu özerk ve uzmanlık alanından ziyade bir estetik deneyim olarak "bilişsel belirlemelerimizin normatif beklentilerimizin içine sızan" ve böylece bütün bilgi sahalarındaki ilişkileri belirleyen köprü görevi üstlenebileceğinden söz etmektedir. Ancak yine de bu türden bir yaklaşımın daha sonra hatalı sonuçlar doğurmaması adına her şeyin, özellikle görünüşün ve gerçekliğin tek bir düzleme indirilmemesi ve her şeyin sanat ve herkesin sanatçı olabileceği bir ortama sürüklememesi gerektiğini eklemiştir (Habermas, 1994, s. 39).

François Lyotard, Habermas'a ve dönemin sair eleştirmenlerine karşı 1986 yılında "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap" adlı bir metin daha yayınlamıştır. Metin, dönemi "bir gevşeme, vazgeçme dönemi" (Lyotard, 1994, s. 45) olarak nitelendirdikten sonra modernizm üstünden yapılan eleştirileri derlemektedir. Başlıca eleştiri Habermas üzerinedir ve oldukça iğneleyici bir dili vardır:

Yeni-muhafazakârlar diye adlandırdığı kimselere karşı modernliğin savunmasını üstlenen meşhur bir feylezofu okudum. Bunların, postmodernizm bayrağı altında, tamamlanmadan kalmış modern projeden, Aydınlanma projesinden kurtulmayı istediklerine inanıyor... Modernlik eğer başarısız olduysa, bu, Jürgen Habermas'a göre (sözkonusu düşünürün o olduğunu çıkarmışsınızdır), hayatın bütünlüğünü, uzmanların kesin yetkisine terkedilmiş uzmanlık alanlarında parçalanmaya bırakmasındandır. Bu parçalanma sürecinde,

somut birey ise “yüceliğini yitirmiş anlam”ı ve “yapısızlaşmış biçim”i, bir özgürleşme olarak değil, Baudelaire’in yüzyıl önce sözünü ettiği o devasa can sıkıntısı tonunda yaşamaktadır. (Lyotard, 1994, s. 46)

Lyotard, Habermas’ın suçu -modernizmin getirdiği bir parçalanma olarak- özerkleşmeye ve uzmanlaşmaya atmasını eleştirmiştir. Habermas’a göre, hayatın bütünlüğü parçalanarak, uzmanlık alanlarına dönüştürülmüş, böylece disiplinlerin özerkliğinden kaynaklı olarak birey, “yüceliğini yitirmiş anlam” ve “yapısızlaşmış biçim” ile karşı karşıya gelmiştir. Lyotard ise Habermas’ın sanat alanına yüklediği disiplinler arası köprü olma ve böylece birlik sağlama görevinin neye hizmet edeceğini sorgulamaktadır. Eğer böyle birlik kurulacaksa organik bir şekilde mi olacak yoksa diğerleri gibi bir dil oyununa mı dönüşecektir? Lyotard’a göre, ikisi de çeşitli açılardan problemler taşımaktadır. Bundan dolayıdır ki Habermas’ın çözüm önerisi, Lyotard tarafından tartışmaya kapatılmaktadır. Ancak belirtmelidir ki Lyotard “Gerçekçilik” başlığı altında yeni ekonomik sisteme yani kapitalizme göndermede bulunur. Postmodernlik, -Lyotard’ın ifadesiyle- gerçekten de üst-anlatıların yıkılmasıysa, yerini daha küçük ölçekli anlatılar alacaktır. Bu durumda, onları daha üst ölçekte birleştiren, kültürel bir sistem değil, ekonomik bir sistem olan kapitalizmdir. Lyotard da bu durumu gerçeklik üzerinden şöyle tartışmaya açmıştır:

... bizzat kapitalizmin kendisi, alışılmış nesnelere, sosyal hayatın rollerini ve kurumlarını gerçek dışı kılmakta öyle bir güce sahip ki, realist denilen temsiller (representations) gerçekliği artık sadece nostalji ve acı alay kipinde, bir tatminden çok, bir acı vesilesi olarak gündeme getirebiliyorlar. Gerçekliğin deneyime değil, ama ancak sondaj ve denemelere malzeme olabilecek kadar istikrarsız ve kırılabilir kılındığı bir dünyada klasisizm pek mümkün görünmüyor. (Lyotard, 1994, s. 48)

Gerçeklik ve temsillerine ilişkin bu pasaj, kapitalizm denilen sistemin özünü açığa çıkarmaktadır. Kapitalizm, gerçekliğin yerine onun nostaljik temsilini koyar. Böylece toplum, kendisine ve tarihe acı duyarak bakar. Sanatın işlevi, daha doğrusu, görevi de bu anlamda değişir.

Lyotard’a göre, sanat, kendi kurallarını sorgulamalıdır. Böylece yeni olanın ortaya çıkmasına ve gerçeklikle yeni bir temasın sağlanmasına izin verilmiş olacaktır. Bu kuralların yeniden gözden geçirilmesini reddedenler ise “kitle konformizminde” yer alırlar (Lyotard, 1994, s. 49). Bundan dolayıdır ki sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkinin, modernizmden sonra yeniden kurulması gerekliliği doğmuştur.

Sermayenin, yani kapitalizmin iktidarı altında sanat bir tür eklektizm devrini başlatır. Bu durum yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmaz. Lyotard'a göre "eklektizm, çağdaş kültürün sıfır derecesini" oluşturmaktadır (Lyotard, 1994, s. 50).⁹ Sanatın eklektik oluşu ise onu kitsch'e dönüştürerek herkesin beğenisine sunar. Sermaye ile eklektizm arasında kurulan bağlantı, sanat ile irtibatlı olan bütün meslek gruplarının (galeriler, sanatçılar, eleştirmenler vs.) "ne olursa olsun"culuk üzerine anlaşmasıyla sonuçlanmaktadır. Lyotard'a göre, böylece "para realizmi" kurulur: "estetik ölçütlerin yokluğunda yapıtların değerini, karlılıklarıyla ölçmek mümkün ve yararlı"dır (Lyotard, 1994, s. 50).

Böylece sanat ile gerçeklik arasındaki temas yeniden kurgulanabilir. Lyotard'ın önceki metninden hareketle üst-anlatılara olan inançsızlık, gerçekliğin temsil edilebilirliği üzerinde de kuşkulu bir durum yaratmıştır. Lyotard'a göre modernizm ile birlikte, gerçekliğin geri çekilmesi durumu ortaya çıkmıştır. Lyotard bu durumu, yani modernizm, sanat ve gerçekliğin geri çekilişini "yüce" duygusu ile ilişkilendirir. Önceki dönemlerde gerçekliğin olduğu gibi temsil edilmesi, gerçekliğin görünüşle bir olarak kabul edilmesiyle bağlantılıdır. Burada da bir tür yüce duygusu vardır ancak sanatçı bu "yüce" duygusuyla, daha doğrusu "yüce" olanla bir akrabalık edinir. Modernizm ise, görünüş ile gerçeklik arasındaki sınırı keşfetmiş, görünüş perdesinin ötesine yönelmiştir. Perdenin öteki yüzü her ne kadar kavramsallaştırabilir ise de gösterilebilir değildir. Böylece yeni bir tür "yüce" duygusu uyanır. Fakat sanatçı, bu sefer bu "yüce" olanı gösteremediği için acı ve acıdan kaynaklan haz duygusuna kapılır. Lyotard bundan dolayı iki yaklaşımın ortaya çıktığını söylemektedir:

Eğer modernliğin, gerçeğin geri çekilişi içinde, gösterilebilir ile kavramsallaştırılabilirin yüce ilişkisine göre geliştiği doğruysa, bu ilişkinin içinde, müzisyen gibi konuşursak, iki farklı makam ayırdedilebilir. Bir yandan, gösterme yetisinin güçsüzlüğü, insani öznenin yaşadığı mevcudiyet (présence) nostaljisi ve bu özneyi her şeye rağmen harekete geçiren karanlık ve beyhude istem vurgulanabilir. Ya da öte yandan, kavramsallaştırma yetisinin gücü, adeta "insandıılığı" (Apollinaire'in modern sanatçılardan talep ettiği nitelikler bu) -insandıılığı çünkü insani duyarlık ya da imgelemin, insanın kavramlaştırdığına uyum sağlayıp sağlayamaması, anlığın belirleyebileceği bir şey değildir- ve

⁹ Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesini oluşturuyor: Reggae dinleniyor, western seyrediliyor, öğlen Mc Donald'da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor, Tokyo'da parizyen parfümler kullanılıyor, Hong Kong'da retro giyiniliyor. (Lyotard, 1994, s. 50)

yeni, sanatsal, resimsel ya da bambaşka oyun kuralları icat etmenin yol açtığı haz ve varlık çoğalması da vurgulanabilir... Melankoli tarafında Alman dışavurumcuları, yenilik (novatio) tarafında Picasso ve Braque; birinci tarafta Malevitch, ikicisinde Lissitzky; birincide Chirico, diğerinde Duchamp. (Lyotard, 1994, s. 53-55)

Lyotard, bir tarafı gösterme yetisinin güçsüzlüğünü bilen ancak yine de harekete geçmeye devam eden nostaljik ve melankolik olarak nitelendirirken, diğer tarafı yeni oyun kuralları icat etmeye ve bundan haz duymaya çalışan, böylece varlık çoğaltması yoluna giden yenilikçi olarak nitelendirmektedir. Çeşitli alanlardan da kıyaslamalı olarak örnekler vermiştir.

Lyotard tam da bu noktada “İşte ihtilaf: Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir; gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder.” diyerek “melankolik” diye tanımlanan ilk grubu modernizme geri gönderir, ikinci grubu ise “Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin var olduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır.” diyerek postmodern ilan eder (Lyotard, 1994, s. 57). Burada önemli olan nokta postmodernin gerçeklikle herhangi bir temasının kalmamasıdır. Hatta bundan oldukça kuşku duymakla postmodern olunabileceği ortaya çıkar. Böylece postmodernizmde, gösterimin kendisini öncelenir; temsil arkasında bir temsil edilen barındırmaz.¹⁰ Yani temsil, herhangi bir anlam taşımak yerine hiçbir anlam taşımayan bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Son olarak postmodern’i “devralınan her şeyden kuşku duymak” olarak tanımlayan Lyotard sanata ve diğer disiplinlere önemli bir görev yüklemektedir (1994, s. 58): “Bize düşen gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imâlar icat etmektir... Bütüne karşı savaşılm, gösterilemeze tanıklık edelim, ihtilafları şiddetlendirelim, ismin onurunu kurtaralım.”

¹⁰ Adorno (2011, s. 61), bu duruma “Sonunda kültür endüstrisi, taklit olanı mutlak olanın yerine koyar. Kültür endüstrisi stilden başka bir şey olmadığı için, stilin sırrını, onun toplumsal hiyerarşiye itaat demek olduğunu açığa çıkarır.” ifadesiyle eleştirel olarak yaklaşmıştır. Yani Lyotard’a göre postmodernizm, temsile, gösterilemez olanı vurgulaması nedeniyle ağırlık verir; Adorno, temsilin, içi boşaltılmış bir halde toplumsal hiyerarşiye bağlı kıldığını iddia eder.

1.3. FREDRIC JAMESON: GEÇ KAPİTALİZMİN KÜLTÜREL MANTIĞI

Postmodernizme dair üçüncü bir tanım ve yorum ise Fredric Jameson'dan gelmiştir. Fredric Jameson, önce 1984 yılında makale olarak daha sonra genişletilmiş haliyle 1991 yılında kitap olarak yayınladığı “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism” (Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, 2011) postmodernizme dair önemli bir yorum sunmuştur. Habermas ve Lyotard'ın aksine, Jameson çoğunlukla kültür ve ekonomi ilişkisi üzerinden bir yorum üretmiş; tarih, metinselcilik gibi meseleleri de kültür ve sanatın alt başlıkları içinde incelemiştir.

Jameson, hemen bir postmodernizm tanımlaması yapmaya girişmez, zira kendisinin de ifadesiyle (Jameson, 2011, s. 25) “postmodernizm, bir kez ve tüm kapsamı içinde belirleyip, bundan sonra rahat bir vicdanla kullanabileceğimiz bir kavram değildir.” Ayrıca, felsefe, sosyoloji, ekonomi, medya gibi alanlarda bir takım kesin çizgilerle tanımlamaların sınırlarının keskinliği ölçüsünde yetersiz kaldıklarını da ekler (Jameson, 2011, s. 15). O halde postmodernizmi tanımlamak yerine onu kavramaya çalışmak birincil öncelik taşır.

Ernest Mandel'den (1998) hareketle “Geç Kapitalizm”¹¹ terimini kullanan Jameson'a göre, postmodernizm yeni bir düzenin “kültürel başatlığı” değil, yalnızca “kapitalizmin geçirdiği başka bir sistematik modifikasyonun bir yansıması ve onunla birlikte ortaya çıkan süreci” ifade etmektedir (Jameson, 2011, s. 13). Bu görüş, diğer düşünürlerin aksine postmodernizmi ve kapitalizmi yalnızca ilişkili kılmaz, postmodernizmin kapitalizmi ambalajlayarak onunla iç içe geçtiğini göstermektedir. Lyotard'ın üst-anlatıların sonu olarak değerlendirmesini de bir anlatı olarak kabul eden Jameson, meselenin yeni bir kültür olmasından ziyade, kültürün de “değişken ve ikincil¹² bir özellik halini aldığı” ile ilgili olduğunu söylemektedir (Jameson, 2011, s. 10). Bu anlayışa göre, kültür de kapitalizm içinde bir meta haline gelmiş, tüketim

¹¹ Ernest Mandel'in 1972 yılında hazırlanmış doktora tez çalışması olan “Der Spätkapitalismus”, 1975 yılında New Left Books tarafından İngilizce olarak “Late Capitalism” adıyla yayınlanmıştır. Geç Kapitalizm terimi, ilk kez Werner Sombart tarafından kullanılmış olsa da Ernest Mandel tarafından geliştirilmiş ve içeriği netlik kazanmıştır.

¹² Jameson, kültürün ikincil bir özellik halini aldığını söylerken; Adorno, “... kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmışlardır; mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir.” ifadesiyle kitlelerin de ikincil hale geldiğini söylemiştir (Adorno, 2011, s. 110). Buradan anlaşıldığı üzere endüstri haline gelmiş kültür de artık kültür olmaktan çok uzaktadır. Hatta bu durumda, Adorno'ya göre (2011, s. 61), “Kültürden söz etmek, her zaman kültürle ters düşmek anlamına gelir.”

nesnelerinin sınırları bütün toplumlara ve kültürlere kadar genişlemiş; böylece, bir kültürün diğer kültürden farkı kalmayarak küresel bir sermaye içinde erimesine neden olmuştur. Modernizm metalaşmaya karşı eleştiri getirebilmesine karşın, postmodernizm “salt metalaşmanın bir tüketimi”dir (Jameson, 2011, s. 10).¹³

Lyotard’ın üst-anlatıların bitişiine işaret etmesini ve bu yüzden bir “kopuş” yaşandığını söyleyen anlatıya karşı bir sorgulama yapan Jameson, bunun bir kopuştan ziyade bir süreklilik içerdiğini ifade eder: II. Dünya Savaşı sonrasında, “uluslararası ilişkilerin yeniden örgütlenmesi ve yeni bir ekonomik dünya sisteminin ortaya çıkabilmesi” için gerekli teknolojik önkoşulların hazırlandığını belirtir. Bir diğer önkoşul ise kültürel bağlamda bu ekonomik sisteme zemin hazırlanmasıdır. Jameson’a göre bu durum, “geleneklerin büyük bir bölümünü mantalitelere düzeyine indirgeyecek biçimde silip süpüren” 1960’lı yıllara rastlar. Ekonomik yönden hazırlanan yeni düzen kültürel bağlam içine yerleştiğinde büyük değişimlerin meydana geldiği düşünülebilir ancak ekonomik gelişmeler bu değişimlerden ve kopuşlardan etkilenmez, aksine “kendi düzleminde ve kendi mantığı doğrultusunda alabildiğine sürer.” (Jameson, 2011, s. 22-23)

Bu yaklaşım yeni bir başlangıç içeren ve tarihsel anlamda özgül olarak tanımlan postmodernizmin aslında “farklı koyun postlarına bürünen aynılığın uzantısı biçiminde algılanması gerektiğini” göstermektedir (Jameson, 2011, s. 13-14). Bununla birlikte anlatıların bitişi, yeni başlangıçlar fikri, kopuş gibi kavramsal dayanakların türetilmesi ve postmodernizm kavramına bu kadar sahip çıkılmasını salt kültürel açıdan anlamlandırmak mümkün değildir. Zira bunlar da bir noktada başka anlatılardır ve yalnızca yeni/geç kapitalizmin kendisini var etmesi için gerekli kaynaklardır.¹⁴

Jameson’a göre (2011, s. 15) yalnızca kavramsal açıdan değil, bu postmodern durum somut öğelerle de inşa edilir. Modernizme kıyasla postmodernizm elit bir

¹³ Adorno bu noktada sanatın da metaya dönüştüğünden söz etmiştir. Ancak sanatın yalnızca metalaşmasıyla değil, kendi özerkliğinden de vazgeçmesi ve tüketim nesnelere arasına girmesi; kendi asli özelliklerini “gururla” kaybetmesiyle sonuçlanmıştır (Adorno, 2011, s. 94-95): “Yeni olan şey, sanatın metalaşması değildir: bu yeniliğin ilgi çekici yönü, sanatın ne olduğunu günümüzde hevesle itiraf etmesi ve kendi özerkliğinden vazgeçip tüketim mallarının arasındaki yerini gururla almasıdır.”

¹⁴ Jameson’ın bu konuda Adorno’nun yaklaşımıyla benzer bir tavır takındığı söylenebilir. Zira Adorno (2011, s. 112), “Kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir; değişikliğin her yerde gizlendiği, kültür üzerinde egemen olduğu günden beri değişmeden kalan kâr güdüsü gibi, hiç değişmeyen bir iskelettir.” diyerek kapitalizmin bir kılıf olarak kültür endüstrisini ürettiğini doğrular.

tabakaya seslenmez, bu yüzden öngördüğü yaşam anlayışı, sanat görüşleri bir noktada elitist değildir. Aksine, ne kadar toplum içinde yer edinebilirse o kadar varlığını gerçekleştirir ve genişletir. Bu yüzden günlük olana, gündelik yaşantıya sızar. Daha sonra onu kendi içine alır, kültüre ve topluma dair ne varsa kendi içinde biriktirir. Bu biriktirme eylemi sonrasında ise bir kataloglama işlemi başlar. Kataloglama işlemi, toplum ve kültür içindeki somut öğelerin ve biçimsel unsurların bağlamından kopmasına neden olur. Yeni bağlam, kataloglama ile birlikte, karşılıklı kodlamayla kurulur. Sonuç itibarıyla ortaya çıkan ürün (ki bu ürün her şey olabilir), hem kültürden bir şeyler barındırır hem de onu da geçerek pazarlanabilecek yeni bir tüketim nesnesi olur.¹⁵

Ancak bu kapsamlı yeniden yazma operasyonunun yukarıda belirtildiği gibi ek bir sonucu daha vardır: Her şey, ait olduğu değirmende öğütülür ve burada önerilen türden analizler, birbirinden farklı bir dizi yararlı kodlar arasında ayraçlar olarak kolayca proje tarafından yeniden söğurulür. (Jameson, 2011, s. 15-16)

Yani her şey kendi özgül alanında, özerk yapısı içinde çözümlenir fakat alanlardaki analiz yapıları bütün bir proje tarafından yeniden birleştirilir. Böylece, önceden ilgili, ilgisiz, hatta karşıt ve somut veya soyut birçok şey tek bir yapı içinde birleştirilir. Postmodernizm bu anlamda çelişkilerden oluşmuş -ancak bu çelişkilerin de kabul edildiği ve hatta benimsendiği- bir bütünlüktür, denilebilir.¹⁶ Bu çelişkili bütünlük, Jameson'a göre karşılıklı etkileşimde ve alışverişte bulunan kültür ve ekonomi arasında salınır (Jameson, 2011, s. 16). Jameson, kültür ve ekonomi ilişkisini hatta birleşimini "geç kapitalizm"¹⁷ teriminde bulmaktadır. Son olarak "geç" ön ekine

¹⁵ Kataloglama ve karşılıklı kodlama meselesi, Adorno'nun da üzerinde durduğu bir konudur. Bu bağlamda, Adorno'ya göre (2011, s. 53, 57, 61), "Genel bir ortak payda olan kültür, neredeyse, kültürü yönetim dünyasına sokan o kayıt, kataloglama ve sınıflandırma işlemlerini içerir.", "Tüketiciye sınıflandırabileceği hiçbir şey bırakılmaz, çünkü her şey bizzat üretimin şematizmi tarafından önceden sınıflandırılmıştır." ve "Her şey son ayrıntısına kadar bu kataloğa uydurulur."

¹⁶ Eklemek gerekir ki Jameson ile benzer bir yaklaşım sergileyen Koçak'a göre (1992, s. 9) postmodernizmi kendisinden önce gelen diğer tarihsel dönemlerden ve kültürel başat öğelerden ayıran durum; her ne kadar yeni bir bütünlük kursa da aslında bu bütünlük bağımsız parçaların, birleşmeyen ve özetlenmeyen bütünlüğüdür. Yani postmodernizm, bir yanda kendisinden önce gelen evrensel ve bütüncül yapıları çözülmeye, parçalanmaya uğratarken; diğer yanda ortaya çıkan parçaların, yeniden ancak bu sefer herhangi birleşme olmadan bir araya getirmiştir. Bu durumda bir araya gelen parçalar arasındaki diyalektik de çözülmüş ve çelişkili bir bütünlük elde edilmiştir.

¹⁷ Jameson, kültür ve ekonomi birleşimi için kullandığı, "geç kapitalizm" ifadesi dışında ek olarak "çokuluslu kapitalizm", "medya kapitalizmi", hatta (Guy Debord'dan hareketle) "gösteri toplumu" gibi ifadelerin de kullanılabileceğini belirtmiştir (Jameson, 1991, s. 22, 32).

değinen Jameson'a göre, bu ön ek esasında bitmekte, çökmekte veya ölmekte olan bir sistemi tarif etmez, aksine dünyanın kalıcı bir değişim geçirdiğini ifade eder:

“geç” önekinin gerçekte vurgulamak istediği, bir şeylerin değiştiği, dünyanın artık eskisi gibi olmadığı, bir anlamda kesin, ancak, modernleşme ve endüstrileşmenin yaşamış olduğu sarsıntılarla karşılaştırılmaz; daha zor algılanan, daha az dramatik, ancak daha akıcı ve daha kapsamlı olması nedeniyle daha kalıcı bir yaşam dönüşümünü yaşadığımız gerçeğidir. (Jameson, 2011, s. 24)

Bu kalıcı dönüşüm elbette bir anda gerçekleşmemiştir. Jameson'a göre (2011, s. 23), “yeni sistemin gelişimi için ‘gerekli ortamı ya da elverişli toprağı’ sağlayan dönem, 1945 sonrası ‘Amerikan Asrı’”dır. Amerikan’ın II. Dünya Savaşı sonrası askeri başarısının bir hakimiyete dönüşmesi için gerekli olan ekonomik ve kültürel programlar, Amerika’da geliştirilmiştir. Öncelikle bu yeni sistem Amerikan vatandaşlarının, bir toplum olmaktan çok; farklı ırk, dil, din gibi alanlarda, çok çeşit mensubiyeti olan insanlardan oluşması ve bu insanların birleşmesini sağlamıştır. Bununla birlikte küresel ölçekte, kapitalizm boyut değiştirerek “çokuluslu” (Jameson, 2011, s. 20) bir yapıya bürünmüştür. Amerika’da başlayan bu dönüşüm hikayesi, bütün toplum ve kültürlerle bu şekilde sirayet etmiştir. Böylece hem ulusal sorunlara çözüm hem de küresel ölçekte bir kültür yaratımı Amerika’dan başlayarak geliştirilmiştir.¹⁸

1.4. ANTHONY GIDDENS: POSTMODERNİZM YERİNE RADİKAL MODERNİZM

Habermas’ın yan ısıra modernliğin diğer bir savunucusu da Anthony Giddens’tir. 1990 yılında yayınlanan “The Consequences of Modernity” (Modernliğin Sonuçları) kitabında, Habermas’tan farklı olarak Giddens, modernlik ve postmodernlik tartışmasını sosyolojik, hatta kurumsal bir açıdan tartışır (Giddens, 2020). Bir değişimin yaşandığının kabulüyle başlayan Giddens, bu değişime ve değişimin sonucunda ortaya çıkan olgulara postmodernlik yakıştırmasının yapılmasına karşı bir sorgulama yapmaktadır. Bu değişim ve dönüşüm, modernliğin de yeniden

¹⁸ Adorno bu konuda hemfikirdir. Kültür Endüstrisi adını verdiği rüzgârın “boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmadığını” söylerken başat rolü, savaş sonrasında Avrupa’nın dahi bağımlı haline geldiği Amerika’ya vermektedir (Adorno, 2011, s. 62). Üstelik henüz o dönemlerdeki Amerika’nın bu endüstriyel kültürünü Avrupa’nın “kültürel gecikme” [cultural lag] olarak tanımlamasının da bir yanılsama olduğunu, aslında bu “kültür tekelinde geri kalanın Avrupa” olduğunu açıkça söylemiştir. Ne var ki Avrupa, Adorno’nun deyimiyle, kendi varoluşunu bu geri kalmışlığa borçludur (Adorno, 2011, s. 63).

gözden geçirilmesi gerekliliğini getirmiştir. Ancak daha önce Jameson'ın da bahsettiği gibi postmodernizmin hemen kabul edilen bir kavramsallaştırma olarak karşımıza çıkmasına eleştirel bir gözle bakan Giddens ise bu değişim sürecini açarak ve modernliğin de tarihsel ve ereksel yaklaşımlarını inceleyerek yeni bir yorum katmıştır (Giddens, 2020, s. 11): “Bir postmodern döneme girmek yerine, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka döneme doğru gidiyoruz.”

Yani Giddens'a göre, gerçekte postmodernizme geçmek yerine modernizmin küresel ölçekte yayıldığını ve tarihte ortaya çıktığı halinden başka bir boyuta geçtiğini, içinde mevcut olan tarihsel köklerden “sıyrıldığı”nı söylemek mümkündür. Bu sıyrılmamanın neleri içerdiğini ve postmodernizme dayanak olarak gösterilen kimi sebepleri de açmak yerinde olacaktır.

Giddens'a göre modernliğin düşünümselliğinin¹⁹, ilerleme kaydettikçe geçmişle arasındaki bağları zayıflar (Giddens, 2020, s. 42-44). Gelenek ve modernlik arasındaki süreklilik ilişkisi de böylece tedrici olarak ortadan kalkar. En sonunda gelenek, hala toplumda yer eden bir kavramsallaştırma olmasına karşılık gerçekte bir etkiye sahip değildir. O halde modernlik, gelenek ile kurduğu karşıtlık ilişkisinden çıkarak kendini başka bir şeye doğru; yani tarihsel saiklerden ve gelenekle olan bağlarından sıyrılarak, hiçbir bağ kurmadan kendisini var etmeye ve düzenlemeye yönlendirir.

Ayrıca modernlik düşünümselliği içinde bilginin de bu anlamda bir kesinlik içermesi beklentisinin yanlış olduğuna da işaret eden Giddens, “Modernlik koşullarında hiçbir bilgi ‘bilme’nin emin olmak demek olduğu ‘eski anlamdaki bilgi’” olmadığını da açıkça ifade eder (Giddens, 2020, s. 44-45). Böylece postmodernizmin başlıca dayanak noktalarından biri olan bilginin kesinliği üzerinde kuşku duymanın aslında modernlikle ilgili olduğunu söylemek mümkün hale gelmektedir.

Bu konuyu derinleştirmek adına Giddens, modernizmin ilk çıktığı zamanki (klasik) düşünceye karşıt olan yapısını yine bazı meşruiyet zeminlerinden alarak gerçekleştirdiğini söyler. Batı kültürü içinde doğan Aydınlanma ve modernizm,

¹⁹ Düşünümsellik (İng. Reflexivity): dilin, düşüncenin, zihnin veya bir disiplinin kendi üzerine dönme gücünü veya yeteneğini anlatan terim. Bu çerçevede içinde, [düşünümsellik] refleksivite bir özelleştirme ve değerlendirme sürecini tanımlar (Cevizci, 1999, s. 728-729).

başlangıçta, tanrısal bir bakış açısı kuran dinsel bir bağlamdan ortaya çıkmıştır. Giddens, bu noktada “kutsal takdir” terimini kullanmaktadır:

Kutsal takdir, uzun bir süre Hıristiyanlık düşüncesinde yönlendirici bir fikir olmuştur. Bu öncü yönelimler olmaksızın Aydınlanma, daha başlangıcında olanaksız bir duruma gelirdi. Zincirlerinden kurtulmuş bir aklın savunulmasının kutsal takdir düşüncelerini değiştirmeyip, yalnızca yeniden biçimlendirilmesi hiçbir şekilde şaşırtıcı değildir. Bir kesinlik türü (Tanrısal kanun), bir diğeriyle (duyularımızın, ampirik gözlemlerin kesinliği); kutsal takdir de Tanrısal ilerlemeyle değiştirilmiştir. (Giddens, 2020, s. 52)

O halde denilebilir ki ilk çıktığı zaman dinin yerine kendisini yerleştiren, ancak bunu yaparken de meşru bir zemin sağlayan kutsallığı kullanan modernizm; bilimde ve bilgede kesinlik, ilerleme gibi çeşitli evrensel kavram ve biçimleri içine almıştır. Giddens, bu durumun hem yukarıda ifade edildiği gibi tarihsel açıdan hem de mantıki açıdan gerekli olduğunu açıklamaktadır. Bugün bu sebeplere, yani meşruiyet zeminlerine ihtiyaç kalmamış olması, elbette bir değişime sebep olacaktır ki bunu Giddens, “modernliğin alt edilmesinden çok, ‘modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması’” olarak değerlendirmenin daha anlamlı olduğunu belirtmiştir (Giddens, 2020, s. 52).

Savunucularının -ve özellikle Lyotard’ın- postmodernlik betimlemesi olarak “bilgiden, üst-anlatılardan duyulan kuşku” da, Giddens’a göre -her ne kadar kesinlik arayışlarına sahip olsa da- modernlik tarafından etkin bir biçimde hem toplum bilimlerinde hem de doğa bilimlerinde kurumsallaştırılmıştır; “öyle ki, tüm ‘benimsenmiş bilgi’ biçimleri reddedilmeye açıktır.” (Giddens, 2020, s. 172). Bu kuşkuculuğun ise giderek artması ve “nihilizm tohumları” sayesinde Aydınlanma döneminde ortaya çıkan Tanrısal tarih anlayışı, bilimde kesinlik arayışı ve ilerleme fikri sürekli bir değişimle kendi içeriğini “boşaltmıştır” (Giddens, 2020, s. 53-55). Ancak bu durumu postmodernlikle nitelendirmek gerçek bir çözüm sunmaz; bunun yerine, modernliğin geçirdiği bir değişim olarak değerlendirmek daha doğrudur. Bundan dolayı Giddens “... geri kalan kalıntıların temizlenmesiyle birlikte modern düşüncenin kendini netleştirdiği”ni ifade etmiş ve bu yüzden “Modernliğin ötesine geçmiş değiliz; onun radikalleşmiş evresini yaşıyoruz.” demiştir.

Belirtilmelidir ki Giddens, postmodernizmi reddetmemektedir. Yalnızca, modernizmin gerçek yapısının onu meydana getiren tarihsel saiklerden ayrıldığında ortaya çıktığını, böylece radikal ve evrensel bir yapıya ulaştığını ifade etmektedir.

Postmodernizm ise eğer gerçekten “modernizm sonrası” anlamı taşıyorsa bu ancak gelecekte var olacak yeni bir sistem olarak düşünülmelidir. Bugün için bir anlamı varsa şayet sanat ve mimarlık alanlarında bir stil veya akıma işaret etmekle sınırlandırılmalıdır. Bu yüzden günümüzde postmodernlikten bahsetmek, yalnızca modernliğin “estetik düşünümüyle” ilgilidir (Giddens, 2020, s. 50).

1.5. DAVID HARVEY: POSTMODERNLİĞİN DURUMU

1990 yılında yayınlanan diğer bir kitap ise David Harvey’in “The Condition of Postmodernity” (Postmodernliğin Durumu, 1997) kitabıdır. Harvey bu kitabında yeni bir postmodernizm yorumu yapmak yerine kapitalist ülkelerin “haleti ruhiye”sinde meydana gelen değişimi anlamak adına çeşitli tanım, yorum ve betimlemeleri derlemiştir. Hemen belirtilmelidir ki Harvey’in kendisi farklı bir görüş sunmasa da, kitabın en başında “Temel Tez” başlığı altında “...bu değişimler bütünüyle yeni bir kapitalizm-sonrası (post-kapitalist), hatta sanayi-ötesi (post endüstriyel) toplumun ortaya çıkışından ziyade, yüzeysel görünümde beliren bazı değişikliklerdir” diyerek Jameson’ın görüşüne yakın durduğunu göstermiştir (Harvey, s. 7). Bu yüzdendir ki kitabın ilk bölümü 20. yüzyılda gerçekleşen politik ve ekonomik dönüşüm üzerinedir. Sonrasında bu dönüşümlerin mekân ve zaman deneyimi üzerinde duran Harvey, postmodernizmin belirli bir tür “tarihsel-coğrafi durum olarak” görülebileceğinden söz eder (Harvey, 1997, s. 362). Lyotard’a benzer şekilde postmodernliğin yahut postmodernizmin bir “durum” olmasıyla ilgilenen Harvey’in konuyu felsefe, bilim, sosyoloji, kent çalışmaları gibi çeşitli alanlardan çıkardığı alıntılarla ele alması, postmodernizmin belirli bir olay yerine -her ne kadar yüzeysel olsa da- kapsayıcı bir olgu olduğunu göstermektedir.

Harvey, postmodernizmin başlangıcına dair net bir tarih vermese de 1960’lı yıllarda, modernizm karşıtı hareketlerden kendisini var ettiğini söylemiştir (Harvey, 1997, s. 53). Özellikle 1968 yılında vuku bulan ve küresel ölçekte etki bırakan çalkantılı dönemin, postmodernizmin toplumsal zeminde hazırlanışı bakımından önemli olduğuna işaret etmiştir. Ancak yine de postmodernizmin toplumsal zeminde bir karşılık bulmasından önce, daha doğrusu toplum nezdinde bir arayışın başlamasından önce bir sorgulama olduğuna da değinmek gereklidir. Harvey, bu konuda dönemin zihinsel bir kriz ortamı olduğuna dair kısa bir anlatı sunmaktadır:

Günümüzün manevi krizi Aydınlanma düşüncesinin bir krizidir. Çünkü Aydınlanma gerçekten de insanın kendini “bireysel özgürlüğünün üstünü örten ortaçağ geleneğinden ve cemaatinden” özgürleştirmesine izin vermiş olabilir, ama bu düşüncenin “Tanrısız bir benlik” iddiası, sonunda kendi kendini yadsıyacaktı; çünkü bir araç olan akıl, Tanrı’nın yokluğunda, herhangi bir ruhsal ya da ahlaki amaçtan yoksun kalacaktı. Şayet tensel arzu ve iktidar “akıl ışığını gereksinmeksizin keşfedilebilecek yegâne değerler” ise, o zaman akıl başkalarına boyun eğdirmek için basit bir araç haline gelmek zorunda kalırdı (Baltimore Sun, 9 Eylül 1987). Postmodern teolojik proje, akıl kudretini terk etmeksizin, Tanrı’nın hakikatini yeniden ileri sürmektir. (Harvey, 1997, s. 57)

Aydınlanmayla birlikte “akıl özgürleşmesi” sayesinde başlayan sorgulama pratiği, önceleri klasiğin, geleneğin, metafiziğin üzerinde gerçekleşirken, daha sonrasında da kendilik sorgulamasına dönüşmüştür. Kendilik sorgulaması, neredeyse bir tür nihilizmle sonuçlanırken; postmodernizm, aydınlanma akli ile klasikteki Tanrı anlayışını birleştirir. Bu birleşim aynı zamanda geçmiş ve şimdinin, hikâye ve bilimin, elit ve popüler olanın; kısaca karşıtlıkların, çelişkilerin birleşimidir.²⁰

Bu kriz ortamının ve çözüm arayışlarının odağında olan postmodernizmin hala açık bir karşılığı yoktur. Harvey ise, Ihab Hassan’ın modernizm ve postmodernizmin farklarını ortaya koyduğu şematik gösteriminden yararlanır (Harvey, 1997, s. 59). Bu şematik gösterime göre, her ne kadar postmodernizm tanımlanması güç bir yaklaşım -veya bir durum- olsa da, hatta içinde modernlik fikrini barındırmaya devam etse de; postmodernizm ile modernizmin bir karşıtlık ilişkisi içinde olduğu söylenebilir.

Bu karşıtlık ilişkisinde en önemli konulardan biri de şüphesiz ilerleme fikridir. Harvey, bu noktada modernizmi -başarılı olup olmadığı sorgulanabilir olsa da- “iyi gelecekler peşinde koşmaya ilişkin” olarak tanımlamaktadır. Postmodernizm ise başka türden gelecek planları yapmak yerine “böyle bir geleceği kafamızda canlandırmaktan bile alıkoyan bütün o istikrarsızlıkların teşvik ettiği koşullar üzerine” durmaktadır (Harvey, 1997, s. 70).

Bu durumda açıkça görülmektedir ki postmodernizm hem geçmişle hem de gelecekle problemlidir. Bu durum yalnızca ilerleme fikrine ilişkin değildir. Geçmişle ve onun büyük anlatısı olan Tarih’in bizzat kendisi ile de ilgilidir. Ancak, ilerleme

²⁰ Ancak belirtmek gerekir ki bu noktada belirtilen “tanrı anlayışı” gibi dini ve kültürel ifadeler, yalnızca bir meta, yani tüketilecek bir şey olarak sunulabilir. Eski mitsel ya da mistik içeriği çoktan tarihe kavuşmuştur.

fikrine ve gelecek hülyalarına oranla, geçmiş ve tarihle daha ciddi bir ilişkisi vardır. Harvey bu durumu şöyle açıklamıştır (Harvey, 1997, s. 71): “İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masnetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir.”

Gelecek planları ve hayalleri terk edilirken, tarihten de vazgeçen postmodernizm, yalnızca geçmişe sırt çevirmekle kalmaz, aynı zamanda onu şimdiye taşıyarak “karikatürize” eder. Böylece tarihsel süreklilik yerine, bir çeşit şimdi’ler çağı başlar. Elbette bu durumun yalnızca felsefi ve psikolojik alanda değişimler uyandırdığını söylemek, eksik bir değerlendirmeye yol açacaktır. Bu noktada Harvey, “tarihsel sürekliliğin yitirilmesi”nin estetik yargıda da bir değişim yaratacağını ifade eder:

Değerlerde ve inançlarda tarihsel sürekliliğin böylece yitirilmesi, sanat yapıtının süreksizliği ve kinayeyi vurgulayan bir metne indirgenmesi ile birleştiğinde, estetik ve eleştirel yargı açısından pek çok sorun yaratır. Estetik yargıya ilişkin her tür yetkili ve sözde değişmez standardı reddeden (ve bunları aktif biçimde “yapıbozumuna uğratan”) postmodernizm, bir gösteriyi ancak ne kadar gösterişli olduğuna bakarak yargılayabilir. (Harvey, 1997, s. 73-74)

Bu gösterişli gösteri ise yüksek kültür sahibi insanlar için değil toplumun kendisi içindir. Bu yüzden estetik yargının, “yücelik” gibi herhangi bir anlamdan yola çıkarak kendini var etmesi beklenmez. Aksine gösterinin izleyicileri olan toplumda kısa süreli şoklar yaratmaktan başka hiçbir değeri yoktur. Hatta başka türden bir değer aranılması da abestir.

Bu durum yalnızca sanat ve tarih ilişkisiyle sınırlı kalmaz, sanatın/gösterinin izleyicisi olan toplumla ve ekonomiyle de ilişkilidir. Tarih bilincinin ortadan kalkması, teknolojik gelişim ve yeni bir ekonomik düzen sayesinde, bir medya ve tüketim alanı olarak popüler kültürün icadı katlanarak yayılmıştır. Harvey, bu durumu örneklemek (ve biraz da eleştirisini yapmak) üzere Robert Hewison’a başvurur:

Hewison (1987: 135)”postmodernizm ile tarihsel miras sanayiinin arasında bir bağ vardır,” diyor; çünkü “her ikisi de şimdiki hayatlarımızla tarihimiz arasında sığ bir ekran yaratmak için kafa kafaya vermiştir”. Tarih “eleştirel söylemden çok kostümlü tiyatro ve o yeniden canlandırma olarak çağdaş bir yaratı” haline gelir. Hewison, Jameson’dan da alıntı yaparak şu sonuca ulaşır: “Tarih’i kendi pop imgelerimiz ve kendisi ebediyen erişilemez kalan o tarihin benzeşleri (simulacre) aracılığıyla keşfetmeye mahkûm olmuş durumdayız.” Ev artık bir makina gibi görülmez, “içinde yaşanacak bir antikadır”. (Harvey, 1997, s. 80)

1.6. TERRY EAGLETON: POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI

Terry Eagleton'ın 1996 tarihli "The Illusions of Postmodernism" (Postmodernizmin Yanılsamaları, 2011) metni ise sosyalist bir perspektiften bakarak "yapmacık tavırlı formülleştirmelerden ziyade bir bütün olarak" postmodernizmi tartışmaya açmaktadır. Bu tartışmayla birlikte Eagleton kendi deyimiyle (Eagleton, 2011, s. 12), postmodernizmi "bayağı bir ortak-duyusal reaksiyon üslubuyla değil, politik ve teorik bir perspektiften hareketle" eleştirmeye girişmiştir. Bu eleştiriye girişmesindeki amacını ise, "postmodernizme karşı avucumuzun içinde tam anlamıyla gelişmiş bir alternatif bulunduğunu değil, yalnızca postmodernizme kapılanmaktan daha iyi bir şeyler yapabileceğimizi ileri sürmek" şeklindeki ifadeyle açıklamıştır (Eagleton, 2011, s. 11-12).

Öncelikle belirtilmelidir ki Eagleton'a göre, "postmodernizm" ile "postmodernlik" arasında fark vardır: "Postmodernizm", "çağdaş kültürün biçimine dair bir gönderme" iken; "postmodernlik", özgül bir tarihsel döneme çağrışımdır. Ancak Eagleton, en başta her ne kadar bu ayrımı belirtse de bunu sürdürmez, postmodernizm'in ikisini de kapsayıcı bir özelliğe sahip olduğunu kabul eder. O halde denilebilir ki Eagleton'a göre postmodernizm hem bir tarihsel dönem hem de çağdaş kültürün biçimidir (Eagleton, 2011, s. 9-10). Yani postmodernizm, hem geçmişte meydana gelen bir değişimin hem de bugünkü kültür koşullarını var eden gerçekliğin kendisidir.

Eagleton, postmodernizmin temel bir özelliği olarak kuşkuculuktan söz eder. Postmodernlik hakikat, kimlik, nesnellik gibi kimi kavramlardan ve bunların oluşturduğu çevrelerden kuşku duyarak işe koyulur. Kavramların kesinliği, yapıların sabitliği ve sağlamlığı üzerinde çeşitli açılardan kuşku duyan postmodernizm, "dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir." Bu durum da kuşkuculuğu beslemeye devam eder. Böylece kuşkunun dışında kuşkulananacak bir şey kalmayınca kadar kendini ve dünyayı etrafında şekillendirir (Eagleton, 2011, s. 9). Ancak bu şekillendirme, Jameson'ın da belirttiği gibi, esasında "kapitalizmin yeni bir biçimini doğuran tarihsel bir değişiklik"ten kaynaklanmaktadır. Postmodernizm ise bu "değişimi yaratan, sınırları bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz,

özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik bir kültürel üslup” olarak tanımlanır (Eagleton, 2011, s. 10).

Eagleton, metne bir yenilgiden söz ederek başlamıştır: Bu yenilgi, “yalnızca politik solun geri püskürtülmesi” değildir, aynı zamanda “sol politikanın başvurduğu paradigmaları geçersizleştiriyor görünümü verecek ölçüde” bir yenilgidir (Eagleton, 2011, s. 13). Yani kendisinden önce gelen bütün politik yaklaşım ve paradigmalardan tartışma zemininden düşmesi sebebiyle anlamsızlaştığı ortadadır. Bu yüzden Eagleton’a göre, böyle bir yenilgi karşısında politik ortamda yeniden aynı türden paradigmaları tartışmak anlamsızdır. Bunun yerine, “bir antikacının ilgisine benzer bir ılımlı ilgiliyle derinlemesine düşünmek” gerekmektedir (Eagleton, 2011, s. 13-14). Zira postmodernizm ve onun simgelemek suretiyle gizlediği kapitalist sistem modern dönemdeki tartışmaları bir yönüyle -her ne kadar çözdüğü kabul edilmese de- geride bırakmıştır. Ancak Eagleton, bu durum karşısında kendi politik tavrını “Sistem ayaklar altına alınamaz olabilir; ama hiç değilse bir anlığına ihlal edilebilir yine de, otoritesinin sarsıldığı ve söküldüğü nevrozistik noktaları bulmak için araştırılabilir.” cümlesiyle ortaya koyar (Eagleton, 2011, s. 15). Metnin geri kalanında da bu tavrı sürdürür.

Eagleton’ın ilk tanımı ve eleştirisi postmodernizmin bütünleştirici -hatta evrenselleştirici- özelliği üzerinedir. Postmodernizm, Eagleton’a göre bir başka totalite üretimidir. Yani, bir bütün olarak her yeri kapsar ve etkisi altına alır. Her şeyi kendisine göre dönüştürür. Ancak postmodernizm ve -kapitalist- sistemin her yeri kapsadığı ve her şeyi kendi etkisi altına aldığı düşüncesine -ki bu düşünce de Eagleton’a göre eleştirilebilir bir düşüncedir- karşılık Eagleton (2011, s. 18), “muhalefetin kaynağı ancak sistemin dışında bulunabilir” şeklinde çıkış yapmaktadır. Ancak eğer gerçekten sistem her yeri kaplamış ve gücü altına almışsa eğer o vakit sistemin dışında da bir şey olamaz. Böylece sistemin kendisi görünmez bir hale gelir ki o zaman da “hiç de bir sistem olmadığı söylenebilir.” Bu durumda ise Eagleton’a göre, muhalif olan yerini kıyaslanamaz olana bırakır. Yani muhalif olan sistemle herhangi bir şekilde ilişki kuramayacak, kurduğu takdirde ise sistem içine çekilerek “ötekiliği anında kirlenecek ve yıkıcı gücü azalarak hiçleşecektir. Böylece, sistemi

teoride olumsuzlayan her şey, mantıken bunu pratikte de yapmaktan acizdir” (Eagleton, 2011, s. 18-19).²¹

Eagleton’a göre bu durum, sahte bir “gizemcilik” yaratmaktadır. Her yeri kapsayarak tanımlanması, anlaşılması ve karşı durulması mümkün olmayan gizemli bir sistemle karşı karşıya olduğumuzu belirtir. Bu gizemcilik sayesinde, sınırların aşıldığı, “mantıksal çıkmazın çözüme kavuşturulmaktan ziyade çözümlenip dağıldığı” bir belirlenmemişlik -veya belirlenemezlik- hali beslenir ve akıl kendisini bu büyümlü ortama teslim eder (Eagleton, 2011, s. 19). Böylece sistem kendi içinde belirlenemediği gibi tartışabilir bir şey olmaktan bile çıkar. Yalnızca kendi varlığını sürdürmek için yine kendi içinde “ötekiler” var eder. Bir karşıtlık kurmak suretiyle, sistem kendisini, ürünleri olan ötekiler karşısında yüceltirken ürettiği ötekileri de şeytanlaştırır. Kıyaslanamaz olan gerçek ötekiler ise düşünme sahasının dışına çoktan itilmiştir.

Eagleton’a göre (2011, s. 22), “her şeye rağmen totaliteler birileri için var olmak zorundadır.” Kendi koşullarını değiştirmek amacıyla bir bütüncül bilgiye ihtiyaç duyanlar için totaliteler birileri tarafından tasarlanır. Böylece kimi insanlar kendilerini özgür ve mutlu hissedebilmeleri için etraflarını bir bağlamla kuşatırlar ve bu bağlamla iç içe geçerler. Ancak Eagleton ise bu “totalite”yi, yani sistemin kendisi dışında başka bir şey bırakmadan bir bütün olarak var olduğu düşüncesini, kaynağının sanıldığı aksine oldukça tikel durumların oluşturduğu bir başlangıç noktasına sahip olmakla eleştirir. Bu tikel durumların yarattığı evrensel düzlemin bir yanılısama oluşturduğunu ve basitçe karşıtlıklar üzerinden değerlendirilemeyeceğini söylemek mümkündür. Esasında böylesine kapsamlı bir sistem fikrinden kuşku duymalı ve bu tikel durumların araştırılması gerekmektedir. Fakat bu noktada Eagleton’ın deyişine (2011, s. 24) benzer bir şekilde ifade etmek gerekirse, totalite aramak, kapitalizme bakmayı gerektirmektedir.

Eagleton’ın ikinci eleştirisi bilginin kendisi üzerinedir. Kuşku, bilginin temellerini sarsar. Postmodernizm ile birlikte büyük bilimsel ideallerin, pozitivist yaklaşımların ve kesin bilgi türlerinin çöktüğü kabul edilmektedir. Bütün bilgi

²¹ Benzer bir yaklaşımı Douglas Spencer (2018, s. 27) “Artık sisteme karşı muhalefet bastırılmamakta, bilakis yüceltilmektedir, sisteme dahil edilerek sistemin çok daha etkili çalışması sağlanmaktadır.” cümlesiyle ortaya koymuştur.

alanlarının ve epistemolojilerinin ve “politik eylemlilik duygusunun” çökmesiyle birlikte dünyanın nasıl bilenebileceğinin, hatta bilinip bilenemeyeceğinin açıklanması gerekmektedir (Eagleton, 2011, s. 25). Fakat denilebilir ki postmodernizm çağında dünyayı inşa edecek bir bilincin ve bilginin yerini söylem almıştır. Öyle ki söylem, bir bilgi türü olarak her yeri kaplamıştır. Eagleton (2011, s. 27), bu durumu açıklamak için “her şeyin bir yorum haline geldiği iddiası da dahil olmak üzere her şey bir yorum haline gelecektir ki, yorum fikri öbür alternatiflerin tümünü iptal edecek ve her şeyi olduğu gibi bırakacaktır.” ifadesini kullanır. Söylem -ve yorum- neredeyse başka türden “a priori” halini alır. Ancak Eagleton’a göre (2011, s. 27) bu türden epistemolojik sorunlar, arkasında politik tarihin içerdiği meselelerle ilgilidir. Yani bilgi türlerinin çökmesi ve söylemin her yanı sarması gibi yaklaşımlar temelde epistemolojik değildir, politiktir. Bu söylem ve yorum politikası, hiçbir sorunu çözmek için değil, artık sorunların sorun olarak değerlendirilmesini engellemek amacıyla kullanılır. Ayrıca toplumsal gerçekliğin artık bir gösteri toplumuna²² evrilmesi de bu epistemolojik ve politik sorunların nedenleri arasındadır (Eagleton, 2011, s. 27-28).

Eagleton’ın bir diğer eleştirisi de “Tarih” ve “Tarihin sonu” söylemi üzerinedir. Postmodernizm bağlamında, 20. yüzyılda birçok “sonculuk” düşüncesinin ortaya çıktığı bilinmektedir. Stuart Sim (2000, s. 7) bu durumu açıklamak için, “İçinde bulunduğumuz kültürün eldeki bütün imkânlarla ve dur durak bilmeksizin postmodern olduğunun ilan edilişi çerçevesinde sonculuk, postmodernizmin ayırt edici özelliklerinden biri olarak sunu(lu)yor.” ifadesini kullanmıştır. Özellikle bu söylemlerin, ekonomik ve politik alanda en etkili karşılıkları Daniel Bell’in “İdeoloji’nin Sonu”²³ (1960) kitabı ile Francis Fukuyama’nın “Tarihin Sonu mu?”

²² Gösteri Toplumu, Guy Debord tarafından 1967 yılında, aynı isimli kitapta ortaya konulmuş bir kavramdır. Debord, “Gösteri” kavramını, modern dönem sonrasında bütün hayat koşullarının değişmesiyle birlikte dünyanın yeniden yapılandığını ifade etmek için kullanır. Gösteri, bu bütünlüğün adıdır: “Gösteri kavramı, görünürdeki olayların geniş çeşitliliğini birleştirir ve açıklar. Olayların çeşitlilikleri ve zıtlıkları, kendi genel hakikati çerçevesinde tanınması gereken ve toplumsal olarak örgütlenmiş bu görünüşün görünüşleridir. Kendine özgü terimlerle ele alındığında gösteri görünüşün ve tüm insan yaşamının, yani basit bir görünüş olarak toplumsal yaşamın doğrulanmasıdır.” (Debord, 1996, s. 15-16)

²³ Daniel Bell’in bu çalışması, esasında Amerika üzerine temellendirilmiştir. Bell (1988, s. 393), 1930’lu yıllardan başlayarak toplumsal alanda yaşanan politik ve ekonomik meselelerin ideolojik olarak artık çözümlenemediğini ve ideoloji ile eylem birliğinin ortadan kalktığını, “Bir zamanlar eyleme giden bir yol olan ideoloji, bir çıkmaz sokağa dönüşmüştür.” şeklinde ifade etmiştir. Belirtmek gerekir ki, Stuart Sim, Bell’in (ve Fukuyama’nın) bu yaklaşımını “ideolojinin sonunun geldiğini iddia etmek de ideolojiktir.” diyerek eleştirmiştir.

(1989) makalesidir.²⁴ Eagleton'ın, "tarihin sonu" söylemiyle hedefe alıp eleştirdiği kişinin aslında Fukuyama olduğu söylenebilir. Eleştiriye geçmeden önce Fukuyama'nın söylemine göz atmak gerekmektedir.

Francis Fukuyama, 1989 yılında kaleme aldığı "The End of History?" (Tarihin Sonu mu?) adlı makalesinde dünya savaşları ve soğuk savaş sonrasında "Liberal Demokrasi"nin "nihai bir zafer" kazanarak küresel çapta etkin bir biçimde yaygınlaştığını ve tek geçerli fikir olarak gerçeklik kazandığını söylemiştir. Faşizm, komünizm (ve dolayısıyla Marksizm) gibi ideolojilerle milliyetçi ve dini yaklaşımların güç kaybettiği ve "Batı liberalizmine karşı uygulanabilir sistematik alternatiflerin tamamen tükendiği" (Fukuyama, 1989) bir dönemde, liberal demokrasi hem politik alanda hem de ekonomik alanda -birbirlerini besleyerek- geçerli bir yönetim biçimi halini almıştır. Fukuyama bu durumu şu ifadelerle özetler:

Tanıklık ediyor olabileceğimiz şey, yalnızca Soğuk Savaş'ın sonu ya da savaş sonrası tarihin belirli bir döneminin sonu değil, aynı zamanda tarihin sonudur: yani, insanlığın ideolojik evriminin son noktası ve Batı liberal demokrasisinin insan yönetiminin son biçimi olarak evrenselleşmesidir. (Fukuyama, 1989)

Fukuyama, bu söylemini temellendirmek için önce Hegel'e ve Marx'a başvurur. "Tarihin Sonu" söylemi, öncelikle Hegel'in, sonra da Marx'ın kullandığı bir söylemdir. Tarihin, insanlığın gelişimiyle birlikte bir noktada nihayete ereceği fikri, ideal bir toplumsal düzenin oluşacağını ve artık herhangi bir ideolojik-politik bir değişimin olmayacağı anlamı taşımaktadır. Politik anlamda ulaşılabilecek son nokta, Fukuyama'nın söylemiyle (2012, s. 13), "Hegel için liberal devlet,²⁵ Marx içinse komünist toplumdur."

Ancak Fukuyama'ya göre (1989) ideal politika, liberal demokrasidir. Hatta "modern doğa biliminin mantığı" bile nihai sonuç olarak kapitalizme işaret etmektedir (2012, s. 17). Liberal demokrasi ile birlikte, insanlık tarihi boyunca süren çelişkiler, ikilemler ve diyalektik yapılar çözülecek ve tüm insanlık ihtiyaçları karşılanacak, "evrensel homojen devlet" yapılanması ile birlikte politik arena yerini ekonomiye bırakacaktır. Fukuyama, bu duruma yükselmiş halihazırdaki toplumların politik

²⁴ Fukuyama, daha sonra bu makalesindeki fikirlerini açmak ve görüşünün meşruiyetini sağlamlaştırmak adına 1992 yılında "The End of History and The Last Man" (Tarihin Sonu ve Son İnsan) isimli bir kitap daha yayınlayacaktır.

²⁵ Buradaki liberal devlet için, Stuart Sim (2000, s. 20), "Hegel'e göre bu çözüm, kendi akademik kariyerinin sonu ve zirvesi olan Prusya devletidir." şeklindeki ifadeyle bir açıklama getirmiştir.

meselelerden çok ekonomik meselelerle meşgul olduğunu da ayrıca işaret etmektedir. Bütün dünya liberal demokrasi ile kendi politik evrimini tamamladığında; ideolojik hesaplaşmaların yerini, ekonomik hesaplaşmalar; uluslararası politik sorun ve kaygıların yerini, teknik sorunlar ve çevresel kaygılar; azınlıkların veya karşıt grupların taleplerinin yerini, sofistike tüketici talepleri alacaktır. Böyle bir dünyada, Fukuyama'ya göre (1989) “ne sanat ne de felsefe olacak, sadece insanlık tarihi müzesinin sürekli bekçiliği olacaktır.”²⁶

Ayrıca liberal demokrasi zaten 20. yüzyıl itibariyle fikir düzeyinden maddi dünyaya nüfuz etmeye başlamış ve politik alandan kültürel alana doğru ilerlemektedir (Fukuyama, 1989): Tüketimci Batı kültürünün, şu an Çin'in her yerinde mevcut olan yerel pazarları ve renkli televizyonları, Moskova'da geçen yıl açılan kooperatif restoranları ve giyim mağazaları, Beethoven çalan Japon dükkanları ve Prag, Rangoon ve Tahran'da aynı şekilde beğenilen rock müziği gibi çeşitli bağlamlarda kaçınılmaz olarak yayılmasında da görülebilir.

Tam da bu noktada, Eagleton “Tarihin Sonu” söyleminin, postmodernizmin ve -kapitalist- sistemin herkesçe kabul edilip uyulması gerektiği konusunda bir araç olduğunu, “Tarihin sonunun ilan edilmesine elveren tarihsel koşullar nelerdir? Evden çıkmaya çok istekli olduğunuz için yağmurun kesildiğini ilan etmeniz önünde hiçbir engel olmadığı için soruyorum: Bu, hiç değişmeyen bir edimsel maskaralık olmasın sakın?” sözleriyle ifade etmiştir. En başta belirtilen politik yenilgilerin “olanaklı birçok sonucu var”dır (2011, 35). Ancak buradaki yaklaşım tarihi -postmodernizmin de reddettiği gibi- yeniden çizgisel ve indirgemeci kılmaktadır.²⁷

Eagleton bu bağlamda postmodernizmin doğmasına sebep olan evrensel “Tarih” anlayışını, postmodernizmin kendisi doğduktan sonra reddetmesindeki tutarsızlığını (Eagleton, 2011, s. 35-36) ve her şeye eleştirel bir gözle bakan ruhunun kendisine karşı eleştirel olmaktan yoksun tavrını (Eagleton, 2011, s. 41) eleştirmektedir. Oysa, Eagleton'a göre (2011, s. 43-44) postmodernizm, her ne kadar

²⁶ Felsefe, dünyayı ve insanı tanımakla; sanat ise tanıma yoluyla elde ettiğini ifadeye dökmekle iyiye, doğruya, güzele doğru yol alma amacını taşır. Ancak tarih tamamlanıp nihayete erdiğinde, sanat ve felsefenin amaçlılığı ortadan kalkacaktır. Çünkü varılacak ideal ve son noktaya varılmıştır.

²⁷ Bu indirgemeci ve çizgisel anlatının sahiplenilmesi konusundaki ısrarı ise Stuart Sim (2000, s. 24) “Tarihi ortadan kaldırmak, aynı zamanda siyasal değişim olasılığını da ortadan kaldırmaktır.” cümlesiyle açıklamaktadır.

Aydınlanma dönemine ait olan evrenselci ve tarihselci yaklaşımları reddetse de; tekillik yerine çoğulluk, saflık yerine melezlik, özdeşlik yerine farklılık gibi terimleri²⁸ içeren “evrensel reçetelerle tıka basa doludur.” Bu haliyle postmodernizm (2011, s. 45), “yalnızca modernliğin olumsuz hakikatidir.”²⁹ Eagleton, bu durumda “reddedilen mantık kaçınılmaz olarak kucaklanmaktadır.” diyerek bir paradoks oluştuğunu söylemektedir (Eagleton, 2011, s 45).

Eagleton, bu paradoksu çözmek için postmodernizmin tarih anlayışını, ikiye ayırır: Postmodernizm, önceden belirlenmiş, bir hedefe doğru ilerleyen ve kendisine “içkin bir anlam ve amaca sahip” olan (büyük harfle yazılan) teolojik Tarih anlayışını reddeder (Eagleton, 2011, s. 45, 61). Onun yerine çok katlılık ve açık uçluluk özelliklerine sahip bir kesintililikler öbeği olarak (küçük harfle yazılan) tarih(ler)i ortaya koyar ki bu durum en uç noktasına götürüldüğünde de kendi karşısına dönüştürerek “ebedi bir şimdiler dizisini” meydana getirir (Eagleton, 2011, s. 62-63).

Ancak buradaki esas mesele, Eagleton’a göre politik ve ekonomik alandaki değişim ve dönüşümlerin zeminlerini sağlamlaştırmak adına kesintililikler öbeği içinden seçilerek üretilen yeni bir tarihsel anlayıştır (Eagleton, 2011, s. 50-55). Postmodernizmin, seçmeci tarzda tarihselci (Eagleton, 2011, s. 50) olmasının arkasında yatan sebep de bu meseledir (Eagleton, 2011, 48): “O halde, postmodernizm Tarihten sakınmakla birlikte, genel olarak tarihe şevkle yaklaşmaktadır. Tarihselleştirmek olumlu bir hamledir ve bu hamlenin yoluna dikilen de Tarihtir.” Yani postmodernizm, kendi tarihini yazmak için tarihi araçsallaştırarak “Tarihi” ortadan kaldırmış ve böylece herhangi bir alanda değişim ihtimalini ve karşıt durma seçeneğini ortadan kaldırmıştır.

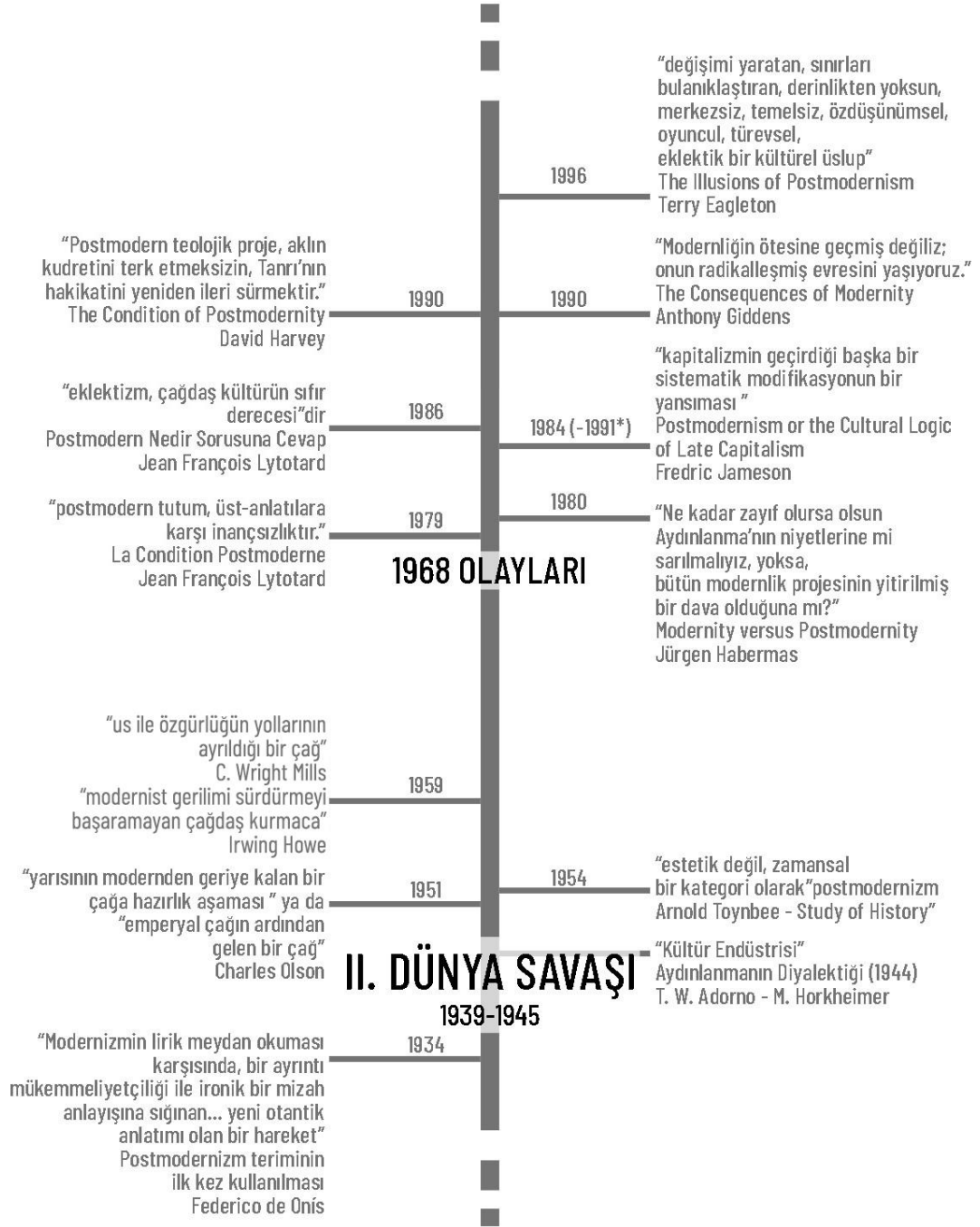
²⁸ Bu karşıt terimler de birbirleri yerine geçmeden önce, Eagleton’a göre (2011, s. 40-41), “kurcalanıp bozulmuş, kötürümleştirilmiş ya da şu veya bu biçimde gülünçleştirilmiş”tir. Postmodernizm böylece kendi anlamlarına yalnızca analogik olarak bağlanan terimleri kullanarak “zaferi hemen hemen garantilemiştir.”

²⁹ Eagleton “Bu durumda, “post”, tarihsel bir sınır çizgisinin mi yoksa teorik bir sınır çizgisinin mi işaretidir?” diye sorarak postmodernizmi modernizmden ayıran temel sınırın tarihsel olmak yerine teorik bir düzlemde inşa edildiğini ifade etmiştir (Eagleton, 2011, s.46).

1.7. BÖLÜM ÖZETİ

Bu bölümü özetlemek gerekirse; Postmodernizm, Lyotard'a göre, kuşkunun öncelenmesiyle birlikte üst-anlatılara karşı inançsızlığa neden olan bir tutum ve para realizminin yönettiği post-endüstriyel toplumun eklektik kültürüdür; Habermas'a göre, tamamlan(a)mayan modernlik projesinin yitirilmesine neden olan olgudur; Jameson'a göre, kapitalizmin geçirdiği bir modifikasyonun -yani geç kapitalizmin-kültürel yüzü ve bununla birlikte ortaya çıkan süreçtir, ayrıca bu anlamda ekonomik sistemin kültürü bir metaya dönüştürmesinin sonucudur; Giddens'a göre, yalnızca estetik bir boyutta ve sanat alanında bir stil veya akım olarak sınırlandırılmalı- çünkü postmodern dönem henüz başlamamıştır, 20. yüzyılda yaşanan değişimi açıklamak için kullanılan bu terim yerine, tarihsel saiklerinden sıyrılan ve dönemin şartları içinde radikalleşerek ve evrenselleşerek kendi varlığını güncelleyen modernizmin geçerliliğini sürdürmektedir; Harvey'e göre, Jameson'ın görüşüne yakın olmakla birlikte, 20. yüzyılda yaşanan küresel ölçekteki tarihsel değişimi açıklayan durumdur; Koçak'a göre, bir kültürel ve estetik bir akım veya üslup değil de belirli bir tarihsel dönemde bütün üslup ve akımları etkileyen, onlar üzerinde bir basınç yaratan, hatta birçoğuna sızan bir kültürel başat öğedir; Eagleton'a göre ise, özgül bir tarihsel dönem, temelsiz, merkeziz ve derinlikten yoksun çağdaş kültürün biçimi, gizemcilik etkisi yaratan ve muhalif olunamaz kılınan bir totalite, bilginin yerine söylemin geçtiği bir tür epistemolojik çözülme ve politik bir araçtır.

Postmodernizm, bilginin kuşkuyla karşılandığı ve yerine söylemin yerleştirildiği bir düşünsel eylemdir; bundan dolayı bilim, felsefe, sanat, tarih hatta din gibi hangi disiplinden başlanırsa başlansın, önce o alan içinde bir tür çözülme hareketi gerçekleştirmekte, sonra da diğer alanlar ile çoklu -ama sıkı olmayan- bağlar geliştirmektedir. Sonsuz bir şimdinin yaratımı için, geçmişi karikatürize eden ve geleceği de karamsar bir bakışla sorunsallaştıran, bu sayede tarih içindeki bağlamı çözümleyen yapıdır. Ancak reel politik düzlem içinde değerlendirildiğinde görülmektedir ki bütün ideolojilerin, gelenek ve kültürlerin çözümlendiği ve yalnızca bir meta olarak sunulduğu, 20. yüzyılın ikinci yarısında Amerika ile başlayan küresel-kapitalist düzenin kültürel bir yansımasıdır.



Resim 1. Postmodernizm Teriminin Tarihsel Süreci.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYILIN İKİNCİ YARISINDA AVRUPA VE AMERİKA'DAKİ POLİTİK VE KÜLTÜREL BAĞLAM

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, bütün toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için: “Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.” (Tunalı, 1993, s. 240; Fischer, 1990, s. 136)

Postmodernizm kavramı, önceki bölümde zihni düzeyde ne anlama geldiği tartışılmış olsa bile, Jameson'ın da belirttiği gibi sıkı sıkıya politik ve ekonomik koşullara bağlıdır. Bu yüzden de oldukça etkin bir biçimde 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki reel politik ortamı anlamak, ilerleyen süreçte Aldo Rossi ve Robert Venturi'nin mimari yaklaşımlarının dayandıkları koşullar nedeniyle ifade ettikleri politik ve kültürel içerikleri anlamak için elzemdir.

II. Dünya savaşından sonra değişen ekonomik ve politik koşullar ve bu koşulların yarattığı 1968 olayları gibi olaylar ve durumlar; kültürel ve sosyal koşulları da etkilemiştir. Bu bağlamda, mimarlık ve kentsel planlama gibi disiplinler hem politik ve ekonomik koşullara hem de kültürel ve sosyal koşullara bağlı olması nedeniyle, kendi içlerinde yaşadıkları dönüşümleri, bu koşullara da cevap verecek şekilde geliştirmek zorunda kalmışlardır.

Ancak belirtmek gerekir ki Amerika ve Avrupa, her ne kadar birbiriyle ilişkili olsa da, savaş sonrasındaki durumları nedeniyle yaşadıkları politik ve kültürel olaylar birbirinden ayrılmaktadır. Bir taraftan Avrupa'nın savaştan madden ve manen oldukça etkilenmiş olması, bu sebeple dünya üzerindeki politik ve kültürel gücünü kaybetmesi ve sonrasında yeniden yaygınlaşan ulusalcı düşüncenin etkileri, ulusalcı düşüncenin sonucunda ortaya çıkan sömürgecilik faaliyetlerinin azalması ve yeni ekonomik modellere başvurulması; diğer taraftan Amerika'nın savaşın galibi olarak elde ettiği dış politikadaki gücünün ekonomik ve kültürel olarak sürdürme arayışı içinde olması, ancak iç politikada ise kendi toplumunun farklı kültürlere sahip topluluklardan

oluşması nedeniyle ortaya çıkan problemlere de çözüm araması; iki farklı politik, ekonomik, kültürel ve sosyal durum yaratmıştır. Bu yüzden 1968 olaylarına kadar olan kültür politikalarının sürecini ve sanatsal akımların seyrini, 1968 olayları ve etkilerini iki farklı okumaya tabi tutmak gerekmektedir.

2.1. AVRUPA'DAKİ POLİTİK VE KÜLTÜREL BAĞLAM

2.1.1. Avrupa'daki Kültür Politikaları (Ulusalcı Anlayış)

20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da, küreselleşmeye başlayan dünya düzeni karşısında çeşitli politikalar denenmiş; bu politikalar kimi zaman gelişerek ve dönüşerek varlığını günümüze kadar sürdürmüş, kimi zaman kendi içinde çökerek ortadan kaybolmuştur. Bu politikaları esasında kültür yoluyla okumak mümkündür.

Loyer'e göre (2023, s. 149), 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kültürel paradigma güç kazanmıştır. Kültürün kapsamı genişlemiş ve kültür tanımı da çeşitlenmiştir. Dönemin Avrupalı insanı için kültür, savaş sonrası ekonomik ve toplumsal ortamın zorlu koşulları, politik olarak yaşanan hayal kırıklıkları, egemen fikirlerin çökmesiyle ortaya çıkan düşünsel boşluklar nedeniyle, aynı anda kendisine benzer durumda olanları bir araya getirecek bir bağ ve her şeyi çözmesi gereken bir yapıdır. "Böylece kültür bir şekilde kutsallaştırılır ve artık her şey kültürden beklenmeye başlanır, kültürün toplumsal dokuyu yeniden örmesi beklenir, hatta zaman zaman varoluşsal bir uyanış sağlayacağı dahi düşünülür" (Loyer, 2023, s. 149). Bu nedenle devletlerin hepsi, kendi varlıklarını sürdürmek ve toplumsal düzeni yeniden inşa ederek sorunlarını çözmek amacıyla "bambaşka ideolojik ve politik temellere dayanarak kültürü araçsallaştırmıştır."

Emmanuelle Loyer (2023, s. 150-157), kültür politikalarının tarihsel sürecini bu bağlamda üç evreye ayırmaktadır: 1950-1960 yılları arasında devlet eliyle hem ulusal kimliği pekiştiren hem de sistematik bir evrenselleştirme söylemiyle normlara ve uzmanların onayına dayanan homojen ve açıkça tanımlanabilen kültür anlayışı ortaya konulmuştur. Bu dönemdeki kültür politikası, "kültür endüstrilerine, kültürün ekonomik ve oyun (eğlence) amaçlı odaklarına açıkça karşı"dır. Bu dönemde çeşitli kültür ve sanat kurumları kurulmuş ve yüksek kültüre destek verilmiştir. Ancak bireyin gelişiminin ve kolektif birliğin kuruluşu amacıyla yönlendirilen bu politikalar, yapısal eşitsizliklerin üstesinden gelememiştir. Belirli kesimlere hitap eden veya belirli

kesimlerin erişebildiği bu tür kurumlar bu bağlamda beklentileri karşılayamamıştır. 1970’li yıllara gelindiğinde, yerel politik figürlerin kültür politikalarına dahil olduğu, hatta daha önemli roller üstlendikleri görülmüştür. Kültür konusunda, yerel toplulukların ve yönetimlerin etkisiyle hem bir tür merkezsizleşme girişimi başlamış hem de artık popüler kültür yeniden değerlendirilmeye alınmıştır. Bu noktada 1968 olaylarının etkisi de açıkça görülmüştür. 1980’li yıllara gelindiği de ise, popüler kültürün yeniden değerlendirilmesi, kültür endüstrilerine bir tür meşruiyet sağlamış; böylece en başta karşı olunan kültür endüstrileri -özellikle uluslararası rekabet nedeniyle- ulusal etkinlikler noktasında destek ve değer görmeye başlamıştır.

Ayrıca, aynı dönemde kültür politikası kapsamında bir “hafıza siyaseti” de izlenmiştir. Loyer’e göre (2023, s. 164), “[1789 devrimi] sonrası Avrupası’na yerleşmiş olan ‘ilerleme’ modeli 1970’lerin sonunda inandırıcılığını kaybetmiştir”. Bu yüzden geçmişe dönüşler başlamış, ancak bu dönüşlerin toplumda karşılık bulması adına hafızada yeniden yeşertilmesi gerekliliği doğmuştur. Yani toplumun hafızasından, bir şekilde bu tarihi içererek doğal bir kimlik anlayışını yeniden inşa etmesi beklenmiştir. Pierre Nora, Hafıza Mekanları kitabında “Ulusa dair tarihsel bilinçten toplumsal bir bilince, yani etken bir tarihten edinilmiş bir tarihe geçiştir bu. Geçmiş artık geleceğin garantisi değildir: Dinamik etmen ve tek devamlılık vaadi olarak hafızanın öne çıkarılmasının temel nedeni budur.” cümleleriyle bu durumu açıkça ifade etmiştir (Nora, 2006, s. 256).

Bu durumu biraz açmak gerekirse, Ernest Renan’ın “Ulus Nedir?” [Qu’est-ce qu’une Nation?] başlıklı metnine dönmek gerekir. Renan (2016), tarihsel olarak toplumların bir aradalığını sorgulamış, eskiden beri süregelen toplumsal yapıları belirleyen ırk, dil, din, çıkar birlikteliği ve coğrafi koşullar gibi değer oluşturan kavramların geçerliliğini kaybederek tarihte kaldığını belirtmiş, 19. yüzyılda ve devamında toplumu bir arada tutan ve “oldukça yeni olan” değerlerin “Ulus” kavramı olduğunu ifade etmiştir. Renan’a göre (2016, s. 36) ulusları var eden şey temelde “halkların kaynaşmasıdır”. Aynı zamanda modern ulus, “aynı yöne yönelen bir dizi olgunun doğurduğu tarihsel bir sonuçtur” (Renan, 2016, s. 38). Elbette ki bu noktada “bir dizi olgunun” en önemlisi olarak “bir ulusun kendiliğinden var olacağını ilan eden” Fransız Devrimi gösterilmiş, ulus ilkesinin kaynağı olarak Fransa işaret edilmiştir (Renan, 2016, s. 39). Renan metnin devamında; ırk, dil, din, çıkar

birlikteliği, coğrafi koşullar gibi meselelerin, -daha önceki toplumlar için belirleyici roller oynasalar bile- ulus fikrini oluşturmakta yetersiz kaldığını, hatta ulus fikrine karşı tehlike yarattığını çeşitli örneklerle ifade etmiştir. Metnin son bölümünde ise Renan ulusu “ruhani bir ilke” ve “ortak yaşamı devam ettirmek için rıza ve istek” olarak tanımlamıştır:

Ulus bir hissiyat, ruhani bir ilkedir. Bu hissiyat, bu ruhani ilkeyi aslında bir olan iki şey oluşturur. Biri geçmişte, diğeri şimdidedir. Biri ortak zengin bir hatıralar mirasına sahip olmaktır; diğeri şimdiki zamanda ortak karara varma, birlikte yaşama arzusu, bölünmemiş halde aldıkları mirası geliştirmeye devam etme iradesidir... Geçmişte ortak zaferlere, şimdi ortak bir iradeye sahip olmak; hep beraber büyük işler yapmak ve daha da yapmak istemek, işte bunlar bir halk olmanın başlıca şartlarıdır... Bu durumda ulus, yapılan ve daha da yapmaya hazır olunan fedakarlıkların duygusuyla oluşan büyük bir dayanışmadır. Bir geçmiş gerektirir; ancak şimdide somut bir olayla tekrar edilir: ortak yaşamı devam ettirmek için açıkça ifade edilen rıza ve istek. (Renan, 2016, s. 50-51)

Yani ulus, belirli bir geçmiş üzerine temellenen ancak şimdi üzerine kurulan toplumsal ve “ahlaki bir bilinç”tir (Renan, 2016, s. 52). Ancak Renan, bu ulus fikrini kurarken önemli bir noktaya da dikkat çeker: Unutmak... bir ulusun yaratılmasında çok önemli bir etkidir ve bu nedenle tarih araştırmalarındaki ilerlemeler genelde ulus için tehlikelidir (Renan, 2016, s. 37). Yani toplumsal farklılıkların ve bu farklılıklardan doğan çatışmaların unutulması, ortak bir yaşam fikri için elzemdir. Unutma eylemi öyle önemlidir ki Renan ulusun özünü oluşturan -ortak birçok şeye sahip olmakla birlikte- iki temel dayanak noktasından biridir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Pierre Nora'nın yaklaşımının anlamını ortaya çıkarmak mümkündür.

Nora, Aydınlanma ile birlikte ulus ve uygarlık kavramlarının birbirlerine sıkıca bağlılığından bahseder. Akılcılık ile ilerleme fikri uygarlığın temel motivasyonu iken, bu motivasyon emellerini tarihsel bir olgu olarak Fransız Devrimi ile başlayan ulusal devlet anlayışı içinde gerçekleştirebilir. Böylelikle devrimci Fransa tarihi ile aklın tarihi birleşir:

Bu iki temel düşüncenin birleşmesinden epeyce basit, ama müthiş bir dinamik güce sahip bir tasım ortaya çıkar; İnsanlığın ilerlemeye doğru yürüyüşü aklın fethiyle gerçekleşir; ancak akim bu ilerleyişinin tarihsel etmeni devrimci Fransa'nın tastamam örneğini oluşturduğu ulusal devlettir; demek ki Fransa tarihi yürümekte olan aklın tarihidir. Fransa evrenselciliği işte ulusal bilince eklenmiş olan bu tasıma dayanır: Akılcılığa dayalı bir seçim, özel bir ulusal

macerayla cisimleştirilebilecek genelleştirilebilir bir ilke, bir aile romanının kesitlerinden ortaya çıkan, ihraç edilebilir bir örnek. (Nora, 2006, s. 254)

Ayrıca, Fransa tarihi ve Fransız ulusal miti, Avrupa'nın dünya üzerindeki egemenliğinin ve uygarlık noktasındaki tekelliliğinin bir simgesidir (Nora, 2006, s. 255). Ancak 20. yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya savaşları gibi olguların, "tarihin ulusal yazgı taşıyıcısı olarak ufalanması"na neden olmuştur. Ancak bu ufalanma "ayrıca ve özellikle iki anahtar kavramın, ulus ile uygarlığın, ayrışmasından ileri gelir" (Nora, 2006, s. 254). Kısaca 20. yüzyıldaki tarihsel olaylar ve olgular nedeniyle ulus ve uygarlık fikirleri ayrılmış, böylelikle Fransız ulusal miti sarsılmaya başlamıştır. Bu bağlamda, bu ufalanmayla birlikte Fransız ulusal mitinin sarsılmasını Nora (2006, s. 255), Avrupa'nın dünya üzerindeki egemenliğinin ve bizzat uygarlık fikrinde bile bulunan tekelliliğini bitmesi olarak tanımlamıştır.

Bu bağlamda Nora'ya göre (2006, s. 256), Renan'ın ulus anlayışı ölmüştür. Çünkü ulus kimliğini oluşturan "ulusal bir tarih ve özel grupların hafızası" birbiriyle çatışmaya başlamıştır. Renan'ın bahsettiği ırk, dil, din, coğrafi koşullar ve özellikle çıkar birlikteliği gibi konuların yeniden değerlendirilmeye başlamıştır. Renan'ın ulus anlayışı geri gelmeyecektir "çünkü geleceği geçmişe sıkıca bağlayan ulusal mitin çözümlenmesinin neredeyse mekanik etkisi iki makamın [geçmişin ve geleceğin] özerkleşmesi olmuştur" (Nora, 2006, s. 256). Bir bilinmezlik yaratan geleceğin özerkleşmesi ve tutarlılığını kaybetmiş geçmişin özerkleşmesi, yalnızca şimdinin varlığına -ve bununla beraber şimdide bulunan insanlara ve bu insanların hafızasına- işaret eder. Nora (2006, s. 256), bu durumu açıklamak için "Şimdi ile hafızanın dayanışması geçmiş ile geleceğin dayanışmasının yerine geçti. Ancak bu, mahkûm olduğumuz önceleyici bakışın anıya çivilediği bir şimdiki zamandır." cümlelerini kullanmıştır.

Bundan dolayı, kendi kendini seçen bir tekelliliğe, kendi sorumluluğunu alan bir özgüllüğe, kendi kendini tanıyan -ve tanımlayan- bir sürekliliğe, kendini onaylayan bir benlik dayanışmasına gönderme yapan "kimlik"; anılar, gelenekler, görenekler, âdetler, alışkanlıklar gibi olguların hepsini kapsayan ve yarı bilinçsizlik yaratan "hafıza"; miras yoluyla edinilen mal anlamından çıkıp sizi oluşturan mal anlamına kavuşan "ortak malvarlığı"; çağdaş bilincin ve yeni kültürün üç anahtar kavramı olarak karşımıza çıkar (Nora, 2006, s. 257). Ayrıca, ulusal tarih ve özel hafızanın çatışması

nedeniyle ulusal bir hafıza oluşturulma çabasına girildiğini söylemek gereklidir. Yani aslında ulusal hafıza fikri, ulusun tarihsel çerçevesinin parçalandığı bir dönemde ortaya çıkar (Nora, 2006, s. 258).

Geleceği karartan kriz, yüzyılda yaşanan yıkımların bilinci, siyasette ve toplumda yeni kuşağın gelmesi, Loyer'e göre (2023, s. 264), Avrupa tarihinin "hafıza durağı" dönemini başlatmıştır. Bu dönemde "anıları çoğaltıp artırarak anmaların geçirdikleri dönüşümle toplumsallaşması ve aktarılması" sağlanmaya çalışılmıştır.³⁰ Anıtların ve kültür nesnelere sınıflandırılması; koruma çalışmalarının kapsamlarının anıtlarla birlikte kırsal, kentsel, endüstriyel mimari öğelere kadar genişletilmesi; evrensel sergilerin açılması bu dönemdeki çalışmaların başında gelmektedir. Ayrıca bu dönemde modern haliyle Fransız devrimi sonrasında ulusun birliğini kutlayan anma törenlerinin sayısı artmış ve bu anma törenlerine ülkelerin her yerinde yaygınlık ve erişebilirlik kazandırılmaya çalışılmıştır. Pierre Nora bu dönemi "Anma Töreni Çağı" olarak tanımlamış, "Tarihsel ulus hikâyesini oluşturma, bakımını yapma, seyredecek gösteri, anma zamanı gibi işleri belli yerlere, belli çevrelere, sabit tarihlere, sınıflandırılmış anıtlara, ritüelleşmiş törenlere bırakır." cümleleriyle ulusal hafıza ve anma töreni çağının işlevini ve "patlamış ulusalın yeniden birleştirilmesini sağlamak" şeklindeki görevini açıklamıştır (2006, s. 225, 258).

Loyer de bu sıralarda ulusun bölünmez bir bütün olduğu bilincinin oluşturulması istenirken, kültür mirasının çoğulluğu bilincinin doğduğunu da eklemiştir (Loyer, 2023, s. 165): "Tarihi kendine öğretmen belleyen bir ulustan, parçalarına ayrılan bir topluluğa geçilmişti, bu toplulukta yer alan çeşitli gruplar ulusal tarihin kavuşmalarına izin vermediği ölü geçmişlerinin bir parçasına gayet özgül bir bellekte ulaşmaya çalışıyordu." Monarşiye karşı kurulan ulusal devlet modelinin kendi varlığını kutladığı anma günleri ise yerini "yerel topluluklar tarafından üstlenilen çok yönlü ve parçalı bir anma günü" almıştır (Loyer, 2023, s. 166). Tabi bu anma törenlerinin nitelikleri de değişir. Loyer bu durumu şöyle ifade etmiştir:

³⁰ Leo Strauss, politik olarak muhafaza etme durumunu "daha kötüye doğru bir değişimi engellemek" olarak tanımlamıştır (Strauss, 2000, s. 32). Bu bağlamda, ulus, tarih, kültür gibi kavramlara sıklıkla yapılan vurgu; hafızanın biçimlendirilme isteği aslında, ulusalcı düşüncenin kötüye doğru bir değişim geçirdiğinin ve bu değişimi durdurmak için çabaladığının bir göstergesidir. Debord da benzer bir yaklaşımı sanat için kullanmıştır. Debord'a göre sanat tarihini anılara dönüştürebilme olanağı, sanat dünyasının sonunu işaret eder (Artun, 2018).

Pedagojik amaçlar ve anıtsallık peşinde koşan anma törenleri eğlencelik ve gelip geçici bir hal alır. Sonu gelmeyen bu tür anma günleri çağdaş toplumların geçmişle farklı bir ilişki kurduğunun göstergesidir: “İlerici” ulusal tarih meşruiyet tekeline sahip değildir artık; tarihyazımının karmaşıklaştırdığı geçmiş sadece bellekle, yani geçmişin devamlılığının teminatı ve kimliğin bekçisi olan bellekle somutlaşabilir. Çağdaş anma günü bellek yönünden fazlasıyla doygun hale gelmiş ve gelecek projesinin yasını tutan bir geçmişin kutlanmasıdır. (Loyer, 2023, s. 166-167)

Bu bağlamda denilebilir ki, değişen küresel şartlar karşısında Avrupa kendi kimliğini, dünyadaki etkin rolünü korumak ve sürdürmek adına, çeşitli kültür politikaları yürütmüş olmasına karşılık, değişen bu şartların ve toplumun talepleri karşısında karşı durduğu kültür endüstrisine bir yönüyle mağlup olmuştur. Ayrıca, ulusalcı yaklaşımların ve izlenen hafıza siyasetinin etkisi beklentileri karşılayamamış; aksine toplum ve geçmiş arasındaki ilişki biçimi değişmiş, çoğulcu kültür anlayışları kurulmuş, ilerici ulusal anlayışın tarihi yerine yerel toplumların belleği değer kazanmıştır. Bunun dışında, Amerika’dan gelen popüler kültür etkisi güç kazanmış, zamanla, ulusal kimliklerin yerine küresel düzenin kimliği daha önemli görülmeye başlanmıştır. Pierre Nora’da bir öngörüyle bu durumu “Yeni bir birlikte var olma tarzı yürürlüğe girdiğinde, artık kimlik bile diyemeyeceğimiz şeyin şeklini sabitleme işi bittiğinde, işaret noktalarını toprak altından çıkarıp yerleri açıklamaya gerek olmayacaktır. Anma törenleri çağı kesinkes bitecektir.” şeklindeki cümleleriyle izah etmiştir. Özetle, 20. yüzyıldaki ulusalcı düşünce anlayışı, toplumun çözülmesine karşı bir kültür politikası olarak bütünlüğü koruma ve toplumsal varlığı sürdürme maksadıyla ortaya çıksa da tam aksine çözülmeyi pekiştirmiştir. Çözülen tarihsel ve toplumsal bağlar, yeni bir ekonomik ve politik düzen (geç kapitalizmin küresel düzeni) ve yeni bir kültür (popüler kültür) altında yeniden inşa edilmiştir.

2.1.2. Avrupa'daki Kültür ve Sanat Ortamı (Marksizm ve Sanat)

Avrupa ülkelerinin kültür politikaları dışında, 1968'deki olayları tetikleyen toplum, kültür ve sanat meselelerini birleştirmeye çalışan -politik içeriklere sahip- sanat akımlarını da ele almak önemlidir. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Dada ve Sürrealizm gibi sanat akımları tarafından insanların sanatla olan ilişkisini sorgulanmış, soyut sanat anlayışlarına karşı yeni bir sanat yöntemi geliştirilmeye çalışılmıştır. Henri Lefebvre ve Guy Debord öncülüğünde, varoluşçu felsefenin de etkisiyle, gündelik hayatın sanat içinde yer alması gerektiği düşüncesi yeşermiştir. “Debord, Lefebvre'in tanımladığı ‘gündelik hayatı’, Sartre'daki anlamıyla bir dizi ‘sitüasyon’ olarak tasavvur eder” (Artun, 2018). Marksist ve komünist fikirli sanatçıların, sanatın gündelik hayata dönüşmesini komünizm olarak tanımlaması da, sanat ve gündelik hayat arasındaki ilişkinin bir tür politik konumunu da işaret eder. 20. yüzyılın ilk yarısının sonuna doğru CoBra gibi sanat grupları da amaçlarının “Marksizmin sanat alanına uyarlanması” olduğunu belirtmiş; I. Dünya savaşı ertesinde ortaya çıkan Dada ve Sürrealizm hareketleriyle, II. Dünya Savaşı sonrasında sanatla devrimci bir siyaseti bağdaştırmaya çalışan avangard hareketler arasında köprü olma vazifesini üstlenmiş, bu sayede “Marksizm’le sanatı ve sanatla hayatı kaynaştırmak” hedefinde olduklarını dile getirmişlerdir (Artun, 2018). Kurulduktan kısa bir süre sonra dağılsa bile CoBra'nın çalışmaları geniş bir hareketliliğe neden olmuş; Constant, Hayalperest Bauhaus Enternasyoneli, (Hayalperest Bauhaus ve Letrist Enternasyonel birleşerek kurulan) Sitüasyonist Enternasyonel gibi ekiplerin ve hareketlerin meydana gelmesini sağlamıştır. Guy Debord'un Sitüasyonist Enternasyonel'in başını çekerek ve birçok manifesto niteliğinde eserler yazarak diğer hareketlere yön verdiğini de eklemek gerekir. Ayrıca ilerleyen süreçte Lefebvre, Fransız Komünist Partisi'nden ayrılarak Sitüasyonist Enternasyonel'e katılmış, Debord ile birlikte hareketi yönlendiren metinler yayınlamış ve seminerler vermiştir. Bu ekipler ve hareketler, yalnızca yazılı dünyada değil, açtıkları sergiler ve gerçekleştirdikleri performanslarla pratik olarak fikirlerini dile getirmişlerdir.³¹

³¹ Asger Jorn'un açtığı sergide deneysel sanat ürünleriyle birlikte “modifikasyonlar” adlı katalogta dadacı ve sürrealist kolaj tekniğini yeniden devreye sokar, yüksek ve düşük sanat ayırımına karşı Kitch'i kutlar. İlerleyen yıllarda Postmodern sanat bu tür sanat politikalarını yeniden piyasaya sürecektir (Artun, 2018).

1961 yılı, Sitüasyonist Enternasyonel'in sanatın siyasetinden, siyasetin sanatına doğru yöneldiği bir eşik sayılır (Artun, 2018). Debord'a göre Dada ve Sürrealizm hareketleriyle birlikte Batı kültür ve sanatının sonu gelmiştir. Dolayısıyla yeniden canlandırılabilmesi için sanat aşılmalıdır (Debord, 2016). Bu yüzden Debord ve Sitüasyonist Enternasyonel hareket doğrudan politik bir alana yönelir ve siyasal eyleme odaklanır.

1963 yılında, Debord'un kaleme aldığı "Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler" yayınlanır (Artun, 2018): "Sitüasyonist hareket, kendini hem bir sanatsal avangard, hem gündelik hayatın özgürce inşa edilebilmesi yolunda deneysel bir araştırma, hem de yeni bir devrimci atılımın teori-pratik birliğine katkı olarak ortaya koyar. Bundan böyle, bütün temel kültürel yaratılar kadar, toplumdaki her niteliksel dönüşüm, bu birleşik yaklaşımın geliştirilmesine bağlıdır." Ayrıca her ne kadar Sitüasyonist Enternasyonel tarafından eleştirilse de (ev yapımı bomba tarifleri basan ve bu yüzden toplatılan) Provo dergisinin yayınlanmasıyla birlikte çeşitli protestolar başlar. Bu protestolar 1968 olaylarının habercisi olma niteliği taşırlar (Artun, 2018). 1968 olayları sonrasında bu ekipler ve hareketler dağılıp bitse de -devrimci, muhalif, özerk hareketlerin etkileri tüm dünyaya yayılmış olsa bile- ilerleyen yıllarda tezleri ve savunuları postmodernizm içinde -özellikle 1970'lerde Amerika'daki pop hareketleri bağlamında- dönüşüme uğrayacak bir birikim sağlamıştır.³² Ayrıca Debord'un Gösteri Toplumu kitabında eleştirdiği her şey, kapitalist sermaye denetimi altında gösteri için kullanılmaya uygun hale getirilmiştir.³³

³² Artun (2018), bu noktada 1968 olaylarının zihinsel zeminin kurucu konumunda olan yahut o dönemde birçok metin kaleme alan düşünürlerin de postmodernizm meselesi üzerinde yoğunlaştığını belirtmektedir: "Foucault, Lyotard, Baudrillard, Lacan, Deleuze, Guattari, Badiou gibi düşünürler, 1968'in tarihsel hakikatini aramaya başlarlar. Modernliğin ve onun eserleri olan tarihin, toplumun, devrimin, ütopyanın, sanatın sınırlarını tartışmaya açarlar. Sitüasyonizmin bıraktığı yerden, postmodernliğin arkeolojisine devam ederler."

³³ "Gösteri, öyle bir birikim aşamasındaki sermayedir ki imaj haline gelir" (Debord, 1996, s. 23).

2.2. AMERİKA'DAKİ POLİTİK VE KÜLTÜREL BAĞLAM

2.2.1. Amerika'daki Kültür Politikaları (Popüler Kültür)

Amerika'nın 20. yüzyılın ikinci yarısındaki durumu Avrupa'dan farklıdır. Bu farklılığın esas sebebi, Avrupa'nın II. Dünya Savaşı sonrasında eski gücünü kaybederek yeni küresel düzenden "etkilenen" pozisyonda kalmasına karşın Amerika'nın yeni küresel düzenin kurucusu olarak "etkileyen" rolü kazanmasıdır. Yani yeni küresel düzen Amerika eliyle kurulduğu için Amerika'daki politik yönelimler, Avrupa'daki gibi ulusalcı düşüncenin taşıdığı politik gücün muhafaza edilmesinin dışında kalmakta, artık politik gücün ekonomik ve kültürel bağlamda kendisi dışında kalan yapıları değişime zorlamaktadır. Aslında bu durum, aynı anda gerçekleşen iki süreç olarak tanımlanabilir: Amerika yeni küresel düzeni kurmak için, Avrupa dahil, bütün bir Batı'yı çözülmeye uğratıp yeniden bağlamaya yönelirken; Avrupa, kendi bağlamı ve şartları içinde kültür, tarih gibi konuları çözülmeye uğratıp yeniden bağlamak suretiyle hem iç yapısını muhafaza etmeye hem de yeni küresel düzen içinde bir önemli bir konum elde etmeye çabalamıştır. Fakat yeni küresel bağlamın, Avrupa'nın aleyhine işlediğini söylemek mümkündür. Bundan dolayı öncelikle Amerika'nın yeni politik konumu ve yeni küresel düzeni üzerinde durmak, Jameson'ın ifadesiyle (2011, s. 23), "postmodernizmin kültürel biçimlerinin ilk kez spesifik olarak" ortaya çıktığı düzlemi anlamak için elverişli bir zemin sağlayacaktır.

Baki Erken'e göre (2019, s. 56) 1950'lilerde Amerika'da popülerleşen teoriler, eski muhafazakâr yaklaşımlardan ayrılarak; bir yandan demokrasi, cumhuriyet gibi evrensel değerlerle diğer yandan aile, kültür, gelenek, toplum gibi yerel değerler arasında bir konuma yerleşmektedir. O dönemde Amerika'nın ideal toplumu ve değerleri simgeleyerek içinde barındırdığı; kültür ve ırk gibi farkları ortadan kaldırarak özgürlüğün ve eşitliğin sağlandığı bir rejime ve güce sahip olduğu anlayışı etkindir. Ancak bu idealize edilmiş Amerika imajının misyonu yalnızca kendi içinde sınırlı kalmaz, küresel ölçüğe taşınması gerektiği yönünde de çeşitli görüşler üretilmiştir. Bu görüşlere göre "içte mükemmel bir düzen oluşturan Amerika dünyaya olabildiğince düzenini taşımalıdır" (Erken, 2019, s. 56). Bu düşünceler ışığında Amerika'nın politik yönelimi kendi içindeki kapitalist düzeni, ekonomik ve politik bağlamda küresel düzen haline getirme amacı taşımıştır.

Bu yeni küresel düzen içinde her ne kadar üçüncü dünya ülkelerini bağımlı hale getirip gizli bir sömürü sistemi inşa ettiği yönünde Marksist görüşler, uluslararası kural koruyucu niteliği kazanarak ülkeler arasındaki dengenin hegemonik güçler tarafından yönetilmesi anlayışına sahip daha realist teoriler (ki bu teorilere göre dünya savaşlarını tetikleyen şey bu uluslararası dengenin, yeni hegemonik gücün olmamasıdır, bu yüzden yeni Amerikan hegemonyası kabul edilebilir hale gelmiştir), Amerikan hegemonyasının meşruiyetini sağlamaya çalışan daha savunucu teoriler gibi; görüş ve teorilerin hemen hepsi, Amerikan hegemonyası altındaki yeni küresel düzenin varlığını kabul etmişlerdir (Erken, 2019, s. 57-58).

Bu yeni küresel düzenin inşasına etki eden üç unsur ise bir rejim türü olarak demokratikleşme, bir yönetim biçimi olarak rasyonel devlet ve uluslararası ilişkilerin dengesi için Amerikan hegemonyasıdır. Bu bakımdan, 20. yüzyıldaki demokratikleşme süreçlerini, Amerikan hegemonyasına dahil olma süreci olarak görmek mümkündür (Erken, 2019, s. 212). Ancak demokratikleşme süreçleri her ülkede farklı şekilde işlemiştir. Erken (2011, s. 213-216) bu demokratikleşme süreçlerini üç döneme ayırmıştır: 18. yüzyılın son çeyreği ile başlayan İngiltere, Fransa ve Amerika'nın demokratikleştiği ilk dönem³⁴, II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya ve İtalya gibi ülkelerde faşist rejimlerin yıkıldığı ikinci dönem ve Soğuk Savaş yıllarında komünist rejimlerin yıkıldığı üçüncü dönem. Eklemek gerekir ki ikinci dönemdeki demokratikleşme süreci aslında ulusalcı anlayışın hâkim olduğu rejimleri de etkilemiştir. Bu yüzden Avrupa'daki ulusalcı anlayışın yükselme sürecini aslında hem yeni küresel düzende bir tür kendini muhafaza etme eylemi hem de neden olduğu çözülmeye birlikte bu düzene katılma durumu olarak değerlendirmek gereklidir.

Rasyonel devlet inşası ise, “Weberyan tabirle yasal-rasyonel bürokratik öğelere dayalı” ve modernleşme süreçleri ile uyumlu olarak kurulan kapitalist devlettir (Erken, 2011, s. 223).³⁵ Rasyonel devlet anlayışı yalnızca siyasal düzende değil aynı zamanda

³⁴ İngiltere, Fransa ve Amerika'daki demokratikleşme süreçleri her ne kadar tek bir dönem içinde birleştirilse bile kendi içinde önemli farklılıklar göstermektedir (Erken, 2011, s. 214): Bu dönemde İngiltere'de monarşi korunurken demokratik kurumlar etkin bir güce sahip olmuştur. Fransa'da ise tam bir siyasal devrim gerçekleştirilerek monarşi yıkılmış ve yerine eşitlikçi bir demokratik düzen kurulmuştur. Amerika'da ise bağımsızlık sonrasında yeni bir toplum ve saf liberal demokrasi anlayışı inşa edilmiştir

³⁵ Ayrıca demokratikleşme sürecine ve rasyonel devlet inşasına katılan ve savaş sonrası ciddi zarar gören Avrupa ülkelerine, Amerika'nın “Marshall Planı” isimli bir ekonomik yardım paketi sunduğunu ve bu yardımın da yeni küresel düzen ve Amerikan hegemonyasına katkı sağladığını belirtmek gerekir.

toplum, hukuk ve uluslararası düzende etkili olmuş ve bunları dönüştürmüştür. Böylece politik düzlemdeki yeni küresel düzlemin inşası için gereken toplumsal yapı yavaş yavaş kurgulanmaya başlamıştır. Öncelikle klasik bürokratikleşme süreci ve daha sonrasında neoliberal kamu yönetimine geçilmesi rasyonel devletin temel örgütlenme süreçleridir. Ayrıca bu sürecin sorunsuz ve hatta doğru bir şekilde işleyebilmesi için toplumsal değerler ve kültürün de işin içine katılması gerekmektedir (Erken, 2019, s. 229).

Demokratikleşme süreçleri ve rasyonel devlet anlayışının -özellikle Avrupa’da- yeniden inşa edilmesiyle birlikte ülkelerin yeni yapısı, uluslararası dengeyi sağlayacak bir kural koyucu ve yönetici güç için gerekli zemini sağlamış, böylece Amerikan hegemonyası dönemi başlamıştır. Ancak hegemonik gücün siyasal düzlem dışında kendi varlığını koruması ve sürekliliğini sağlaması için kültürel alanda da yeni politikalar izlenme ihtiyacı duyulmuştur.

Bu nokta itibarıyla, kültür politikası kapsamında 20. yüzyılın ikinci yarısıyla başlayan popüler kültür ve Pop Art konuları ve kültür ve sanat kurumları üzerinden bir değerlendirme yapmak mümkündür.

Öncelikle yeni politik gücün, ekonomik bir güçle perçinlenmesi gerekir. Ancak bu ekonomik gücün varlığı ise uluslararası piyasalarda kullanılacak yeni bir kültürel sistemin kurulması gerekliliğini doğurmuştur. Demokratikleşme süreçleri ve rasyonel devlet anlayışı gereğince sürdürülen kapitalist sistemin varlığı kültür ile ambalajlanarak dönüşüme uğrar. Böylece ekonomik bağlam ile kültürel bağlam çakışır, iç içe geçer. Bu bağlamda, Jameson’ın da belirttiği gibi (2011, s. 22-23), kültür ve ekonominin iç içe geçtiği yeni bir düzen fikri uygulanmaya geçmiştir. Halihazırda var olan, bir toplumu diğerlerinden ayıran ve değerleri nedeniyle özgün kılan yerel kültürlerin aksine; ekonomik değerlere sahip yeni kültürel sistem, egemen güç tarafından şekillendirilen ve diğer toplumlara dayatılan bir -egemen- kültürdür (Sömen, 2015, s. 79). Bu egemen kültürün amacı, kapitalist sistemin bütün toplumsal eylemlerini kapsayan ve böylece sistemin gücünü ve tekilliğini pekiştiren bir düzen ortaya koymaktır. Fiske’ye göre (2021, s. 97), kapitalizm metaları aracılığıyla ‘yaşanır’, yaşanarak da geçerli kılınır ve güçlendirilir. O halde meta üzerinde biçimlenen, üretim ve tüketim arasında konumlanan bir kültüre ihtiyaç vardır. Bu

kültürel sistemde “bütün metaların işlevsel olmaları ölçüsünde kültürel değerleri vardır” (Öğüt, 2008, s. 16).

Popüler kültür kavramı bu noktada devreye girer. Sanayi devrimi sonrasında, sanayileşmenin başında bulunan Avrupa ülkelerine kıyasla, Amerika'nın kalkınması ve yeni sanayi ülkesi olarak küresel çapta etki göstermesi çok sürmemiştir. Sanayi sonrası üretimin küresel çapta en büyük payına sahip olan Amerika, bu üretimini hem iç hem de dış piyasada tüketim ile dengelemek zorundadır. Her alanda geniş bir üretim yelpazesine sahip Amerika'nın, bu ürünlerin gelir kaynağına dönüşmesi için çeşitli talep alanları yaratması gerekmiştir. Bu yüzden, talep oluşturmak adına, eski ekonomik sürecin dışında, kitlesel pazarlama stratejileri geliştirilmiştir.

Ayrıca eklemek gerekir ki yeni küresel düzen hem üretimin hem de tüketimin toplum tarafından gerçekleştirilmesine dayanan bir düzendir. Kitle iletişim araçları da aslında üretimi gerçekleştiren toplumun -ki büyük bir bölümünü işçi sınıfı oluşturmaktadır- tüketmesine teşvik etmesi üzere bir işlev kazanmıştır. Medya ve reklamlar gibi kitle iletişim araçları, yüzlerce çeşit ürünün binlercesinin satışı için gerekli talebi oluşturmak adına kullanılmıştır. “Reklamın amacı hiçbir zaman kültür üretme değildir. Amacı satış yapma ya da daha iyi bir ifadeyle satın aldırtdır” (Öğüt, 2008, s. 26). Kitle iletişim araçlarının yolladığı mesaj, -bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde- toplumun üretimini, yine toplum tarafından talep etmeye ve tüketmeye yönlendirmektedir.

Bu talepleri belirli çerçeve içinde yönlendirebilmek ve toplumsal olarak kabul edilebilir hale getirmek adına bir yeni bir kültürün oluşturulması gereklidir. Derinlikli bir tarihi bağlantıya ve yekpare bir ulusa sahip olmayan Amerika'da kültür, ekonomik piyasanın sürdürülmesine uygun bir biçimde inşa edilir. Bu herkes tarafından kabul edilebilecek, belirli bir tarihe veya derinlikli bir bağa ihtiyaç duymayan bir kültürdür. Böylece toplumun tüketime dair alışkanlıklarını değiştirmek, bir tüketim toplumu elde etmek amacıyla popüler kültür anlayışı benimsenir.

Popüler kültür, toplumun çoğunluğunun bir seçim söz konusu olmaksızın benimsediği ve kapitalist endüstri biçiminin dayattığı, tüketme eylemi ile temellenen bir kültürdür. “Popüler kültür, kapitalizm tarafından sağlanan kültürel kaynaklar ile gündelik yaşam arasındaki ara

kesimde üretilir.”³⁶ “Gündelik yaşamın kültürü olan popüler kültür geniş anlamıyla, belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilme ön koşullarını da sağlar.” (Öğüt, 2008, s. 11)

Üretim ve tüketim dengesinin sağlanması için kullanılan çeşitli kitle iletişim araçları sayesinde, öncelikle kitle kültürünün türediğini söylemek mümkündür. “Kitle kültürü, endüstri devrimi ile paralel olarak gelişse de, zamanla kapitalizmin baskınlığını hissettirmesiyle, kapitalizme hizmet etmeye başlayan bir araç haline dönüşmüştür” (Göçek, 2015, s. 37-38). Ancak belirtmek gerekir ki kitle kültürü ve popüler kültür arasında önemli farklılıklar vardır: “Kitle kültürü, kapitalizmin halkın beklentilerine göre düzenlediği, paketleyip sunduğu bir kültürdür” (Öğüt, 2008, s. 12). Yani politik ve ekonomik güç sahipleri tarafından, toplumsal olarak yönlendirilen bir kültür yapısıdır. “Popüler kültür ise, kitlelerin popüler beğeni tercihleri ve sürekli tüketimi doğrultusunda kitle kültürünün belirleyicisi ve gerçekleştiricisi konumundadır” (Öğüt, 2008, s. 12). Yani popüler kültür tüketimin kitleselleştiği bir ortamda tüketimi belirleyen yapıdır. Kısacası, kitle kültürü, tüketim olgusunun toplumsallaşmasını sağlarken; popüler kültür, neyin tüketileceğini ve nasıl tüketileceğini belirler.

Ayrıca bir diğer fark olarak ise, kitle kültürünün “ortak bir algılama ve değerlendirme” yöntemi kullanarak tek tipleştirici özelliği ile popüler kültürün, “toplumsal kesimlerin kendi içindeki farklılığından beslenerek ortak bir kültürel anlayışta birleştirme” özelliği gösterilebilir (Göçek, 2015, s. 38). Yani kitle kültürü, belirli bir şeye karşı yoğun bir tüketim duygusu tetiklerken; popüler kültür, tüketimin çeşitliliğini kullanarak kapsayıcı ve kucaklayıcı bir kültür anlayışını kullanır. Özetle popüler kültürde, halkın isteklerine değil, kapitalist sistemin pazar mekanizmasına bağlı olarak; toplumsal ortamda üretilmiş her ürün öncelikle kitleselleştirilir, sonra kitle iletişim araçlarıyla bu ürünlere karşı talep oluşturulur, ardından uygun bir biçimde tüketilmesi için gerekli teşvik sağlanır.³⁷ “Bu etkinlikte kapitalizmin ürünleri popüler

³⁶ (Fiske, 2021, s. 235)

³⁷ Belirtmek gerekir ki kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki bu fark aslında yapaydır. Öncelikle “kültür” kavramı, -çoğunlukla- popüler ve kitleseldir. Yer yer bazı sınıflara ait özel kültür türleri varsa da burada bahsi geçen belirli bir toplumsallığın içinde türeyen ve soyut ve somut birçok öge içeren bütündür. Kitle kültürü ise, esasında popüler kültürün hem bir öncülü hem de kapsayıcısıdır. Modern toplum yapısı içinde ortaya çıkan kitle kültürü, zamanla değişerek farklı terimlere dönüşmüşse de, üretimin ve tüketimin toplumsal bazda ve seri bir biçimde gerçekleştirildiği bağlamlarda belirli bir ideoloji içerisinde seçilen soyut veya somut ürünlerin kitlesel bir ölçekte kullanılmasını salık veren kültür biçimi olarak genel bir şekilde tariflenebilir. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan

kültürün ham maddeleri, ilk kaynakları haline gelir” (Fiske, 2021, s. 250). Eklemek gerekir ki sistemin ayakta kalabilmesi için sürekli “yenilenebilir” olması gerekir. Sürekli olarak yeni popüler kültür ürünleri üretilir, piyasaya sürülür, reklamı yapılır, tüketilir ve ardından yenileri getirilir. Popüler kültür bu yüzden devingen ve geçici ama her daim toplumsal yapı üzerinde baskın bir karaktere sahiptir. Bu durum her türlü ürünü ve her türlü toplumsal yapıyı kapsayarak küresel çapta bir etki yaratır. Ayrıca - Marksizm gibi- kendisine karşı her direnişi de çoğulculuğu içine alır (Erdoğan, 1999, s. 39), böylece direnişi şiddet içermeyen bir savaşa alt eder.³⁸ Popüler kültür bu bakımdan Amerikan hegemonyasının yeni küresel düzeninde, kapitalizmin kültürel yüzüdür: Kapitalizmin geldiği noktada; şiddet içermeyen, ılımlı, insanlar üzerinde rüya etkisi yaratan ve kapsama alanını sürekli genişleten popüler kültür ile birlikte kapitalizm birlikte işlediği açıkça görülmektedir (Akay, 2021, s. 209-210).

2.2.2. Amerika’daki Kültür ve Sanat Ortamı (Pop Art)

Bu noktada değişen toplumsal yapılar karşısında sanat ortamının da değişime girdiğini ve popüler kültürün hem bir kullanıcısı ve üreticisi hem de bir savunucusu ve eleştiricisi olarak Pop Art’ın doğduğunu belirtmek gerekir. Pop Art, “Savaş sonrası yeni oluşturacak toplum yapısı ve modernleşme kaygısıyla, tüketim toplumunun etki araçlarından biri olan reklamlarla sanat arasındaki çelişkinin bir yansıması olarak doğar” (Sömen, 2015, s. 71). Pop Art, kendisinden önce gelen modernizmin Soyut Dışavurumcu sanat anlayışına bir tepki olarak; -Avrupa’da ortaya çıkan- Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlardan beslenerek, sanatın toplumsal ve gündelik olan ile ilişkilmesi gerekliliği ile kendisini meydana getirmiştir.

Her sanat anlayışı içinde bulunduğu toplumsal yapının izlerini taşır ve ideolojik olarak toplumsal yapıyı ya yansıtır ya da karşısında durur. Ayrıca bu yansıtma ya da

kapitalizminin aynı mekanizmayı bir tüketim toplumu tesis etmek için kullandığını ancak bu sefer tek tipleşiren ürünler yerine çeşitlilik ve farklılıklar yaratan ürünler üretmesi sayesinde yeni bir tür kitle kültürü oluşturduğu söylenebilir. Bu yeni kitle kültürü ise popüler kültür olarak kavramsallaştırılmıştır. Ancak bu çalışmada zamansal ve sınıfsal bir ayırım yapmak yerine niteliksel bir ayırım yapılmıştır.

³⁸ Ali Artun’a göre (2018) “Popüler Kültür” terimi aslında “İngiltere’de üniversite içindeki solcu aydınların politik arayışları çerçevesinde” gelişmiştir. Bu çerçevede “popüler kültür”, 19. yüzyıldaki yoğun kentleşme/endüstrileşme hareketleri sırasında işçi sınıfının yarattığı devrimci, dayanışmacı, isyankâr kültürü ifade eder.” Ancak ilerleyen süreçte eleştirel niteliğini kaybetmiş, ticari kültürü yücelten bir yapıya bürünmüştür. Popüler kültürün, estetize edilmesi her ne kadar Avrupa’da başlamış olsa da, bir meta fetişizmi yaratan estetizmi Amerika merkezlidir.

karşısında durma eğilimlerini de kendinden önceki sanatsal akımlara karşı da cevap vermek suretiyle gerçekleştirir. Bu bakımdan Pop Art'ın anlaşılabilmesi için 20. yüzyıldaki sanat anlayışlarının seyrini incelemek; Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Dışavurumculuk gibi akımları ele almak gerekir.

İlk kez 1916 yılında Zürih'te kullanılan "Dada" sözcüğü, "sanat ve yazının genel kavramlarına karşı temelli bir başkaldırı" olarak değerlendirilmiş, "bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında varolan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formu" olarak tanımlanmıştır (Sanouillet, 2015, s. 359). Yalnızca sanat alanında değil, genel olarak dünyanın gidişatından memnun olmayan bir yaklaşımla, "sanattaki geleneksel değerleri yok edip eskinin yerini alacak 'son derece sert ve yıkıcı' yeni bir sanat" oluşturulmuştur (Sömen, 2015, s.23).

Dadaizmin kurucularından Tristan Tzara'nın ifade ettiği şekliyle Dada, "toplumdan bağımsız olma, topluma karşı güvensizlik gereksiniminden" doğmuş; yalnızca özgürlüklerin korunduğu, hiçbir kuramın tanınmadığı, "biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerin"³⁹ "para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak adına" ürettiği sanat girişimlerine karşı olan bir sanat anlayışı olarak kendisini var etmiştir (Tzara, 2015, s. 373).

... her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır: İşte bu da Dada'dır; belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanırdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır. (Tzara, 2015, s. 374)

Dada, bu yüzden hem yerleşmiş sanat kalıplarına hem de toplumsal kalıplara karşı bir başkaldırıdır.⁴⁰ Böyle bir başkaldırı, sadece sanat anlayışını değil, sanat nesnesini de değiştirir. Özellikle Marcel Duchamp'la birlikte sıradan-hazır yapım (ready-made) nesnelerin sanat alanında kullanımı dikkat çekmiştir. 1913 yılında

³⁹ Benzer bir yaklaşım Andre Breton'un cümlelerinde de geçmektedir (Breton, 2015, s. 375): "Kübizm bir resim okulu olmuştu, fütürizm siyasal bir hareket: Dada ise bir anlayıştır... Din konusunda özgür düşüncenin bir kiliseyle hiçbir benzerliği yoktur. Dada da sanat konusundaki özgür düşüncedir... Ahlak ve zevk gibi dogmalar söz konusu bile olamaz."

⁴⁰ Andre Breton "İki Dada Bildirisi" metninde Dada'nın başkaldırısının kapsamını "Yapılacak tek şey bir tümce söylemektir, böylece karşıt tümce de Dada olur." diyerek genişletmiştir. Breton'a göre Dada savaş döneminde barışı çağırırken, barış döneminde savaşı arzulamaktır (Breton, 2015, s. 376).

kullandığı bisiklet tekerleği, 1915 yılında kullandığı kar küreği ve 1917 yılında “Çeşme” adını verdiği pisuar, Duchamp’ın her nesneyi sanat nesnesi kılabilmişinin en açık örnekleridir (Duchamp, 2015, s. 378). Duchamp, “hazır nesnelerin estetik herhangi bir yargıdan bağımsız olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiş” (Öğüt, 2008, s. 43) ve eserlerinin açıklaması olarak kullandığı cümlelerin “izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelik” (Duchamp, 2015, s. 378) bir çağrışım yapmasını istediğini belirtmiştir. Marcel Duchamp’ın etkisiyle, sanat eserinden ziyade sanat kavramına önem verilmesi söz konusu olmuştur (Öğüt, 2008, s. 66). Ancak eklemek gerekir ki Duchamp, sıradan-hazır yapım nesnelere “yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi” fark etmiş, bu yüzden üretimlerini sınırlı sayıda tutmaya karar vermiştir. Bu tehlikenin özünde, sanat izleyicisinin sanata karşı bir alışkanlık yarattığı düşüncesi vardır.⁴¹

Pop Art’a zemin hazırlayan diğer bir sanat akımı ise Sürrealizm’dir.⁴² En başında Dadaizm içinde Tzara ile birlikte yol alan Andre Breton, zamanla Dadaizm’den sıyrılmış, 1924 yılında kaleme aldığı “Sürrealist Manifesto” isimli metniyle Sürrealizmi kurmuştur. Manifestosu içinde Breton, Sürrealizmin tanımını şu şekilde yapmıştır:

SÜRREALİZM, (isim). Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm. (felsefe, özdevim). Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem... Sürrealizm, daha önceleri ihmal edilmiş birtakım çağrışım biçimlerinin fevkalade gerçekliğine, rüyaların mutlak kudretine, tarafsız düşünce oyunlarına yönelik inancı esas alır. Diğer tüm ruhsal mekanizmaları ilk ve son olarak yıkma ve hayatın temel sorunlarını çözümlenmek adına bunların yerine kendisini koyma eğilimindedir. (Breton, 2009, s. 31)

Şairliği ve yazarlığının yanında, tıp ve psikiyatri alanında eğitim görmüş olan Breton, Freud’un psikoloji alanında ortaya koyduğu “bilinçdışı” kavramının çerçevesinden hareketle; hayal gücü, rüya, masal gibi öğelerle -çelişkili gibi görünen- gerçekliği birleştirmek suretiyle mutlak gerçekliğe, yani sürreale

⁴¹ Denilebilir ki Duchamp, gelişmekte olan Pop Art’ın her şeyi sanata dönüştürme arzusunun dışında kalmaya çalışmıştır. Ancak sanat üretimleriyle açtığı yol, her ne kadar kavramsal bir anlayış için olsa bile, tüketim toplunun popüler kültürü etkisinde genişlemiştir.

⁴² Sürrealizm her ne kadar Andre Breton tarafından kurulmuş bir akım olsa da, ismi Guillaume Apollinaire tarafından verilmiştir.

(gerçeküstüne/üstgerçekliğe) ulaşılabilceğini ve ulaşılması gerektiğini ifade etmiştir (Breton, 2009, s. 18).

Mantığın, rasyonalizmin, pozitivizmin, materyalizmin; akli olanı elde etmek, “bilinmeyi bilinir ve sınıflandırılabilir” kılmak adına, mutlak bir yararcılık duygusuyla, hayal gücünü tutsak ettiğini ve bu “tahlil etme arzusunun duyguları ele geçirdiğini” belirten Breton, gerçekçi yaklaşımların tümünün “entelektüel ve ahlaki ilerlemelere karşı düşman” olduğunu eklemiştir (Breton, 2009, s. 8-14). Pierre Reverdy'nin “birbirinden uzak iki gerçekliğin yan yana gelip birleşerek ve zihin tarafından katıksız bir şekilde oluşan” imge tanımını, Breton Sürrealizmin temeline yerleştirmiş; hayal gücü ve gerçek dünyanın arasında, uyku ile uyanıklık arasında sanatsal üretimin gerçekleştiğini belirtmiştir (Breton, 2009, s. 25). Sürrealizm akımı, öncelikle düz yazı, roman, şiir gibi alanlarda ortaya çıkmışsa da resim ve heykel gibi görsel ve plastik sanatları da etkilemiştir. Geliştirdiği tekniklerle sanat dünyasında, yeni arayışların kapısını aralamıştır.

20. yüzyılın başında ortaya çıkan Dadaizm ve Sürrealizm akımları, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırların belirsizleşmeye ve silinmeye başlamasına neden olmuştur (Öğüt, 2008, s. 41). Ayrıca Debord'a göre (1996, s. 103) Dadaizm ve Sürrealizm, “modern sanatın sonunu” belirlemiştir. “Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi.” cümleleriyle bu iki akımın karşıtlığına ve sanat içindeki konumuna değinen Debord, Sitüasyonizm içinde geliştirilen eleştirel tavra göre, “sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin” ayrılmaz olduğunu belirterek, sanatın aşılması gerektiğini de eklemiştir.

Dadaizm ve Sürrealizmin Pop Art akımına olan etkisi ise, II. Dünya Savaşı sırasında Amerika'ya göç eden Dadaist ve Sürrealist sanatçıların Soyut Dışavurumcu akıma öncülük etmesinden kaynaklamıştır. Soyut Dışavurumculuk, akımın kökleri her ne kadar Avrupa'da gelişmiş olmasına rağmen⁴³, asıl gücünü Amerika'da 1940'lı yıllarda New York çevresinde geliştiği sırada kazanmıştır. 20. yüzyılın başından

⁴³ Ahmetoğlu'na göre (2011, s. 4), dışavurumculuk 1905-1925 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkmış, ilk olarak Kandinsky'nin sanatsal çalışmalarını açıklamak için kullanılmıştır. Fakat Amerika'da ilk kez 1946 yılında Hans Hofmann tarafından kullanılmıştır. Ayrıca tarihsel açıdan bu akımın “hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenmiş ilk sanat hareketlerinden” biri olduğu söylenebilir.

itibaren Avrupa'nın iki büyük savaş ve gergin politik ortamı nedeniyle; Avrupa'daki sanatçılar yavaş yavaş Amerika'ya göç etmeye başlamış, soyut sanat anlayışı Amerika'da etkin bir rol oynamış, ardından Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlara öncülük eden sanatçıların da göç etmesiyle birlikte, bu göç eden sanatçılar Amerikan Soyut Dışavurumcu sanat akımını yönlendirmiştir.

“20. yüzyılın en önemli akımlarından biri olan Soyut Dışavurumculuğun (Abstract Expressionism) ilk adımları New York'ta, Amerikalı Soyut Sanatçılar tarafından 1936'da kurulan dernekle atılmıştır” (Çiftçi, 2007, s. 2). “Batı sanatında İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alınabilecek gelişmelerin tümü ‘Dışavurumculuk’ başlığı altında” ele alınabilir (Korkmaz, 2019, s. 29). Kısaca Dışavurumculuğun kapsamı, o dönemde oldukça geniştir. Amerika'da gerçekçi resim anlayışından sıyrılarak, Avrupa'dan gelen soyutlamacı anlayış, yeni bir dönem başlatmıştır. Düşünsel temelini psikoloji alanında gelişen psikanaliz çevresinin metinlerinden elde eden akım; sanatsal yaklaşımının temellerini ise, “Kübizmin biçimsel çözümleri ve Sürrealizmin ilkel temaları”ndan alarak “canlı, güçlü, yoğun ve formu bozulmuş imgeleri”, “ruh hallerini ve düşüncelerini anlatmak için kullanmıştır” (Çiftçi, 2007, s. 6; Ahmetoğlu, 2011, s. 3, Korkmaz, 2019, 29-30). Bu akıma mensup sanatçıların amacı, yaşadıkları içsel psikolojik durumun yansıması olarak sanat nesnesiyle izleyiciyi aynı duygu yoğunluğuna sokmak ve bu şekilde seyircide güçlü bir etki bırakmaktır. “Soyut Dışavurumculuğun gelişmesinde Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Clifford Still ve David Smith gibi New York okulunun önde gelen sanatçıları etkili olmuştur” (Ahmetoğlu, 2011, s. 3).

Bu noktada 20. yüzyılın 1945-1965 döneminde, politik bağlamda sanat dünyasındaki iki önemli olgu olarak “Amerikan resim okulunun ortaya çıkması ve New York'un sanatsal yaratının uluslararası merkezi olarak sivrilmesi” gösterilebilir (Restany, 2015, s. 408): II. Dünya Savaşı sonrasında sanatsal merkez konumunu Paris ve New York sürdürmüştür. Ancak ilerleyen süreçte New York baskın bir karaktere sahip olmuş, sanat dünyasında etkin söz söyleyebilecek bir konuma yerleşmiştir. Bunun temel sebebi, bir taraftan politik gücün etkisiyle sanat ve kültür kurumlarındaki (sanatın kurumlaşması ve kurumlar tarafından hem desteklenmesi hem de yönlendirilmesi gibi) bürokratik gelişmeler ve sanatın geniş izleyici kitlesine

ulaştırılması iken, diğer taraftan sanatçılar üzerinde herhangi bir sınırlandırma bulunmadan “özgürce” üretim yapmalarına fırsat sağlanmıştır.

Bu bakımdan Soyut Dışavurumculuk, yalnızca sanat temelinde tartışılabilir bir akım değildir. Aynı zamanda politik bir bağlamı da içinde barındırır. Siedell’den aktardığı haliyle, Korkmaz’a göre, Amerikan kimliğinin yaratılması için mitsel bir özelliğe sahiptir:

Soyut Dışavurumculuk akımı Amerika Birleşik Devletleri’nin farklı bir Amerikan kimliği yaratılma mitinin bir parçası olma özelliği taşıdığı için önemli bir sembolik değere sahiptir (Siedell, 2010, pp107-121) ... Akım aynı zamanda sanat eleştirisi uygulamalarını şekillendirerek sanat eleştirmeninin rolünü de tanımlamıştır. Savaş sonrası Amerikan kültürel yaşamının bir unsuru olarak akım, sanat ve sanatçının rolüne dair anlayışı şekillendiren bir rol üstlenmiştir (Siedell, 2010, s. 108). (Korkmaz, 2019, s. 38)

Eklemek gerekir ki Soyut Dışavurumcu sanat ürünleri, dönemin kültür ihracı anlayışına hizmet etmiş; özgürlükçü bir anlayış temelinde, Amerikan propagandası için kullanılmıştır (Korkmaz, 2019, s. 40). Ayrıca, yalnız Amerika içinde değil, devlet desteğiyle açılan kurumların dışında, Avrupa’da birçok yerde Soyut Dışavurumcu sergilerin açılmasıyla, bu kültür propagandasının boyutu küresel ölçeğe taşınmış; totaliter rejimlere karşı “Amerikan demokrasisi ve eylem özgürlüğünün temsili” olarak tanımlanmıştır (Teker, 2012, s. 28). Kısaca Soyut Dışavurumculuk, beslendiği düşünsel ve sanatsal yaklaşımları, taşıdığı Amerikan kimliği nedeniyle politik ve kültürel olarak ifade etmeye yarayan bir sanat akımı olmuştur. Her ne kadar düşünsel ve sanatsal yaklaşımları karşıtlık içerse de, Amerikan kimliğini politik ve kültürel olarak ifade etme görevi ise sonraki yıllarda Pop Art ile mümkün olacaktır.⁴⁴ Ögüt’ün aktardığına göre (2008, s. 69), “1940’lı ve 1950’li yılların sonlarında, Amerikan soyut sanatı, sanat izleyicileri için yeni ilgi alanları yaratmıştır, ancak sonraki on yıllık süreçte, bu işlev Pop sanata ait olacaktır. Soyut Dışavurumculuk, Pop Sanat’a doğru yönelen, düşünsel bir eğilimin geçiş aşamasını oluşturur.”

⁴⁴ Ancak belirtmek gerekir ki Soyut Dışavurumculuk’ta, “Amerikan kimliği” tanımlaması bir propaganda amacı taşısa da bir tür elitizm üretmeye devam etmiştir. Fakat Pop Art ile birlikte, sanatsal anlayış kültüre ve halka mal olmuştur. Böylelikle popüler kültür ürünü olan “Amerikan kimliği” yahut “Amerikan kimliği”nin bir ürünü olan popüler kültür (çünkü popüler kültür ve Amerikan kimliği birbirinin içinden doğmuştur) Pop Art sayesinde sanat alanında kendisini göstermiş, ayrıca sanatsal olan kültürel olana doğru kaymıştır.

1950’li ve 1960’lı yıllarda öncelikle İngiltere, ardından Amerika’da popüler kültürün de etkisiyle oluşan Pop Art, temelde popüler kültürün estetik bir nitelik kazanmasıyla ortaya çıkar: Bir taraftan gündelik yaşantının ve popüler kültürün estetik bir özellik kazanması diğer taraftan sanatsal olgunun sıradanlaşması Pop Art’ta birleşmiştir. Pop Art’ın konularının kaynağı ve malzemesi tüketimsel eylemleri yöneten popüler kültür ürünleri ve imajlarıdır (Öğüt, 2008, s. 1; Göçek, 2015, s. 35; Sömen, 2015, s. 71).⁴⁵ Sömen’e göre (2015, s. 72) Duchamp’ın sıradan-hazır yapım nesnelere sanat eseri olarak sunmasına benzer şekilde, Pop Art popüler kültür imgelerini doğrudan yahut mizahi bir şekilde sanat eseri olarak sunmuştur. Ayrıca seri üretim mantığı içinde Pop Art, endüstriyel bir sanat akımı olarak da tanımlanabilir (Sömen, 2015, s. 76). Savaş sonrası ortamın karmaşık eğilimlerine ve isteklerine karşılık veren, ekonomik anlamda konformizmi destekleyen, basitliği ve bayağılığı nedeniyle herkes tarafından anlaşılmaya açık olan, ayrıca seri üretim mantığı içinde herkesin ulaşabileceği bir konumda bulunan Pop Art’ın, bir sanat akımı olmanın yanında, dünyanın her yerine yayılan bir hayat tarzı olarak da tanımlanması mümkündür (Göçek, 2015, s. 37; Sömen, 2015, s. 75).

İlk olarak Soyut Dışavurumculuğun “içgüdüsel anlatım dağarcığının yıpranması” ve Dadaizm’den gelen sıradan-hazır yapım (ready-made) nesnelere “gücü tükenmekte olan resim sanatının yardımına koşması” nedeniyle oluşan sanat akımı, etkisinde olduğu Dadaist anlayış ve doğrudan Duchamp’a başvurulması nedeniyle çeşitli eleştirmenler tarafından “Yeni-Dada” olarak tanımlanmıştır (Restany, 2015, s. 410). Ancak temelde hiçbir sanat akımına bağlanmayan ve soyut sanat anlayışına karşı duran sanatçılar için bir çıkış yolunu temsil etmesi bakımından Dadaizm’den ayrıldığı da söylenebilir. Benchley ise Dada ve Pop Art arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamıştır.

60’larda pop sanatı yeni tanınmaya başladığı zaman, Birinci Dünya Savaşı’nın ve savaş sonrasına ait ilk yılların Dadaizm’inden gelme bir şeydi. Dadaizm bir isyandı; adı şeylere değer vererek etrafta sansasyon yaratmak diyebiliriz. Marcel Duchamp bir oturağa [pisuara] R.

⁴⁵ Öğüt’e göre (2008, s. 2) Pop Art’ın popüler kültür ikonlarını, [imajlarını ve ürünlerini] kullanması, kapitalist sistemi yücelttiği veya yerdığı noktasında bir tartışma alanı yaratmıştır. Ancak tüketimsel eylemler üzerindeki etkisi nedeniyle Amerika’da kabul görüp gelişmesi bu tartışmanın kapitalizm lehine sonuçlandığını göstermektedir.

Mutt imzasını atarak herkese teşhir etmişti. Pop, Dada'nın daha fazla ticarî şekle dökülmüşüdür. (Benchley, 1966, s. 22)

Göçek (2015, s. 36), Benchley'den hareketle, değişen toplumsal koşullar ve tüketim eylemleri nedeniyle, Pop Art'ın Dadaizm'den daha ticari bir yapıya sahip olduğunu belirtmiştir. Bu haliyle Pop Art'ı yalnızca bir sanat akımı olarak değerlendirmek doğru değildir. Hem bir kültür ifadesi hem de ifade ettiği (popüler) kültürün bir tür reklamcısı olduğunu söylemek mümkündür.

Amerika'daki Pop Art'a geçmeden önce, hem terimin doğduğu hem de ilk ürünlerini verdiği İngiltere'deki gelişimi üzerinde durmak gereklidir. Pop Art terimi, 1950'li yılların ortasında İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Ancak Alloway'ın "Pop Art" terimiyle, "-özelde görsel- kitle iletişim araçları ve ürünlerinden bahsettiğini belirtse" de ilerleyen birkaç sene içinde estetik alanda kullanılmaya başlandığını da eklemiştir (Alloway, 2006, s. 147). Görsel iletişimin her türlü yapısından popüler kültürün her ürününe dek, Pop Art'ın kullanım alanı çok kısıda sürede genişlemiştir. Öyle ki, Restany (2015, s. 409) Pop Art'ın "modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucakladığını" belirtmiştir. Öğüt göre (2008, s. 62), Lynton'dan aktardığı haliyle, Pop Art'ın geniş kapsamı içinde yer alan ürünlerinin ortak yönü, kitle iletişim araçlarına ve imgelerine dayanmalarındır. Bu bağlamda, Alloway'ın tanımının geçerliliğini sürdürmekte olduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar terim Alloway tarafından tanımlanmış olsa bile, 1960'lı yıllarda New York'lu eleştirmenler tarafından yeniden ele alınmış olması sayesinde yaygınlık kazanmış ve küresel ölçekte etkili olmuştur (Restany, 2015, s. 411).

Pop Art'ın öncüsü İngiltere'de 1950'li yıllarda Eduardo Paolozzi ve Richard Hamilton tarafından kurulan Independent Group'tur. Independent Group'un ilk çalışmaları Pop Art'ın ilk ürünleri olarak tanımlanabilir. Özellikle 1956 yılında açılan ve "izleyiciyi yeni popüler kültürün farklı yönleriyle tanıştırmak" amacı taşıyan "This is Tomorrow" (Yarın Budur) sergisi (Öğüt, 2008, s. 79) ve sergideki -en önemli parça- Richard Hamilton'ın "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" (Günümüzün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici kılan şey nedir?) resim kolajı Pop Art'ın doğuşunu temsil etmektedir. "Bu kolaj, sonradan Pop Art'ın

karakteristik öğeleri diye nitelenecek, aralarında bir poster kızı, vücut geliştiren bir adam ile en son tüketim malları ve ambalajlarından örneklerin de yer aldığı birçok öğeyi bir araya getirmişti” (Öğüt, 2008, s. 79). Göçek’in aktardığına göre (2015, s. 42), Hamilton ve Paolozzi gibi sanatçılar, “popüler kültürün aşılama çalıştığı ‘Amerikanlaşma’ durumunu”, “popüler sanat ve görsel canlandırmanın gelecek vaat eden bir gelişme”si olarak değerlendirmişlerdir.

Ancak belirtmek gerekir ki İngiltere’de ortaya çıkan Pop Art sanatçıları, popüler kültürü kucaklarken bir yandan var olan şartların sorunlarını da dile getirmek ve tartışmak maksadı taşımışlardır. Foster’a göre, İngiltere’de Pop’un ortaya çıkmasının nedeni, ekonomik anlamda darboğazda olma hali nedeniyle tüketim meselesinin dikkat çekmesidir (Foster, 2020, s. 20).⁴⁶ Göçek’e göre (2015, s. 43) İngiltere’deki Pop Art’ın ortaya çıkış amacı, “yaşanan gelişmeler neticesinde oldukça değişikliğe uğrayan gündelik hayatı incelemek, anlamaya çalışmak”tır. Bu yüzden İngiltere’deki sanatçılar, Pop Art’ın kuramsal çalışmalarının başını çekmiş, kültür ve toplum arasındaki ilişkiyi ve yaşanan değişimleri entelektüel açıdan yorumlamaya çalışmışlardır. Çalışmalarının temelini hümanizmin alması (Öğüt, 2008, s. 82; Sömen, 2015, s. 90; Göçek, 2015, s. 43), birbirinden farklı ve ayrı üretim yapmalarına sebep olsa bile, aslında popüler kültür içinde insana dair olanı ortaya çıkarmak olduğunu da eklemek gerekir. Yani İngiltere’deki Pop Art, ilk ürünleriyle her ne kadar kuckladıkları popüler kültürün bir yansımasını sunmuş olsa da popüler kültüre dair kuramsal çalışmalarlarıyla sordukları sorular ve ortaya koydukları eleştiriler nedeniyle Amerikan Pop Art’ından ayrılmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Pop Art’ın öncülerinden olan Richard Hamilton’un çalışmalarında kadın, araba, silah gibi imgeleri “toplumsal statülerini de ele alarak” ve kolajlarıyla popüler kültürün içindeki çelişkileri sorgulayarak kullanmasına karşılık; Pop Art’ın en büyük temsilcilerinden olan ve ticari maksatla yaptığı üretimlerini sanat bağlamına yerleştiren Andy Warhol’un çalışmalarında yalnızca Amerikan yaşam tarzını yansıtması, popüler kültür ikonları sayılabilecek nesne ve özneleri yüceltmesi ve ayrıca kullandığı teknikler

⁴⁶ Ancak Amerika’da bu yeni ilgi, aslında gerçek bir tüketim dünyasının kurulmasına faydalı olmuş, hatta Foster’ın deyimiyle bu tüketim dünyası “ikinci bir doğa” haline gelmiştir. Foster bu iki grubun da ortak özelliği olarak tüketime odaklanmış olduğunu, bundan hareketle de görünümün doğasının değiştiğini eklemiştir (Foster, 2020, s. 20).

nedeniyle anlam içermekten öte mekanik üretim tekniğinin yüzeysel mantığını pekiştirmesi gösterilebilir (Öğüt, 2008, s. 83-85,100-102; Göçek, 2015, s. 46-47).

Amerikan Pop Art'ı ise İngiltere'yi takip eden yıllarda ortaya çıkmıştır. Eklemek gerekir ki her ne kadar Pop Art İngiltere'de ortaya çıkmış olsa da tüketim kültürünün yerleştiği Amerika, Pop Art'ta kullanılan "imgelerin asıl kaynağı olmuştur" (Göçek, 2015, s. 42). Bu noktada Amerika'daki Pop Art, Amerikan toplumunu ve popüler kültürü yansıtmak, yeniden üretmek ve estetize etmek üzere yoğunlaşmıştır denilebilir. Jasper Johns ve Robert Rauschenberg Soyut Dışavurumcu Sanat'tan Pop Art'a geçişi temsil eden sanatçılar olup aynı zamanda Amerikan Pop Art'ının da ilk temsilcileridir. Eserlerinde "isteyerek sağladıkları belirsizlik ve doğrudan doğruya Duchamp'a başvuran tutumları nedeniyle" (Restany, 2015, s. 410) eleştirilenlerce Yeni-Dada'cı olarak tanılanmış olsalar bile, hem popüler kültür ürünlerinden beslenmeleri hem de bir tür ticari mantık gütmeleri nedeniyle Pop Art akımı içinde yer almaktadırlar. Jasper Johns'un "Flag" (Bayrak) eseri gibi eserler, hem "Amerikalı olmanın özünü, çağdaş Amerikan kültürünü tanımlamakla ilgili" (Öğüt, 2008, s. 70) olup Amerikan kültürünün bir ifadesidir hem de ticari bir kaygıyı (Sömen, 2015, s. 80) barındırması bakımından popüler kültür ürünü olarak tanımlanabilir.

Amerika'da Pop Art, Göçek'e göre (2015, s. 44), "kültürel olarak hazır bir toplum tarafından" hemen benimsenmiştir. Çünkü, Pop Art temelde Amerikan yaşam tarzının bir dışavurumudur (Sömen, 2015, s. 75). Bu bağlamda Pop Art, İngiltere'de oluşmasına karşı, Amerika'da gelişmiş ve tüm dünyaya Amerika üzerinden yayılmıştır.

Son olarak Pop Art'ın aynı Soyut Dışavurumculuk gibi politik bir içeriğe sahip olduğunu da yeniden hatırlatmak gerekmektedir. Siyasi güç sahibi olmanın etkili yollarından biri kültürel nüfuza sahip olmaktır (Wu, 2005, 36): "Bu yüzden kültürel etkinliklere gösterilen ilgi, ekonomik güçle kültür otoritesinin gücünü birleştirmeyi amaçlayan bir stratejidir." Bu noktada New York'un "sanatsal yaratının uluslararası merkezi" konumuna gelmesi (Restany, 2015, s. 408), yalnızca göç eden sanatçıların sanatsal etkinliklerini sürdürmesiyle değil, ayrıca devlet ve özel şirketlerin bütün sanatsal faaliyetlere verdikleri desteklerle gerçekleşmiştir. Pop Art, her ne kadar Amerikan yaşam tarzının ve popüler kültür ürünlerinin bir ifadesi olarak tanımlansa da, diğer taraftan politik olarak güç kazanan Amerika'nın kültür politikasının da bir

göstergesidir. Böylece ekonomik ve politik içeriğini sanatsal olarak yansıtmış ve dünyada etkin olmuş bir akımdır.

1968 Olaylarına kadar olan süreçte Avrupa ve Amerika'daki sanatsal ve kültürel çalışmaların da tamamı, olaylardan sonra popüler kültür ve Pop Art içinde yer almıştır. Böylece, küresel düzende elitizmi reddeden ve her şeyi ticari kılabilen “pop” fikrinin postmodernizmin ilk yüzünü oluşturduğunu söylemek mümkündür (Foster, 2020, s. 20, 29).

2.3. 1968 OLAYLARI

1968 olayları, Loyer'e göre (2023, s. 169, 173), bazı tarihçiler tarafından; sadece izleklerin değil, siyasal biçimlerin ve eylem repertuarlarının hızla dolaşıma girmesi, geniş ölçeklere ulaşması ve dünyanın birçok noktasında etkiye ve tepkiye sahip olması nedeniyle, kendisinden önceki birçok isyan hareketinden farklı olarak nitelendirilmiş ve uluslararası demokratik devrimlerle ilintilendirilmiştir. 1960'lı yılların başından itibaren Avrupa'nın neredeyse tamamında ve Amerika'nın belirli kesimlerinde olaylar çıkmasını sağlayan başkaldırı, küresel ölçekte büyük bir etkiye sebep olmuştur (Bulut, 2011, s. 127). II. Dünya savaşı sonrasında beliren iki kutuplu dünya düzenine, 1950'lilerin değerlerine ve yaşam biçimlerine karşı “karşıt kültür”ü benimseyenler çeşitli protestolar, boykotlar ve isyanlar meydana getirmişlerdir. Ancak belirtmek gerekir ki bu olaylar, Avrupa ve Amerika'da çıkış nedenleri ve zamanları birbirinden farklı olmakla birlikte sonradan bir bütünlüğe ulaşmış fakat bu bütünlük ilerleyen süreçte erimiştir. Örnek vermek gerekirse “Hippi Kültürü” 1962-1966 yılları arasında karşı kültür kavramı altında bir gençlik hareketi olarak şekillenmiş, bu hareket yeni bir yaşam tarzı için değişim isteklerinde bulunmak için çeşitli eylemlerde bulunmuştur (Bulut, 2011, s. 127-128). Ancak Avrupa'daki başkaldırlara nazaran daha zayıf ve bütünlükten yoksundur. Yine de simgesel bir etkiye sebep olduğunu söylemek mümkündür.

20. yüzyılın ikinci yarısındaki politik ve kültürel bağlamı savaş sonrası toplumun durumu, ulusalcı düşüncelerin yoğunluğu gibi konuların dışında en çok ekonomik bağlam etkilemiştir. Bulut'a göre (2011, s. 124), 1950'li yıllardan sonra kapitalist düzen değişime uğramış, bu değişim içinde sömürgecilik tasfiye edilirken politik ortamda güç kazanan Amerika dünya pazarına girmiş, böylece küresel ölçekte

sermaye akışı değişmiştir. Değişimden etkilenen her toplum ise kendi içinde bir huzursuzluğa kapılmış, ilerleyen süreçte olayların başlaması için gereken zemin bu huzursuzluğun üzerine inşa edilmiştir.

II. Dünya savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nin politik sahnede gücünün artmasıyla birlikte, ekonomik olarak da küresel ölçekte baskın bir rol kazanması, dünyadaki ekonomik düzeni değişime uğratmıştır. Savaş sonrası ekonomik düzeni bozulan Avrupa'da kapitalist sistemin sınırları zorlanmaya başlamış, ekonomik bağlamda yaşanan sıkıntılar toplumsal huzursuzluğa yol açmış ve bu problemleri düzeltmek maksadıyla yeni iktisat politikaları geliştirilmeye çalışılmıştır. Bir taraftan kapitalist düzenini, küresel sermaye içinde yeniden kurgulayan Amerika, diğer taraftan yeni küresel şartlara uyum sağlamaya çalışan Avrupa kendi içlerinde 1966-1970 dönemi içinde ekonomik ve politik ortamdan kaynaklanan huzursuzluklar nedeniyle büyük bir toplumsal muhalefet dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır. (Bulut, 2011, s. 126). Bu muhalefet dalgası, 1968 olayları adıyla anılacak olan, bir taraftan öğrencilerin diğer taraftan işçilerin örgütlenmesiyle birlikte meydana gelen çeşitli olaylara sebep olmuştur.

Bu olaylara neden olan zihinsel düzlemi anlamak oldukça önemlidir. Loyer'a göre, eş zamanlı patlak veren bu olaylar, bir rastlantı değildir. Söylemlerin ortak zihinsel zeminleri ve ortak bir dil üzerinden ifade edilmeleri, dönemin düşünürleri üzerinde durmayı gerekli kılmaktadır. Adorno ve Althusser'den başlayıp Freud'dan Lacan'a kadar birçok düşünür-yazarın metinlerinin yeniden değerlendirilmesi, bu yeniden değerlendirmelerin ise anti-otoriterizmle melezlenen Marksizme dayanması ve bu fikirlerin çeviriler yoluyla her yere ulaşarak yayılması bu ortak zihinsel zemin ve dili açıklamaktadır. Savaş nedeniyle Amerika'ya giden ve savaş sonrasında bir kısmı tekrar Avrupa'ya dönen Theodor Adorno ve Herbert Marcuse gibi entelektüeller, bu zihinsel zeminin hamisi sayılabilirler (Loyer, 2023, s. 171). Ayrıca ister kapitalist ister sosyalist bir toplumda olsun, kültürel metanın ideolojik işlevinin kurulu iktidar tarafından kullanılması olduğunu ileri süren ve Guy Debord'un⁴⁷ da

⁴⁷ Guy Debord'un "Gösteri Toplumu" eseri, hem dönemin şartlarını hem de ona karşılık verilen mücadelenin içeriği noktasında oldukça aydınlatıcıdır. "Tümüyle meta haline gelen kültür gösteri toplumunun da en ünlü metası olmak zorundadır." ve "Kültür, pek anlamlı olmayan bir dünyanın anlamıdır." şeklindeki tanımlamaları, kültürün içeriğinden ziyade kalıplarıyla iktidara hizmet eden bir yapıya dönüştüğünün ve metalaştığının açık örnekleridir (Debord, 1996, s. 99, 104).

dahil olduğu Sitüasyonist Enternasyoneller'in çalışmaları da bu ortak zihinsel zeminde ve dilde etkin bir rol oynamıştır. Gökmen'e göre (1998), bu zihinsel zemini oluşturan grupların "bir kutbunu Marksizme yakın anarşistler, diğer kutbunu ise anarşizme yakın Marksistler" oluşturmuştur. Bu bağlamda, 1950'lilerin sonundan itibaren kurumsallaşmış sosyalist ve komünist solun geleneksel yapılarından ayrılarak ya sendikal örgütler çevresinde ya dergiler çevresinde ya da küçük partiler içinde "yeni sol" düşüncesi ortaya çıkar (Loyer, 2023, s. 171-172). Ekleme gerekir ki Avrupa'daki bu zihinsel zeminin Marksist yapısı, Amerika'da bu denli baskın olmamıştır (Bulut, 2011, s. 129). Ali Artun da bu zihinsel zemini ve 1968 olaylarıyla ilişkisini şu cümlelerle ifade etmiştir:

68 Devrimi, İkinci Dünya Savaşı ile yoğunlaşan entelektüel, kültürel atmosferde bir patlamaydı ve bu patlamanın yarattığı düşünsel parçalanma ve yığılmada 20. yüzyıl avangardı etkin bir rol oynamıştı. Savaş öncesinde Dada ve Sürrealizmin, sonrasında da CoBrA, letrizm ve özellikle sitüasyonizmin dil, bilinç, bilgi, psyche, siyaset, kent gibi konulardaki logosantrik ilkelere karşı saldırıları, 1968 arifesindeki ve ertesindeki felsefi dönüşümler kadar, mimarlık, şehircilik, müzik gibi çeşitli alanlarda da etkili oldu. (Artun, 2018)

Ortaya çıkan zihinsel zeminin ve dilin meydana getirdiği siyasal evrimler, dönemin sosyolojik koşullarına ya eşlik eder ya da göndermede bulunur: yeni sanayi sonrası toplumu, genç kültür kitleleri, ekonominin ivmelenerek modernleşmesi, 1945'ten beri süren barış dönemi, öğrenim sürelerinin uzaması ve öğrencilerin yığınlar haline gelmesi, istikrarı bozulan akademik kurumlar... Buna ek olarak, sömürge mirasının olması veya olmaması, II. Dünya Savaşı'nın hatırasının ağırlığı, iktidardaki devletin doğası ve savaşsız ve olaysız kuşağın savaşa dair tutkulu tartışmaları nedeniyle elde edilen savaş imgelemi... bütün bu sosyolojik ortam ve politik gündem zihinsel zemin ve ortak dil ile birleşince olayların başlaması için gerekli düzlemi sağlamıştır. 1968 yılının mayıs ayında polisin Sorbonne Üniversitesine girmesi, II. Dünya Savaşı'nda Nazilerin üniversitelere girmesinden beri böyle bir olay yaşanmadığı için, bir tecavüz sayılmış ve sembole dönüşmüştür (Loyer, 2023, s. 172). Böylece öğrenci hareketleri ve benzer sebeplerle ortaya çıkan işçi hareketleri başlamıştır. Fransa'da gerçekteşen öğrenci olaylarında işgal eylemlerinin bu hareket içinde önemli bir yer tuttuğunu görülmüştür (Bulut, 2011, s. 130). İktidar ve ekonomi

üzerinde baskı uygulamanın en etkili yolu olarak, öncelikle fabrika işgalleri sonra da üniversite işgalleri, olayların Sosyalist-Marksist bir ideolojik içeriğe sahip olduğunu göstermiştir.

İsyancılar, düzen karşıtı bir ideolojik bakışla, Batı'da kapitalizme ve kitle kültürüne; Doğu'da ise sosyalist bürokrasiye⁴⁸ ve özgürlük dışı bağlama karşı çıkmışlar, daha sonra birleşerek karşı çıkışlarını, ulusaşırı bir başkaldırıya dönüştürmüşlerdir.

Ekleme gerekir ki, isyanların ve olayların ölçeği ve eylemleri, her ülkenin kendi içinde bulunduğu koşullar nedeniyle, farklılık göstermiştir. Amerika'daki öğrenciler genelde şiddet barındırmayan ve sembolik olarak tanımlanabilecek büyük yürüyüşler, sit-in'ler, boykotlar, eşitlikçi tartışma seansları düzenlemişlerdir. Ancak olayların göbeği konumunda bulundan Fransa'da iktidar kurumlarıyla anarşist ve devrimci kimlik edinen öğrenciler arasında bolca slogan⁴⁹ ve şiddet içeren eylemler gerçekleşmiştir.⁵⁰

Aynı şekilde, bu olaylar her ülkede farklı etkiler yaratmıştır. Fransa ve özellikle İtalya'da Komünist Parti'nin güçlü olması, işçi sınıfının harekete geçmesini mümkün kılmıştır. İtalya'da 1969 yılına kadar süren öğrenci hareketlerinin ardından, işçi sınıfı da tarihte hiç görülmedik muhalif bir canlılık edinmiştir (Loyer, 2023, s. 179). Bu noktada, eklemek gerekir ki İtalya'da bu olaylar bir yıl önce 1967 yılında başlar ve 1977 yılına dek on yıl boyunca sürer ve bu süreçte öğrenci hareketleri ve işçi hareketlerinin mücadelelerinin örtüştüğü görülmüştür. Ayrıca bu mücadelelerin diğerlerinden ayrıldığı bir mesele olarak İtalya'da politik bağlamda “özerklik”⁵¹ düşüncesi yeşermiştir (Gökmen, 1998): “İşçilerin Özerkliği” (Autonomia Operaia) hareketinde ve kapitalist tahakkümü altüst etmek için oluşturulan “Kendini değerli kılma” (Auto-valorizzazione) gibi bir kavram içinde temelde “işçi sınıfının özerkliği” ile başlayan özerklik düşüncesi, çeşitli alanlara da sirayet etmiştir. Belirtmek gerekir

⁴⁸ Onlara göre mevcut ‘sosyalist rejimler’ devlet kapitalizminden başka bir şey değildir (Artun, 2018).

⁴⁹ Duvarlara yazılan sloganlardan biri de “teneke mahallesi istemiyoruz, teneke kentler istemiyoruz.” şeklindeki mimarlığa ve kentsel planlamaya ilişkin manidar bir slogandır (Loyer, 2023, s. 174).

⁵⁰ Fransa'da yüzlerce üniversite ve fabrika işgal edilir. On milyondan fazla işçi greve gider, yüz binlerce öğrenci polisle çatışır. Üniversitelerde, orta ve ilkokullarda, fabrikalarda, istasyonlarda, opera ve tiyatrolarda, alışveriş merkezlerinde Fransız bayrakları iner, yerine kızıl bayraklar çekilir. Yönetimi öğrenci ve işçi konseyleri ele geçirir.” (Artun, 2018).

⁵¹ İlerleyen bölümlerde İtalyan Rasyonalist geleneğinin ve Rossi'nin özerklik düşüncesinin politik temelini de buradan aldığı tartışılacaktır.

ki her ne kadar 10 yıl boyunca sürse de, İtalya'daki olaylar önce radikalizme kaymış, ancak devamında, 1971 yılı sonrasında, olayların etkisi yavaş yavaş azalmış ve böylece ülke içinde yeniden istikrar sağlanmaya başlamıştır (Bulut, 2011, s. 130).

Politik ortama bağlı olarak kültür ve sanat meselesine (ve buna bağlı olarak da mimarlık meselesine) karşı da farklı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Öncelikle Avrupa'da kültür ve sanata karşı ciddi bir biçimde eleştirel bir yaklaşım doğmuştur. Paris'te eylem komitesinin kültüre ve sanata dair ne varsa -özellikle gösteri endüstrisinin- karşısında durması örnek olarak gösterilebilir. Özellikle sityasyonistler tarafından başlatılan, kültürün halihazırdaki durumu doğrulamaya yaradığı eleştirisi radikalleşmiş, bir tür kültürel vandalizm benimsenmiştir. Bu noktada kolektif yaratım gibi fikirler çözüm önerisi olarak sunulmuştur (Loyer, 2023, s. 182-183).

Amerika'da ise kültür ve sanata karşı başlayan eleştiriler, toplum ve kültür (yüksek kültür) arasındaki açmazları çözecek politik bir hamle ile "sanatın burun büyüklüğünü kaldıran, insanın kendi meydana getirdiği çevresinden ve halk kültüründen severek bahsetmesi" (Benchley, 1966, s. 21) anlamını içeren "pop" kültürü ve Pop Art meydana getirilerek sönmülmüştür. Eleştiri rüzgârı böylece tersine çevrilerek halihazırdaki kültür endüstrisinin gelişimi ve sürdürülebilirliği sağlanmıştır.

İlerleyen yıllarda ise Amerikan kültürünün küreselleşmesi ile bu politik ekonomik çözüm hamlesi başta Avrupa'ya sonrasında ise dünyanın geri kalanına yayılmıştır. Bu noktada postmodernizmin politik ve kültürel olarak küreselleşmesi, bu olayların niyetlerinin tersiyle sonuçlandığı anlamına gelebilir. Ancak yine de eklemek gerekir ki özellikle bu tarihten sonra sanata ve kültüre dair her tasarı, her sanatsal girişim politik bir niyeti apaçık (diğer dönemlerden farkı da bu apaçıklıktır) bir şekilde taşır, hatta bu politik niyet üzerinde kendisini var eder.

Son olarak her ne kadar "68 olayları" olarak tanımlanan işçi ve öğrenci hareketleri büyük etkiler yaratmış ve bir ölçüde toplumsal ve politik düzeyde değişim yaratsa da niyetleri bakımından tamamlandığı söylenemez. Bunun nedeni ise en temelde kapitalizmin baskıcı mekanizmalarıdır (Bulut, 2011, s. 126). Bu direniş ve muhalefet girişimi, "kültürel hegemonya bünyesinde geri kazanılarak, egemen iletişim teknolojileri tarafından yeniden işlenmiş ve araçsallaştırılmış"tır (Artun, 2018). Bu yüzden denilebilir ki Postmodernizm (ya da geç-kapitalizm) karşılaştığı bu muhalefeti

kendi içindeki çoğulcu düşünce anlayışına uygun bir biçimde çözmüş; anarşik ve radikal çıkışları, farklılıkların dile getirildiği uysal bir ortam içinde dönüştürerek kendi gelişimini sürdürmüştür.

Aldo Rossi ve Robert Venturi'nin mimarlık yaklaşımlarını da bu politik ve kültürel bağlamda düşünmek oldukça önemli bir perspektif sağlayacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KURAM VE İNŞA ARASINDA POSTMODERN MİMARLIK

3.1. GİRİŞ: KÜLTÜR POLİTİKASI OLARAK MİMARLIK

Postmodernizm terimi/kavramı/fikri ile zihni düzlemde gerçekleşen olayları derleyen ilk bölüm ve ardından 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla toplum, kültür ve politika ilişkisi içinde yaşanan olgu ve olayları derleyip bunların sanat tarihindeki karşılıklı ilişkilerini ortaya koyan ikinci bölümden sonra; yani postmodernizmin soyut yapısı ve somut gerçeklikteki tezahürlerini belirttikten sonra Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin mimarlıklarını anlamaya çalışmak mümkündür. Zira herhangi bir dönemde gerçekleşmiş mimarlığı dönemin zihinsel düzleminden ve somut toplumsal meselelerinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Bu bağlamda postmodern mimarlık da “dünyadaki ekonomik, teknolojik, sosyo-kültürel değişimler paralelinde gelişmiştir” (Dostoğlu, 1995, s. 47).

İlk iki bölüm, bu üçüncü bölüm için zemin oluşturmuş, mimarlık fikirleri ve projeleriyle Venturi ve Rossi'nin anlaşılması adına önemli birer basamak teşkil etmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki 20. yüzyılın ikinci yarısına ait politik, kültürel ve sanatsal atmosferin izleri mimarlık ortamında izlenebilirse de profesyonel mesleki dergiler veya yayınlanmış metinlere bakılarak “geçmiş pratiklerden kopuşa dair bir kanıt bulmak” ve açık bir şekilde bu durumu incelenmek pek de mümkün değildir (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 17). Bu noktada yapılması gereken şey, izleri takip ederek mimarlık bağlamını kendi içinde değerlendirmektir.

Modernizmin hedeflediği refah atmosferini sağlayamaması; politik, ekonomik ve toplumsal koşulların dünya savaşlarına sebebiyet vermesi, ardından Amerika ve Avrupa'nın politik-ekonomik düzlemlerinin ayrışması ve 1968 olayları neticesinde ayrışan düzlemlerin tekrar birleşerek küresel düzlemi oluşturması, modernizmin eleştirilmesi için gerekli zemini sağlamıştır. Mimarlık alanında da dönemin modernist bakış açısı ve mimarlığına karşı farklı mevzilerden karşı sesler çıkmış, Modern Hareket çeşitli yönlerden eleştiriye tabi tutulmuştur. Bu eleştirilerle başlayan süreçte

modern mimarlık sonrasında, daha sonraları “postmodernizm” adıyla anılacak çeşitli yaklaşımlar doğmuştur.

Neslihan Dostoğlu’na göre, “Modern Mimarlığın prensiplerine ilk bilinçli eleştiri CIAM bünyesindeki [daha sonraları Team X adıyla grup kuran] bazı genç mimarlardan gelmiş”tir (Dostoğlu, 1995, s. 46).⁵² Team X sonrasında o döneme kadar geçmişin eleştirisini yaparak kendisini var eden Modern Hareket’in eleştirilmesinin önu açılmış, çoğunluğunu sonraki genç kuşağın oluşturduğu birçok mimar tarafından modernizmin farklı yönleri tartışmaya açılmıştır.⁵³ Özgür Bingöl’e göre “aynı tarihlerde Venedik’te, önemi çok daha sonra anlaşılacak olan ve mimariyle kent ilişkilerini yeni bir biçimde ortaya koyan sabırlı ve alçak gönüllü bir çalışma gelişmektedir” (Bingöl, 2007, s. 80). Belirtmek gerekir ki İtalya merkezinde gelişen bu çalışmalar, aslında çok daha öncesinde modern mimarlığın ortaya çıkmasından itibaren politik sebepler nedeniyle ulusal karaktere önem veren İtalyan Rasyonalist Hareketi’nin bir devamı olma özelliği taşır.⁵⁴ Ancak diğer modern mimarlık eleştirisi ortaya koyanlar gibi bu gelişmekte olan çalışmanın da yeni bir kuşak içinde değişerek varlık kazandığı söylenebilir.

Mimarlıktaki Modern Hareket’e karşı olarak gelen eleştirileri kısaca özetlemek gerekirse; en başta kentsel düzlemde toplumla uzlaşan çözümlerden çok ekonomik sebepler nedeniyle seri bir şekilde üretilebilecek modellerin tercih edilmesi, mimari biçimin işlevden doğduğu yönündeki biçim-işlev paradigması ve bunlara bağlı olarak mimaride anlam sorunudur. Bu eleştirilerden yola çıkılarak ortaya konulan yeni kuramsal anlayışlar ise temelde iki yaklaşıma ayrılmaktadır: Bir tarafta Avrupa’da cereyan eden savaş sebebiyle Amerika’ya göçmüş mimarların ve mimarlık hocalarının eğittikleri sonraki kuşak içinden çıkan, Avrupa’ya karşın bir tür yeni Amerikan mimarlığı kurmak için çaba gösteren ve Robert Venturi’nin de içinde bulunduğu “Yeni

⁵² Aralarında Aldo Van Eyck, Alison ve Peter Smithson gibi isimlerin de yer aldığı bu genç mimar kuşak, Team X grubunu kurmuşlar ve modernizmin öğretileri yerine yerel ve toplumsal meselelere eğilmiştir. Ancak Dostoğlu’na göre, “Team X Grubunun toplumsal yaşam hakkındaki incelemeleri genel ölçekte kalmış ve sağlıklı tasarım önerilerine yeterli bir temel oluşturamamıştır” (Dostoğlu, 1995, s. 46).

⁵³ Louis Kahn gibi mimarların bu eleştiri ortamına destek verip kendi mimarlıkları bağlamında çeşitli yaklaşımlar ortaya koydukları da bilinmektedir. Bu noktada eklemek gerekir ki Dostoğlu’na göre Kahn hem ofisinde çalışmış Venturi’yi hem de çalışmalarıyla Rossi’yi etkilemiştir (Dostoğlu, 1995, s. 46).

⁵⁴ Dönemin faşist totaliter rejimleri, modern mimarlığın inşa etmeye çalıştıkları kuramsal çalışmaların evrenselliğine karşın; ulusal kökenlere bağlı, tarihi bilgiye ve akla dayanan başka türden mimarlık anlayışına destek vermişlerdir (Özeke Tökmeci, 2013, s. 95).

Gerçekçi” [Neo-Realist]⁵⁵ (Colquhoun, 2005, s. 193) veya “Eklektik-Popülist” (Dostoğlu, 1995, s. 47) olarak tanımlanan yaklaşım; diğer tarafta ise Avrupa’da, özellikle İtalya’da “Tendenza” adıyla bilinen, hem Avrupa’nın derin tarihsel köklerini ortaya çıkarmaya çalışan hem de bu tarihsel meseleleri rasyonel bir düzlemde ele alan yeni kuşak mimarların oluşturduğu ve Aldo Rossi’nin de içinde bulunduğu “Yeni Akılcı” [Neo-Rasyonalist] (Colquhoun, 2005, s. 193) veya “Yeni Klasikçi” (Dostoğlu, 1995, s. 48) olarak tanımlanan yaklaşım⁵⁶.

Bu iki yaklaşımın bir tür kuşaklar arası bir kopuşa sebep oldukları söylenebilir. Fakat özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu “kuşaklar arası kopuş”un, yüksek modernizmin ideolojik platformuna karşı birleştirici bir karşı strateji olarak değerlendirilemeyeceğini belirtmek gereklidir (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 17). Bu kopuş, daha ziyade teorinin parçalanması nedeniyle herhangi bir birlik oluşturmayan çeşitli yaklaşımlardan müteşekkildir. Haluk Uluşan da “birden çok cephede yürütülen ve farklı, hatta yer yer örtük, yer yer Modern Hareket’in yöntemleri ile örtüşebilen, onun kılığına girebilen, algıyı bozunduran ve bir üst-anlatıyı olanaksız kılan çok kanallı bir söylem ve kuram dönemine girilmiştir.” ifadeleriyle bu kopuşun olduğu dönemi tariflemiştir (Uluşan, 2017, s. 65-66). Bu yaklaşımların kendi içlerinde birbirinden bağımsız, hatta kimi noktalarda birbirini eleştirir biçimde ortaya çıkmaları postmodernizmin tabiatına oldukça uygundur.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Avrupa’da şekillenen “Neo-Rasyonalist” yaklaşım, 1968 olayları gibi Avrupa genelinde cereyan eden olayların ve özelde İtalya’daki önceki kuşak rasyonalist tavrın içinde olduğu için oldukça açık bir politik tavra sahiptir. Amerika’da ise Avrupa’daki gibi açık ve şiddetli bir şekilde olayların

⁵⁵ “Yeni Gerçekçilik” [Neo-Realizm] teriminin, Venturi için kullanılmakla beraber, İtalya’da daha güçlü bir bağlamı olduğunu belirtmek gerekir. Esasında “Yeni Gerçekçilik” terimi, ilk defa 19. yüzyılda Fransız edebiyatı içinde kullanılmış; ardından II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya’da ortaya çıkmış bir edebiyat ve sinema hareketinin de ismi olmuş ve bir popülerlik elde etmiştir. Bu akımdan etkilenen kimi mimarlar aynı isimle bir mimarlık akımı başlatmıştır (Reichlin, 2001, s. 79). Ne var ki Venturi’nin temsil ettiği mimarlık yaklaşımlarıyla İtalyan Yeni Gerçekçiliği arasında bir bağlantı bulunmamaktadır. ⁵⁶ Aslında İtalya’daki yaklaşım, Massimo Scolari’nin 1973 tarihli “The New Architecture And Avant-Garde” isimli makalesinde “Tendenza” olarak tanımlanmış olmasına karşın; “Neo-Rasyonalizm” tanımlaması, İtalya dışında kalıp bu yaklaşıma sahip mimarları da kapsamı adına “özellikle Amerikalı ve İngiliz eleştirmenler tarafından kullanılmış”tır (Bingöl, 2007, s. 76). “Tendenza” terimi etimolojik olarak eğilim, akım gibi anlamlara gelmektedir. Terim ilk defa Ernesto N. Rogers tarafından 1957 yılında kullanılmış olsa da (Kuruçay, 2022, s. 63), bu terimi bir grubu ve yaklaşımı tanımlaması ve açıklaması açısından ilk kez 1973 yılında Massimo Scolari tarafından kullanılmıştır.

ve politik karmaşaların doğrudan mimarlık alanına etki etmeyişi, yeni mimarlık fikirlerinin politik içeriğini okumayı zorlaştırır. Ancak yine de özellikle Robert Venturi'nin çalışmalarının görünür olmasını sağlayan kurum ve kuruluşların politik özellikleri yadsınamaz.⁵⁷ Bu bağlamda Venturi'nin eserlerinde politik bir tavra dair ifadeler açıkça görülmesi de içinde bulunduğu bağlamın politik karakteri düşüncelerine sirayet etmiş, hatta açıkça Amerika'nın toplumsal açıdan pop kültürünü, sanatsal açıdan Pop Art'ını destekleyen ve onlardan kendi mimarlık kuramına birçok kavram ve yöntem devşiren yazılar kaleme almıştır. Bu nedenle İtalya'da ve Amerika'da neşvünema bulan bu yaklaşımları politik bağlamı ile birlikte düşünmek elzemdir.

3.1.1. Uluslararası [(Post-)Modern] Üslup ya da Amerikan Mimarlığı

Amerika, 18. Yüzyılın sonunda Avrupa ve özellikle İngiltere'den ayrışarak politik bağımsızlığını kazanmış bir kıta ülkesi olmasına karşın, gerek toplumsal yapısı ve gerek ticari bağları nedeniyle neredeyse II. Dünya Savaşı'na kadar oldukça Avrupalı bir yapıya sahiptir. Dönemin Avrupa'sı her alandaki küresel etkisiyle en başından beri Amerika'yı şekillendirmiş; ekonomik, teknik ve sanatsal alanlarda ortaya çıkan yenilikleri uygulanması noktasında Amerika'ya örnek olmuştur. Bu bakımdan bir kültür ifadesi olarak Amerikan mimarlığı da -yapılı çevreyi ekonomik, teknik ve sanatsal açıdan biçimlendiren bir disiplin olması nedeniyle- Avrupa'nın etkileri neticesinde şekillenmiştir.⁵⁸ Tarihsel mimarlık yaklaşımları bu noktada belirleyici olduğu gibi modern mimarlığın oluşum ve gelişim süreçleri de buna dahildir. Modern mimarlığın tarihsel kökleri Avrupa'da biçimlenirken Amerika'da da çeşitli denemeler oluşmuş, özellikle sanayi devriminin etkisiyle mimarlığın yeni üretim teknikleri her iki kıta için de aktif olarak kullanıma girmiştir. Ne var ki teknik

⁵⁷ Örneğin, "Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki" kitabı, dönemin Amerikan sanatını oluşmasında büyük payı olan New York'taki The Museum of Modern Art tarafından yayımlanmıştır. The Museum of Modern Art kurumunun daha önceleri uluslararası modern üslup için de yapılan çalışmalara ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Hatta eklemek gerekir ki The Museum of Modern Art, sadece mimarlık alanında değil, resim ve sanat alanında da modern yaklaşımların yaygınlaşmasını, kurumsallaşmasını ve Amerikan sanatı olarak standartlaşmasını sağlamıştır (Wolfe, 2006, s. 22).

⁵⁸ Belirtmek gerekir ki Avrupa'nın Amerika'yı etkilemesi hususunda ve Amerikan mimarlığını belirlemesi noktasında en belirgin ve önemli faktör 19. yüzyılın başlarında İngiltere ve Fransa'da başlayan sanayileşme olgusu ve bu olguyla birlikte başlayan uluslararası ticari faaliyetlerdir. Amerika'nın yavaş yavaş sanayide ve ticaretteki yükselişi, diğer alanlarda da bir tür değişime ve yükselişe neden olmuştur.

ve ekonomik açıdan yeniliklerle dolu Amerika, mimari üretim biçimleri için her zaman Avrupa'nın mimarlığı ve sanatından açık bir şekilde etkilenmeye devam etmiştir. Örnek vermek gerekirse Tom Wolfe (2006, s. 7), Amerika'daki sanatçı ve yazarların “bir sömürge kompleksi içine düştüklerini”, “çekingelik içinde Avrupa modelini taklit ettiklerini” ve buna ek olarak kompleksin ve çekingeliğin I. Dünya Savaşı sonrasında da sürdüğünü açıkça yazmıştır.

Amerika'daki modern mimarinin ilk örnekleri, Fransa'da eğitim gördükten sonra Amerika'ya dönen ve sanayileşme hareketlerinin getirdiği teknik imkanlarla bu mimari eğitimi birleştirip Chicago'da⁵⁹ üretimler gerçekleştiren, bu nedenle de “Chicago Ekolü” adıyla tanımlanan bir grup mimar tarafından 1885-1893⁶⁰ yılları arasında verilmiştir (Ragon, 2010, s. 189). Chicago Ekolü, bir taraftan teknik imkanların getirisiyle yüksek katlı yapılar için metal yapı iskeletler kullanırken diğer taraftan bu iskeletlerin mermer ve ahşap gibi malzemelerle kaplanmış, böylece hem teknik gelişmeyi gösteren hem de toplumsal beklentileri karşılayan (-dekoratif-gökdelen mimarisi olarak da bilinen) yeni bir ticari yapı kültürü oluşturmuştur. Magali Sarfatti-Larson'a göre (1982, s. 18) Amerika'daki bu yenilikçi yaklaşım, yalnızca teknik ve ekonomik açıdan çözümler sunmuş, sanatsal açıdan mimari bir yenilik oluşturamamıştır; bunun nedeni ise “yenilikçi sanatı yaratacak yeterli bir kamuoyu”nun olmamasıdır. Bu nedenle ilerleyen süreçte bu ekol, yeniden tarz arayışına girmiş, yenilikçi yaklaşımda inşa edilen yapılar ise yerini kısa sürede tekrar Avrupa üslupları taklidi yapılara bırakmıştır.⁶¹

⁵⁹ Sanayileşme hareketlerinin en hızlı ve yoğun bölgesi olması nedeniyle Chicago, Amerika'daki modern mimarinin ilk örneklerinin ortaya çıkması için en uygun ortamı sağlayan şehirlerden biridir.

⁶⁰ 1893'ten sonra yeniden tarihselci yaklaşımların ağırlık kazandığı görülür. Özellikle Magali Sarfatti-Larson'a göre (1982, s. 18), 1893 Chicago Dünya Fuarı/Evrensel Sergisi “neo-klasisizmin zafer tarihidir ve egemen olmasa da baskın bir görüşün gerisindeki üslup birliğinde bir dönüm noktasını oluşturur”.

⁶¹ Ragon bu durumu “Avrupa mimarisinin Atlantik Okyanusu'nu aşması tarihin içinde boğulan Amerikan mimarisine dert verdi. Chicago Ekolüyle Amerika'da kısa süreli ün elde eden modern mimari orada 1900'lü yıllar dolaylarında sona ermiştir.” şeklindeki cümleleriyle ifade etmiştir (Ragon, 2010, s. 197).



Resim 2. Chicago Ekolü Örnekleri: Home Insurance Binası (1886) / William Le Baron Jenney – Wainwright Binası (1890) / Louis Sullivan & Dankmar Adler. (Url-1; Url-2)

Chicago Ekolünün modern girişimi tarihselcilikle sonuçlansa bile ekol içinde değerlendirilen Sullivan'ın farklılaşan tarzından etkilenen Frank Lloyd Wright, çağdaş Amerikan mimarlığı için modern girişimlerin tek mimarı olarak çalışmalarını sürdürmüş, yaptığı “organik mimarlık” gibi tanımlamalar ve ürettiği yapılarla birlikte Amerika’ya da aşarak Avrupa’da oluşan modern mimari hareketlerini de etkilemiş, hatta öyle ki I. Dünya Savaşı sırasında Rudolf M. Schindler, Richard Neutra ve Eliel Saarinen gibi kimi mimarların Amerika’ya göç etmesine ve bu mimarların Amerikan mimarlığı içinde değerlendirilmesine neden olmuştur (Ragon, 2010, s. 200-201, 476). Wright her ne kadar Avrupa’da gelişen mimarlıkta önemli bir etken olmuşsa da, Avrupa’daki gelişen mimarlığa karşı eleştirilerini yazıya dökmüş ve bu yazılarında Avrupa’nın modern mimarlığı ile kendisinin -ve dahi Amerika’nın- “organik” mimarlığını birbirinden ayrı tutmaya hep devam etmiştir.⁶²

⁶² Wright’a göre, “Modern Mimarlık (aslında kasıt Avrupa mimarisidir, çünkü o dönemde Avrupa dışında neredeyse mimarinin var olmadığı kabul ediliyordu) ruhtan yoksun bir organik mimaridir” (Aktaran Ragon, 2010, s. 484).



Resim 3. Wright Evi ve Stüdyosu (1898) – Robie Evi (1910) / F. L. Wright. (Url-3; Url 4)

II. Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında Nazi baskısı nedeniyle Avrupa'dan Modern mimari için alt yapısı hazır bir ülke olan Amerika'ya, Walter Gropius (Harvard'da) ve Mies van der Rohe (Chicago'da) eğitim vermek ve yöneticilik yapmak üzere göç etmişler, buldukları kurum içlerinde de mimarlık yaparak teorik ve pratik her alanda Amerikan mimarlığını etkilemişlerdir (Ragon, 2010, s. 489). Bu süreçte -birbirinden bağımsız işler yapan mimarlar tarafından oluşturulan- modern mimari Avrupa'da doğmuşsa da; bu yenilikçi yaklaşım, ulusal bir politika izleyen ve komünizm, faşizm veya nasyonal sosyalizm gibi ideolojilerle hareket eden Avrupa'daki devletler tarafından, önü kesilmiş veya uzaklaştırılmış; buna karşılık Amerika'da sahiplenilmiş ve böylece “uluslararası” bir karakter kazanmıştır (Ragon, 2010, s. 511-512):⁶³

1930'lardan sonra uluslararası üslubun yayılması, 1945 sonrasında dünya çapında etki yaratacak bazı olgulara yol açar. Modern mimari, İskandinavya, Finlandiya ardından Güney Amerika ve son olarak ABD ve Japonya'da büyük bir sıçrayış göstermekle birlikte doğduğu Avrupa ülkelerinde donup kalacaktır... Bununla birlikte 1930'lardan sonra “sözde” bir ulusal üslup -ki buna bir tür akademik uluslararası üslup da denilebilir- Avrupa'da dalga dalga yayılır ve modernist mimarinin 1931 sonrasında SSCB'de, 1935 sonrasında Almanya'da ve 1938 sonra da İtalya'da boğulmasına yol açar. Bir ülkede [Rusya'da komünizm ve] sosyalizm, bir

⁶³ Nitekim, Amerika'da The Museum of Modern Art (New York) tarafından açılan sergiyle birlikte yayımlanan, Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson'ın 1932 tarihli “The International Style” (Uluslararası Üslup) kitabı, modern mimarlığın artık genel-geçer bir şekilde kabul gören bir üslup olduğu fikrinden hareketle kaleme alınması bu duruma örnek olarak verilebilir. Ancak yine de belirtmek gerekir ki daha sonraki yıllarda kaleme aldıkları önsözlerde yazarların her ikisi de, bu üslup fikrine sahip metnin aslında ileriye yönelik bir “reçete” değil; tersine, önceki on yılın bir tür “tarihçesi” olarak anlaşılması gerektiğini söylemişlerdir (Hitchcock & Johnson, 2023, s. 9, 14).

diğerinde [Almanya’da] Nazizm, bir başkasında ise [İtalya’da] faşizm adına yeni bir Yunan-Roma istilası baş gösterir. (Ragon, 2010, s. 511-512)

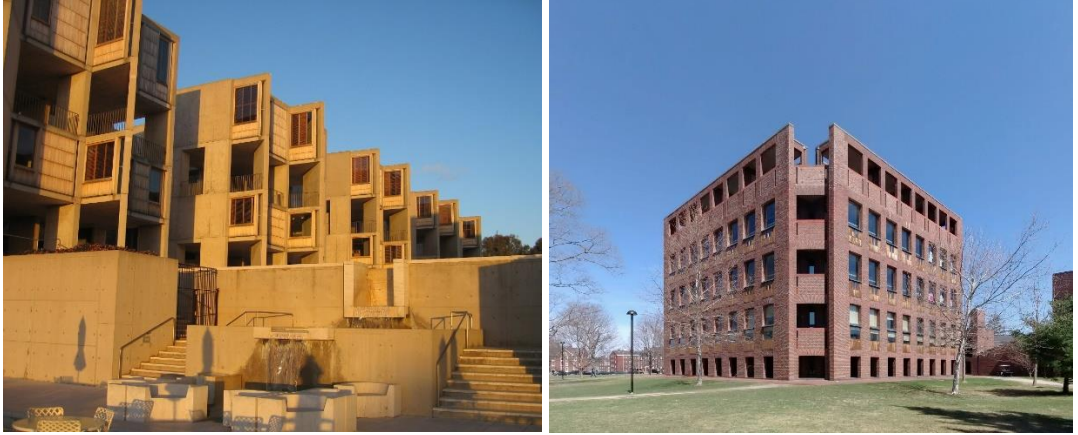
II. Dünya Savaşı sonrasında politik ve ekonomik açıdan Amerika’nın ele aldığı üstünlük ile Walter Gropius ve Mies van der Rohe’nin işlevselci ve pragmatik bir yapı üretme modeli sağlayan eğitimleri ve uygulamaları birleştğinde, Amerikan mimarlığı bir taraftan mekânların tam anlamıyla işlevsel olarak organize edildiği diğer taraftan ise cephelerin yüzeysel olarak giydirilmeye başlandığı bir yapı üretim modeli olarak yüksek katlı cam-çelik mimarlığına dönüşmüş; kent merkezleri ise Mies’in ve etkilediği mimarların cam-çelik yüksek katlı yapılarıyla kısa sürede dolmaya başlamıştır.⁶⁴ Amerikan mimarlığı içinde yer alan bu yapıtların aslında tekil birer yapı olarak ele alındığında nitelikli özellikleri konuşulmaya değer olsa da; Mies’in “Kanımca kentin o kadar önemi yoktur. Beni ilk planda ilgilendiren şey binadır. İyi olması gerekir.” ifadesindeki gibi, bu yapıların aslında kentsel düzlemden ayrışan özellikleri daha sonraları eleştiriye açılacaktır (Aktaran Ragon, 2010, s. 543).



Resim 4. Lake Shore Drive Apartmanları (1951) /Mies van der Rohe – Lever House (1952) / SOM. (Url-5; Url-6)

⁶⁴ Ancak belirtmek gerekir ki Mies’in çalışmaları yanında öğrencilerinin ve ilham olduğu mimarların yapıtları yalnızca biçimsel ve teknik açıdan benzerlik taşırlar ve Mies’in şiirsel ve romantik tavrı, diğer mimarların yapılarında yavaş yavaş üretim ve tüketim ekonomisini yansıtan pragmatik mimarlığa dönüşmüştür.

Cam-çelik mimarlığı, Amerikan mimarlığını bir süre için şekillendiren önemli bir yapı üretim biçimi olarak tariflenmesi mümkün olsa bile devamında bir tür bıkkınlığa sebebiyet vermesi ve -Avrupa’da Corbusier gibi- Amerika’da Louis Kahn’ın heykelsi tavrındaki yontu mimarlığını ortaya koyması, yeni bir dönemi başlatmıştır. (Ragon, 2010, s. 552). Bu bağlamda bahse değer en önemli figür şüphesiz Louis Kahn’dır. Louis Kahn, bir taraftan Aydınlanma dönemi mimarlarının etkisiyle temel geometrik biçimleri kullanarak sağlam hacimler üretmiş, diğer taraftan brütalist bir yaklaşımdaki gibi farklı malzemelerin görünür kullanımlarıyla ilgilenerek kendi tarzını oluşturmuş bir mimardır. Modern mimarlığa nazaran malzeme ve biçim kullanımındaki farklılık Louis Kahn’ın bir tür tarihselci pozisyonda değerlendirilmesine yol açmışsa da Kahn’ın son derece özgün bir tavır geliştirdiğini kabul etmek gerekir.⁶⁵



Resim 5. Salk Institute for Biological Studies (1959-1965) - Phillips Exeter Akademi Kütüphanesi (1965-1972) / Louis Kahn. (Url-7; Url-8)

Ne var ki Kahn ile birlikte dönemin diğer mimarları da özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle tarihselci yaklaşımla yapılar üretmeye başlamışlardır. Yalnızca Louis Kahn ve Paul Rodolph’un bu noktada ayrı değerlendirilebileceği söylenebilir. Bu iki mimar dışında 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle Philip Johnson⁶⁶, SOM,

⁶⁵ “Tarihselcilik Louis Kahn’la beraber orijinal bir yapıt ürettiyse, bunun sebebi Kahn’ın ne güzel ne de modern bir şey inşa etmek istemeyişidir. Sentez fikri ondan uzaktır. Bu çalışma, zıttı Mies van der Rohe’ninki gibi, özgün bir mizacın ifadesidir” (Ragon, 2010, s. 556).

⁶⁶ Philip Johnson’ın mesleki serüveni, hem modern mimarlığın hem de postmodern mimarlığın içinde değerlendirilebilmesi bakımından oldukça ilginçtir. Zira ilk dönemlerinde Mies van der Rohe’nin sadık bir takipçisiyken ve hatta modern mimarlığın önemli kitaplarından birinin yazarı pozisyonundayken (daha sonradan postmodernizm adıyla anılacak olan) tarihselciliğe dönüşü çok sürmemiştir. Kendisi ise bu durumu “Üslubun üzerimdeki etkisi 1950’ler boyunca açıkça sürdü. Ancak sonra sıkıldım. Tepkim

Harrison & Abramovitz gibi mimarlar ve ofisler -önceleri Mies gibi cam-çelik mimarlığı yapsalar da- neoklasik ve neoakademik projeler ortaya koymuşlar ve Amerikan mimarlığının yeni stili olarak tarihselci ve dekoratif bir mimarlık yaklaşımını benimsemişlerdir. Böyle bir yaklaşımı temellendirecek kişi ise şüphesiz Robert Venturi olmuştur.

Ancak belirtmek gerekiyor ki her yeni ve eski üsluplar arasındaki geçiş içinde bu tarihselcilik boyut değiştirmiştir. Sözelimi Chicago Ekolünün tarihselciliği ile Louis Kahn'ın tarihselciliği aynı değildir. Modern mimarlık ve tarihselci-tarzçı mimarlıklar arasındaki dönüşümlerde Amerika'ya has özelliklerin bu mimari yaklaşımlara kazandırıldığını söylemek gerekir. Amerikan mimarlığında değişmeyen tek şey ise müşteriyi memnun etme çabasıdır (Wolfe, 2006, s. 19, 21). Robert Venturi bu noktada, tarihselci görünse bile aslında tarihin bir tür parodisini yapan ve bunu yaparken de Amerikan tüketim kültürünü mimari biçimlenişinde kullanan bir mimar olarak Amerikan mimarlığının bulunduğu son konumu en belirgin şekilde yazılarında ve yapıtlarında ifadeye kavuşturmuş mimardır.

Bütün bu açıklamalar ışığında, uluslararası modern mimarlıktan eklektik-popülist mimarlığa Amerika'daki mimarlık ortamının politik içeriğini özetlemek mümkündür: Geç 19. yüzyılda başlayan Amerikan mimarlığındaki yenilikçi yaklaşımlar, tarihselcilikle sonuçlansa bile, politik ve ticari sebeplerle etkisinde olunan Avrupa'nın mimarlığından sıyrılmaya çalışılan ilk denemeler olarak tariflenebilir. Nitekim Chicago Ekolündeki mimarların hemen hepsi Fransa'da mimarlık eğitimi almış olmalarına rağmen kendi ülkelerinde yeni bir yaklaşım kurgulamaya çalışmışlardır. Onlardan sonra gelen Frank Lloyd Wright da benzer şekilde kendi mimarlığını biçimlendirirken Avrupa'daki anlayışların dışında bir yaklaşım oluşturmaya çalıştığını belirtmiştir. Wright'ın etkisiyle Amerika'ya gelen mimarlar melez denebilecek mimari tasarım prensipleriyle mimarlık yapmışlar, böylece göre Amerikan mimarlığının oluşumuna katkı sağlamışlardır. Ancak sonraki dönemde özellik Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi mimarların Amerika'ya göç etmesi, Amerika'da modern mimarlığın yaygınlaşmasına neden olmuştur. Ne var ki modern

bir bakıma baba figürüne duyulan karşıt bir tepkiydi: Mies-karşıtı.” diyerek açıklamaya çalışmıştır. Ne var ki Johnson'ın bu durumu, üzerindeki Avrupa etkisinden kurtulmaya çalışan Amerikan mimarlığı için de genellenebilir.

mimarlığın yaygınlaşmasında ve uluslararası bir karakter kazanmasındaki asıl etken Amerika'daki yapı üretim kültürünün son derece ticari ve pragmatik önceliklere sahip olmasıdır. Yani modernlik içinde düşlenen sanatsal bir mimarlık olarak değil, ticari ve faydacı gerekliliklere uygun olan teknik-ekonomik bir mimarlık olarak modern mimarlık içselleştirilmiştir. Böylece Avrupa'da birbirinden bağımsız ve oldukça çeşitli modern mimarlık yaklaşımlarının bir üslup damgası alması Amerikan mimarlığı içinde gerçekleşmiştir.⁶⁷ Ancak diğer taraftan Louis Kahn gibi bireysel yaklaşımların da Amerika'da varlık kazanması, bu yeni yaklaşımlar içinde tarihselciliğin yeniden mimarlığa katılabileceğini göstermiştir. Kahn ve sonrasında, "Uluslararası Üslup" adı altında üretimlerini gerçekleştiren birçok mimar ve ofisin, bir taraftan kazandıkları teknik imkanları bırakmayan ancak diğer taraftan tarihsel öğelerin -yapılara giydirilmesi suretiyle- yeniden kullanıma girmesini sağlayan tasarımları peş peşe kendisini göstermiştir. Kısaca Amerikan mimarlığı, teknik açıdan mükemmeliyetçi, üretim açısından ekonomik, kullanım açısından ticari karakterini oluştururken, tarihi referansları bağlamlarından soyutlayarak kullanıma sokmuştur. Tarihsel öğelerin her seferinde kullanıma girmesinde en büyük etken, kamuoyunun ve mimarının oluşmasında önemli bir rolü olan müşterinin talepleridir. Bu bağlamda Louis Kahn ve Eero Saarinen gibi mimarların yanında çalışmış olan Robert Venturi, tarihsel öğeleri "alışılmış öğe" olarak tanımlayarak kullanmaya başlamışsa da; önce Pop Art'ın yöntemlerini, daha sonra ise popüler kültürün nesnelere aynı kapsamda değerlendirilerek kullanılması Amerikan mimarlığını dönüştürmüştür. Tarihsel öğeler ve popüler öğelerin aynı anda "hem getirilme"lerini (juxtaposition)⁶⁸ sağlayan bu yaklaşım "eklektik-popülist" bir yaklaşım olarak değerlendirilmiş ve Amerika'daki postmodern mimarlığın başlangıcını oluşturmuştur. Böylece Amerikan mimarlığı, kendi hüviyetini, tarihten soyutlanan tarihsel öğeler ile popüler kültür öğeleri arasında kazanmıştır.

⁶⁷ Belirtmek gerekir ki modern mimarlık, esasında yaklaşık beş yıl önce, yani 1927 yılında "Weissenhofsiedlung" yerleşkesinde ve "Die Wohnung" sergisinde bir üsluba dönüşmüştür. Ancak üslup olarak tanımlanması için Amerika'daki "International Style" sergisinin beklenmesi gerekmiştir.

⁶⁸ Hemgetirme (Juxtaposition), çeviri notlarında "yan yana getirme", "yan yana gelme" anlamlarına geldiği belirtilmiştir (Venturi, 2005, s. 23). Bu terim aslında birbiriyle karşıtlık yaratabilecek öğelerin bir araya getirilmesini ifade eder.

3.1.2. Ulusal Modernizm ya da İtalyan [Neo-]Rasyonalizmi

Politik olarak bir devlet statüsünü, diğer Avrupa devletlerine nazaran daha geç, 19. Yüzyılın sonunda kazanan İtalya; geç kalmışlığını telafi etmek ve uluslararası düzlemde politik varlığını kabul ettirmek için kurulduğu dönemden bu yana ulusal karakterini her alanda inşa etmeye çalışmış devletlerden biridir. Bu bakımdan hem uluslararası politik arenada hem de kendi içindeki toplumsal yapıyı biçimlendiren kültürel düzlemde, ulusalcı bir anlayışı inşa etmek için kendi tarihsel kaynaklarını kullanmıştır.⁶⁹ Mimarlık da bu anlamda bir tür kültür politikası içinde ulusalcı anlayışın kentsel düzlemdeki en belirgin ve yegâne aracı olmuştur. Bu nedenle mimarlıkta modernizm gibi küresel düzlemde etki eden her fikrin bir şekilde tarihsel ve ulusal karakter kazandırılarak kullanıldığı söylenebilir. Mimarlıkta Modern Hareket, her ne kadar Almanya ve Fransa merkezli doğmuş olsa da kısa sürede etkileri önce Avrupa'nın tamamına, ardından da bütün dünyaya ulaştı, İtalya'da da bu etkiler ışığında ve önceki fütürist çalışmaların etkileriyle birlikte yeni mimarlık söylemleri türemiş; totaliter faşist rejim döneminde bu söylemlerin bir kısmı devlet politikası içinde kullanılmış ve buna uygun yapılar üretilmiştir. İtalyan Rasyonalizmi de bu söylemlerin başında gelmektedir. Özeke Tökmeci'ye göre (2013, s. 95), “İtalya'da Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra, önce Giorgio De Chirico öncülüğünde resim ve ardından da Giovanni Muzio öncülüğünde mimarlık alanında ortaya çıkan Klasik anlatım, savaş öncesi Fütürist söylemin mirasçısı ve İtalyan Rasyonalist Mimarlığı'nın da başlangıç noktası niteliğindedir”. İtalyan Rasyonalizmi, modern mimarlığın teknolojik ve strüktürel yeniliklerini ve ekonomik modellerini kabul etmesine karşın; tarihten ve ulustan ayrılan evrensel karakterini kabul etmemiş, bunun yerine gelişimini tarihte izleyen ve tarihteki rasyonel tavrı içselleştirerek yenilikleri kendi içinde eriten bir anlayış inşa etmeye çalışmıştır. “İtalyan Klasisizmi'nin ulusal değerleri ile Makine Çağı'nın yapısal mantığı arasında yeni ve daha rasyonel bir sentez elde etmeyi amaçlayan” Milano Politeknik'ten mezun bir grup mimarın 1926 tarihli bildirimleriyle birlikte “Gruppo 7” (Gruppo Sette) adıyla kurdukları yaklaşım bu konuda örnek verilebilir (Özeke Tökmeci, 2013, s. 95). Gruppo

⁶⁹ Kuruçay'a göre (2022, s. 53), “Farklı bölgeler, ilişkili oldukları kültür ve tarihi miraslarına göre farklılık gösteren anlayışlar benimsemiştir. Ülkenin güneyi ve başkent Roma klasik, kuzey bölgeleri ise orta çağcı tutumu sürdürmüştür.”

7, geçmişle bugün arasında bir uyumun olduğunu, bu yüzden de gelenekten kopmak istemediklerini ve yeni mimarinin bireysellikten uzak katı kurallar içeren rasyonalizmle var olacağını bildirilerinde açıkça belirtmişler; mimarideki tüm yaklaşımların tarihte zaten mevcut ve İtalya'nın da mimari için gerekli bütün tarihsel kaynaklara hâkim olduğunu, yalnızca teknik konularla birlikte estetik konulara da ilgi gösterilmesi gerektiğini eklemişlerdir (Kuruçay, 2022, s. 55-56). Bu bakımdan özelde Gruppo 7'yi ve genelde İtalyan Rasyonalizmi'ni bir tür ulusal ve tarihsel modernizm olarak tariflemek mümkündür. Yani bir taraftan modernizmle birlikte gelen yeni malzeme ve inşaat teknikleri benimsenirken diğer taraftan modernizmin evrensel tasarım prensipleri ve bireysel sanat yaklaşımı yadsınarak tasarım için tarihe ve kültüre dönüşmesi amaçlanmıştır. “1940’lı yıllara kadar faşizmle iç içe olan” (Kuruçay, 2022, s. 57) İtalyan Rasyonalist mimarlığı, II. Dünya Savaşı sonrasında politik içeriği yavaş yavaş değişmişse de Casabella gibi dergilerde bu yaklaşımın etkisindeki yazınlar yer almaya devam etmiştir. Neo-Rasyonalizmin de böyle bir yaklaşımın Marksist bakış açısıyla yeniden yorumlanması neticesinde ortaya çıktığı söylenebilir.



Resim 6. Gruppo 7 Örnekleri: Novocomum Apartmanı (1929) - Casa del Fascio (1936) / Giuseppe Terragni. (Url-9; Url-10)

1960’lı yıllar, İtalya gibi pek çok Avrupa ülkesinde dünya savaşlarının bitmesinin ardından ortaya çıkan yeni politik sorunların ve rekabet, iş gücü, döviz kuru gibi ekonomik sorunların ortaya çıktığı dönemdir. Politik ve ekonomik bu tür sorunların kitlesel çapta etki eden 1968’deki öğrenci ve işçi olaylarına yol açtığı önceki bölümde belirtilmiştir. Bu durum o dönemdeki mimarlık ortamını da etkilemiş, öncelikle üniversitelerdeki eğitim sistemi ile birlikte dönemin mimarlık anlayışlarının

meşruiyeti sorgulanmış ve bunlara karşı çıkışlar başlamıştır (Turan, 1998, s. 158): Modern Hareket ve Uluslararası Üslup'un küresel çaptaki etkisi, İtalya'da ciddi anlamda sorgulanmış; bu akımlara ve bu akımlar neticesinde oluşturulan mimarlık müfredatına karşı birtakım çalışmalar başlamıştır. Ayrıca gerek öğrenci hareketleri gerekse de işçi hareketleri nedeniyle aktüel sosyopolitik olaylar, bu çalışmaların bakış açısını genişletmiş ve kapsamlı bir şekilde araştırma yoluna gidilmiştir. Yani hem dönemin olaylarını, sorunlarını ve krizlerini çözmek hem de mimarlık alanındaki hâkim görüşlerin sorgulanması ile yeni yaklaşımlar ortaya koymak gerekliliği doğmuştur. Bu bağlamda 60'lı yıllardaki bu kriz ortamı ve çözüm arayışları nedeniyle, Milano Politeknik'ten Saverio Muratori, Ernesto Rogers gibi eski nesil mimar ve hocalar ile birlikte Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Carlo Aymonino gibi asistanlar, yeni mezunlar ve öğrencilerden oluşan -ve daha sonraları "Neo-Rasyonalizm" veya "Tendenza" adıyla anılacak olan- bir grup, "mantık", "özerklik", "analiz", "bilim", "rasyonel mimari" gibi terimleri kullanarak", mimarlığa ve şehre dair birçok araştırmada bulunmuş; mimarlığın özerk alanını çizmeye çalışmış ve temelde yeni bir rasyonel yaklaşım kurgulamaya çalışmıştır (Turan, 1998, s. 159). Moneo'ya göre (1984, s. 20), Tendenza'nın temel özellikleri, ortak bir ideoloji tarafından desteklenmesi, aynı kuramsal tabana oturması, salt kişisel yakınlıklara dayanmaması ve diğer tüm mimarlık yaklaşımlarından ayrılarak homojen sayılabilecek bir yaklaşım oluşturmasıdır.

Bu çerçevede öncelikle rasyonalist tavrı, tipolojik ve morfolojik çalışmalarla sürdüren önceki kuşağın çalışmalarına değinmek gerekir. Çünkü "Tendenza" terimi, her ne kadar Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Massimo Scolari, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi gibi genç kuşağın yaklaşımını ifade etse de kendilerinden önce gelen Ernesto Rogers, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samona gibi isimleri de kapsamaktadır. Tendenza grubu için "Mimarlıkta öznel tavrın reddi ve geleneğin önemsenmesinde Rogers'ın, mimarlığı kent ile ilişkilendirme çabasında Samona'nın ve kısmen Quaroni'nin, tipoloji düşüncesinin gelişiminde ise Muratori'nin öğretileri yol gösterici olur" (Bingöl, 2007, s. 78). Bu nedenle 1930'ların rasyonalist mimar ve hocaları olan bu eski kuşağın kavramsallaştırmaları, araştırmaları ve çalışmaları sonraki kuşağın kuramsal çalışmaları için verimli bir altlık oluşturmuştur. Ne var ki bu çalışmaları bir sonraki kuşak daha sistematik hale getirecektir. Zaten kuramsal açıdan

kolektif bir mimarlık anlayışı, kolektif bir çalışma disiplini gerektirdiği için sonraki kuşak bu çalışmaları kendi kuramsal yaklaşımlarını derinleştirmek için kullanmıştır.



Resim 7. Şehir İncelemeleri. (Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 128)

Bu iki kuşağın çalışmalarının ortak noktası, modern mimarlığın “özellikle başarısız olduğu geleneksel şehir” konusunda; Venedik (Muratori), Milano (Rossi), Padova (Aymonino), Canton Ticino gibi şehirleri ve kentsel bölgeleri mevcut durumlarından hareketle tipolojik ve morfolojik analizler yaparak anlamaya çalışmak ve yine aynı yöntemlerle düşünsel ve eylemsel fikirler için mimarlık zemini oluşturmaktır. Modern mimarlığın aksine “tip” kavramının ancak tarihsel sürekliliği olan kentsel ve yapısal unsurlardan çıkarılabileceği düşüncesine sahip olan bu mimarlar, mimarlık gibi şehri de kendi tarihi içinde değerlendirmeyi amaçlamışlardır. “Bu bakış açısından mimarlık, ne avangart tarafından önerilmiş tek başına bir sanatsal olay ne de endüstriyel olarak üretilmiş nesne olarak düşünülmektedir; zaman boyutunda tek konuttan bütün kente uzanan bir süreç olarak tasavvur edilir” (Bingöl, 2007, s. 78-79).

Bu noktada öncelikle ele alınması gereken ilk kişi, İtalya’ya 1960’lı yıllarda damgasını vuran “tipoloji” tartışmasını ilk başlatan ve tip kavramını yeniden formüle eden Saverio Muratori’dır (Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 128).⁷⁰ Muratori, Venedik’te verdiği tasarım derslerinde tarih ve çağdaş kuramsal çalışmalar arasında

⁷⁰ Muratori’nin 1950-1954 yılları arasında verdiği “Yapıların Dağıtımsal Özellikleri” dersinin temel içeriği tipolojik analizle kentsel çevrenin anlaşılması çabasıdır. Daha sonraki yıllarda bu dersi, Carlo Aymonino ve Aldo Rossi vermişlerdir ki zaten Rossi de akademik kariyerine bu dersle başladığını söylemiştir (Rossi, 2022, s. 22). Bu nedenle denilebilir ki Rossi’nin tarih ve tipoloji konusunda esinlendiği kişilerden biri şüphesiz Muratori’dır.

yeniden bağ kurmak ve mimarlığı şehir içinde ele almak adına araştırmalar ve çalışmalar yürütmüş, bu çalışmalar kapsamında tipolojik yöntemle Venedik'in kentsel yapısını incelemiştir. Ancak belirtmek gerekir ki Muratori, tip ve tipoloji kavramlarını kendisinden önce gelenlerin yaptığı gibi doğanın taklit edilmesi veya mimari kompozisyon için kullanmak yerine, daha ziyade mimarlık ve şehir arasında ilişki kurmak için bir araç olarak değerlendirmiştir. Muratori'ye göre tip, "a-priori bir sentez, herhangi bir olayı öngören zihinsel bir yapı"dır; yani, belirli bir tarihsel ve kültürel alanda oluşan kendiliğinden bilince sahip insanların zihninde yaygın olan düşüncedir (Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 133). Muratori'nin çalışmaları bu anlamda birçok ölçeği içinde barındıran katmanlı bir yaklaşım sunar: tip, inşa edilmiş kentsel doku içinde belirlenir; kentsel doku, tüm kentsel yapı içinde anlaşılır; kentsel yapı ise tarihsel boyutlar içinde kavranabilir (Bingöl, 2007, s. 81). II. Dünya Savaşı sırasında hasar gören kentsel çevrenin yeniden inşa edilmesinde, niteliksiz sayılabilecek modeller yerine bu anlamda "tarihsel sürekliliği" sağlamak adına böyle bir "tipolojik" yöntem geliştirildiğini belirtmek gerekir (Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 131; Bingöl, 2007, s. 81).⁷¹

Muratori'den sonra bahse değer bir sonraki isim ise Ernesto Nathan Rogers'tır. Tendenza grubunun öncüsü konumunda bulunan Rogers, 1932 yılında kurulan BBPR mimarlık ofisinin kurucularından olup mimarlık pratiğinin içinde yer almış; ayrıca Casabella dergisindeki yönetici-editör pozisyonuyla etkili yazılar kaleme almış ve Aldo Rossi'nin de bu dergide öğrenciliğinden itibaren yazılar yayınlamasına imkân sağlamıştır. Bu bakımdan Rogers, mimarlık pratiği ve eğitimciliği ile birlikte, üstlendiği yazar rolüyle "Tendenza" oluşumu ve gelişimi için önemli bir figürdür. Ernesto N. Rogers'ın en temelde benimsediği kavram, bir modernizm eleştirisi olarak kurgulanan ve tarih, gelenek, sorumluluk gibi düşünsel içerikleri içinde barındıran "süreklilik" kavramıdır. Öyle ki derginin ismine süreklilik anlamına gelen "continuità" sözcüğünü de görevi sırasında eklemiştir. Süreklilik temasıyla birlikte Rogers mimarlığı geçmiş, bugün ve gelecek arasında iletişim kuran bir disiplin olarak tanımlamış, "tarih", "bağlam" ve "tip" gibi kavramları bu tema içinde kullanmıştır

⁷¹ Fakat Muratori'nin tip düşüncesi, örtük bir rasyonaliteyi içinde barındırır da sistematik bir açıklama sunmaz, Ancak Ernesto Rogers ve Carlo Argan'ın yaklaşımlarıyla birleştirilerek Aldo Rossi tarafından sistematik hale getirilmiştir (Bingöl, 2007, s. 83; Moneo, 1978)

(Bingöl, 2007, s. 85). Ayrıca verdiği derslerde ve yazılarında sorumluluk sahibi mimarlar yetiştirmek amacıyla oldukça sert bir dil kullanan Rogers, öznel tasarım metodolojilerini açıkça reddetmiştir. Bu bakımdan Rogers'ın kuramı, "bütün bu yönleriyle daha gelenekselci bir yaklaşımın ürünüdür" (Bingöl, 2007, s. 87).

İlerleyen süreçte Neo-Rasyonalist mimarlar trienal ve bienallerdeki yazınsal ve mimari çalışmalarıyla üniversite dışında da etkinliklerini sürdürmüşlerdir. Bu noktada sergilerin önemi açıklanmalıdır: Venedik Bienali ve Milano Trienali başlangıçlarından bu yana "ulusal sanatın yaratılması" ve İtalyan modern üslubunun tanıtılması ve geliştirilmesi amacıyla kurulmuş olan ve bu bakımdan İtalya'nın kültürel atmosferi için belirleyici bir pozisyon edinen iki önemli kurumdur (Kapusuz Balcı, 2018, 73-75). Özellikle Milano Trienali, uygulamalı sanatlar ve mimarlık için II. Dünya Savaşı sonrasında şehirlerin yeniden inşası kapsamında önemli bir alan açmıştır. Venedik Bienali ise daha çok sanat üzerine yoğunlaşırken yavaş yavaş mimarlığa yer vermeye başlamış ve daha sonra mimarlık bienalinin oluşması için bir zemin sağlamıştır. Sözelimi, 1964 13. Milano Trienali'nde mimar Vittorio Gregotti'nin sergi açması ve çeşitli sanat krizleri için bir çözüm alanı sunması beklentisiyle 1968 Venedik bienali kapsamına mimarlığın dahil edilmesi mimarlığın sanat bağlamında değer kazandığı önemli anlardır (Kapusuz Balcı, 2018, s. 73). Ancak dönemin politik atmosferi bienal ve trienal etkinliklerini de etkilediğini belirtmek gerekir. Zira 1968 yılındaki olaylarda bienale karşı da sert tepkiler meydana gelmiş, hatta bienalin içeriğinin ve yöntemlerinin değişmesine neden olmuştur. Bu süreçte yeni planlamalar yapılmış ve sonraki bienallerde mimarlık etkin bir alan kazanmıştır. Fakat bu noktada mimarlığın bir disiplin olarak özerkliği tartışmalar için yeni bir alan açmıştır. Bir taraftan sanat ve mimarlığın birlikte ele alındığı bienal ve trienallerin varlığı sürerken diğer taraftan kimi mimarlar, mimarlığın özerk yapısını tariflemeye koyulmuştur. Bu bağlamda açılması planlanan sergilerde mimarlık için iki karşıt görüşün biçimlendiği söylenebilir: Bir taraftan Giancarlo De Carlo'nun evrensel bir dil arayışını sembolize eden ve sanatları sentezleyerek disiplinlerarası bir yaklaşıma kapı aralayan düşünsel ve kavramsal yaklaşımları, diğer taraftan Aldo Rossi'nin öncülüğünde kolektif hafızaya dayanan ve bu bakımdan mimarlığın özerk sınırlarını çizmeye çalışan biçimsel ve rasyonalist tavır (Kapusuz Balcı, 2018, s. 75-76). Elbette bu tartışmalar kendi dönemleriyle sınırlı kalmamış, Avrupa ve Amerika'dan çeşitli mimarların da yer

aldığı,1980 yılında gerçekleştirilen -postmodern mimarlığın kabulüyle bilinen- I. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali'ne dek sürmüştür.

Bu bağlamda belki de “Tendenza” grubunu ilk defa detaylı bir şekilde açıklaması ve politik olarak yönelimlerini belirtmesi bakımından Aldo Rossi'nin küratörlüğünde 1973 yılında gerçekleştirilen 15. Milano Trienali ve “Architettura razionale” başlıklı kataloğu önemli bir yer tutar (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 28-29): Aldo Rossi, bu trienalde “tipolojiyi ve rasyonalizmi günümüzün karmaşık sorunlarına muğlak bir yanıt olarak değil, ‘daha somut bir çalışma biçimi’ olarak savunarak polemiği başlatmış”sa da Massimo Scolari'nin⁷² “Avanguardia e nuova architettura” [The New Architecture And The Avant-Garde] (Avangard ve Yeni Mimari) metni bu Neo-Rasyonalist tutumu açıklaması nedeniyle katalogun kalbi olarak tariflenmiştir. Bu makalede Scolari, Tendenza'nın nasıl bir problematik üzerinden kendisini tanımladığını, nasıl bir mimari görüş ifade ettiğini -bu ifadeye göre “avangard” anlayışından nasıl sıyrıldığını- açıklamıştır.

Massimo Scolari, Bruno Zevi'nin modern mimarlığın alternatifi için arayışların yalnızca “Pop mimarisi tarafından önerilen cesur bir intihar” olacağı yorumuna karşı çıkararak modern mimarlığın dogmalarının tek seçenek olmadığını belirtmiştir (Scolari, 2000, s. 126). Bu bakımdan Scolari, öncelikle iki alternatifi gözler önüne serer: “avangardın ütopyası ve disiplinin yeniden kurulması”. Ancak avangard yaklaşımların geçmişi reddederek ve tarihi yadsıyarak oluşturdukları formülasyonların gerçeklikten izole bir biçimde varlık kazanmasının gerici bir rol oynadığını belirten Scolari, avangard olarak tanımlanan yaklaşımları ve hatta avangard teriminin kendisini mimarlık bağlamında reddetmiş; mimarlık için “biçim istencinin [will-to-form] gerekli ve özerk bir durum” olarak kabul ederek mimarlık disiplininin sınırlarını yeniden çizmeye çalışmıştır. Bu noktada “özerklik” terimi önem kazanır. Önceki bölümde ifade edildiği gibi, “özerklik” terimi politik arenada kullanılan kavramlardan biridir. Scolari de politika ve disiplinler arasında elde edilmeye çalışılan uzlaşmaların İtalyan şehirlerini harap ettiğini ve bu yüzden mimarlığın politik bağlamdan özerkleşmesi gerektiğini belirtmiş; bu bakımdan mimarlığın özerkliğinin, toplumsal işlevinin yanında değil, toplumsal işlevinin doğal bir sonucu olarak tanınması

⁷² “Massimo Scolari, Politeknik'e 1963'te öğrenci olarak girmiş ve 1968'de Aldo Rossi'nin yanında stajyer olarak çalışmıştır” (Turan, 1998, s. 159).

gerektiğini eklemiştir (Scolari 2000, s. 130-131). Dolayısıyla “özerklik” teriminin bu kapsamda değerlendirilmesi, yalnızca disiplin içindeki teorik bir kaygıyı değil, politik olarak mimarlığın araçsallaştırılmasına bir karşı çıkışı da içermektedir. Özerkliğin sağlanması ile birlikte Scolari, “Tendenza” adını verdiği yeni yaklaşımın, mimarlığın bir bilim gibi işlem görebileceği bir alan yarattığını dile getirir.⁷³ “Tendenza” “her gerçek bilimsel tutum gibi” yeni gerçekleri keşfetmek yerine toplumsal ifadenin somutlaştığı şehri bir bütün nesne olarak değerlendirir, tarihsel ve biçimsel analize odaklanarak hataların ortadan kaldırıldığı bir bilgi sürecini oluşturmayı amaçlar:

Tendenza’ya göre mimarlık, kendi özerkliğinin kabulüyle, bugün disiplinin yeniden kurulmasını gerektiren, kendi krizine disiplinler arası çözümleri reddeden; sadece kendi yaratıcı ve biçimsel kısırlığını maskeleyerek için politik, ekonomik, toplumsal ve teknolojik olayların peşine düşüp bu olaylara dalmayan; daha ziyade onları belirlemek için değil, berraklıkla müdahale edebilmek için anlamayı arzulayan, ama onlara tabi de olmayan bilişsel bir süreçtir. (Scolari, 2000, s. 131-132).

Bu açıklamalar ışığında Massimo Scolari, Aldo Rossi’yi Tendenza’nın tek olmasa da olası gelişmelere en açık olan pozisyondaki mimar olarak nitelendirmiştir. Scolari’nin bu yaklaşımının, bütün “Tendenza” grubunun (veya Neo-Rasyonalistlerin) hedefi olduğunu söylemek mümkündür. Ne var ki Neo-Rasyonalistlerin amacı, mimarlık disiplinini kendi “tarafsız” bir tarihi olan özerk bir alan olarak tanımlamak ve bu özerk alan içinde mimarlığın süreklilikleriyle varlığını oluşturduğu şehir üzerinde yapılan analizler neticesinde rasyonel ilkelerini oluşturmaksa da; buna karşılık Belgin Turan, “tarafsız”lık söyleminin dönemin ideolojik şartlarından kaynaklandığını, ancak tartışmalı özelliğini sürdürdüğünü ifade etmiş; ayrıca özerk bir alan inşa etme girişimini de, diğer disiplinler tarafından radikal bir biçimde baltalanan estetik alanda mimarlığın meşruiyetini yeniden kazandırmak olduğunu eklemiştir

⁷³ Benzer şekilde Moneo da mimarlığın kendine özgü değerini ortaya koymak ve kent biçimini anlamak için özerkliğin gerekli olduğunu ve hatta özerkliğin elde edilmesiyle mimarlığın “gerçekliğin bir kategorisi” olacağını ifade etmiştir (Moneo, 1984, s. 23).

(Turan, 1998, s. 159-164).⁷⁴ Anlaşılmaktadır ki hem tarafsızlık söylemi hem de özerklik iddiası temelde dönemin şartlarına bağlı olarak ortaya konulmuştur.⁷⁵

Belirtilenlere ek olarak yeni rasyonel yaklaşımın bir hedefi de “biçimi mimarlığın yeni paradigması” kabul ederek mimari biçimlerin elde edileceği bir “şehir bilimi” geliştirmektir. Moneo bu durumu “Mimarlıkta biçimin değeri üzerine ısrarlı olmak kentsel gerçekler açısından bugün aranan bir çare.” cümlesiyle kısaca açıklamıştır. (Moneo, 1984, s. 27). Neo-Rasyonalistlerin oluşturdukları bu mimari yaklaşım, temelde şehre dair yeni bir inceleme sisteminin hatta bir şehir biliminin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Ancak bu yeni şehir bilimi, Carlo Aymonino’nun da ifade ettiği gibi, kentsel planlama gibi varolan koşullardan hareketle bir tasarlama girişimi değil, aksine kalıcı ilkeleri bulmak adına şehri ve onun biçimlerini inceleme girişimidir; bu bilim, “gözlem, sınıflandırma ve bir tür tarihsel araştırma” ile birlikte kentsel fenomenler üzerinde etkili olan ilkeleri ortaya çıkarmak maksadıyla kurulmuştur (Aktaran Turan, 1998, 159). Turan bu bağlamda, Neo-Rasyonalistlerin yaklaşımını, görünüşe göre mimariyi “kurallarla yönetilen, beceri gerektiren, yenilik içeren ancak öznel bir ifade veya yaratım aracı olmayan bir zanaat olan bir bilim” olarak yeniden tanımlama girişimi olarak değerlendirmektedir (Turan, 1998, s. 160), Yani Neo-Rasyonalistler mimarlığın kurallarını ve sistematikleştirilmiş yöntemini de şehirden çıkarmayı “tercih” etmişlerdir.⁷⁶ Amaçları herhangi bir spekülasyona yer kalmayacak bir kesinlik elde etmektir.

Bütün bu açıklamalardan hareketle İtalya’daki mimarlık ortamının -özelde “Tendenza” veya Neo-Rasyonalizm yaklaşımının- politik içeriğini özetlemek mümkündür: 20. yüzyılın başından itibaren İtalya’da mimarlık oldukça karışık bir politik-kültürel atmosfer içinde biçimlenmiştir. Önceki kuşağın faşist tavırları ilerleyen süreçte yeni kuşakta Marksist bir tavra dönüşmüşse de, politik otorite ile

⁷⁴ Ayrıca Turan’a göre (1998, s. 164), “tüm bu ‘Neo-Rasyonalist’ çaba, sadece siyasi hareketler tarafından değil, aynı zamanda davranışsal çalışmalar ve pop art’tan ilham alan teknofili örneğinde olduğu gibi diğer alanlardan ödünç alınan yaklaşımlar tarafından da radikal bir şekilde baltalanan estetik bir alan olarak mimarlık disiplinine meşruiyet kazandırma girişimi olarak görülebilir”.

⁷⁵ Ancak bunun dışında bu söylemlerin arkasını doldurmak için Rossi ve diğer Neo-Rasyonalistler oldukça çaba göstermişlerdir. Bu durumda, bu yeni rasyonel yaklaşımı ve içerdiği kavramları yalnızca dönem etkisi olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır.

⁷⁶ Bu duruma bağlı olarak Belgin Turan (1998, s. 164), “Neo-Rasyonalizm” terimini, belirli bir grubu simgelemesi bakımından “mezhepsel” olarak kullandığını belirtmiş, rasyonalizmin yalnızca bir söylem ve yayılan bir olgu olarak değerlendirilmesi gerektiğini eklemiştir.

mimarlığın sürekli bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Zira başından itibaren politik olarak ulusal bir mimarlık anlayışı icat etmeye yönelik birçok hamle, İtalya'nın tarihine ve şehirlerine bakmayı gerekli kılmıştır. Bu bakımdan bu olguyu salt bir tarihselcilik olarak değerlendirmek mümkün değildir. Daha ziyade disiplinler arasındaki uzlaşmaya dayanan ve politik olarak bir amaçlılığa sahip kültürel bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. Sonraki dönemde politik otorite ve mimarlık bağlamının bakış açıları, birbirlerini karşıt bir konuma getirmiş olsa bile bu politik amaçlılığa sahip kültürel süreç işlemeye devam etmiştir. Ancak bu karşıt konumların etkisiyle “özerklik”, “tarafsızlık” gibi söylemlerin oluşması da içsel bir ayrılığa işaret etmektedir. Bu noktada politik içeriğinden ayrı olarak özerklik düşüncesinin aynı zamanda bir bilimsellik için de gerekli olduğu kabul edilmiştir. Tarih, şehir gibi kavramların değer kazanmasıyla birlikte “rasyonalizm” etkisi içinde mimarlığın içinden çıkarılabileceği bir “şehir bilimi”, söylemlerin merkez noktasını oluşturmuştur. Yani yeni küresel düzen içinde kendi politik konumunu elde etmeye çalışan İtalya'da politik otoritenin etkisiyle ulusal bir mimarlık anlayışı icat edilmiş, daha sonra mimarlık ortamının bu otoriteyle ters düşen tavırları nedeniyle “özerklik” ve “bilimsellik” gibi kavramlar mimarlığın kuramsal düzleminde kullanılmıştır. Bütün bu süreç içinde ise tarih ve şehir bu kuramsal söylem için araçsallaştırılmıştır. Aldo Rossi ise bu bağlamda hem politik hem akademik hem sanatsal çerçevede içinde “Tendenza” grubunun en önde gelen ismi olarak kendi mimarlığını teorik ve pratik açıdan şekillendirmiştir.

3.2. “ŞEHRİN MİMARİSİ”NDEKİ “KARMAŞIKLIK VE ÇELİŞKİ”: ROBERT VENTURİ VE ALDO ROSSI

Mimarlık üretimlerinin yanında yazınsal açıdan mimarlık fikirleri üreten birçok mimar, kendi fikirlerini yazınsal olarak aktarmakla birlikte kendisinden sonra gelenler için öncü konumunda olmuşlardır. Bu öncü konumlarının kuramsal alandaki katkıları nedeniyle mimarlık tarihinde bu mimarlar; kimi mimarlık akımlarını başlatmış, yönlendirmiş veya bitirmiştir. Robert Venturi ve Aldo Rossi de bu mimarlar arasında sayılabilir. Zira her ikisi de hayatları boyunca yazdıkları metinlerle modernizmin kronik sorunlarına eğilmiş, onları eleştirmiş ve kendi mimarlıklarından türeyen kuramsal düzlemler inşa etmişlerdir.⁷⁷ Özellikle, Aynı yılda, yani 1966 yılında Aldo Rossi'nin “Şehrin Mimarisi” ve Robert Venturi'nin “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitapları “60'lı yılların ortalarındaki durgun söyleme yeni bir soluk getirmiştir” (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 23-24). Rossi ve Venturi yalnız metin yazmakla kalmamış, oluşturdukları kuramsal düzlemlerle birlikte çeşitli projeler üretmişler ve yapı inşa etmişlerdir. Bu kapsamda başta kendi mimarlıklarını ve sonra dönemin mimari bağlamını açıklaması bakımından Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin hayatlarını, metinlerini ve metinleri üstünden projelerini incelemek ve irdelemek son derece önemlidir.

Robert Venturi, bir kısmını Denise Scott Brown ile birlikte olmak üzere çeşitli makaleler yazmış ve yedi kitap yayınlamıştır (Öztürk, 2012, s. 16). 1966 yılında tek başına kaleme aldığı “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” [Complexity and Contradiction in Architecture] ve 1972 yılında Scott Brown ve Steven Izenour ile birlikte yazdığı “Las Vegas'ın Öğrettikleri” [Learning from Las Vegas] en önemli sayılan kitaplarındandır. Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki adlı kitapta Venturi, modern mimarlığın dogma haline gelmiş ilkelerini sorgulamış, işlevin biçimi gerektirdiği şeklindeki bir işlev-biçim paradigmasını eleştirmiş ve bu eleştiriler üzerinden mimarlığın karmaşık ve çelişkili olduğu iddiasını temellendirmeye çalışmıştır. Mimari kompozisyon ve öğelerin kullanımına ilişkin sıra dışı kavramlar ve yöntemler sunan Venturi, bu kavram ve yöntemleri hem tarihsel hem de modern

⁷⁷ Ancak belirtmek gerekir ki Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin metinleri, kendi dönemleri içinde modern mimarlık eleştiri üretmiş ve yeni mimarlık yaklaşımları önermişse de, gerek içerikleri gerekse de yazınsal özellikleri açısından bu metinlerin her biri kendi içinde oldukça farklıdır. Bu farklılık nedeniyle kitapların analizi bir kez daha önem kazanmaktadır.

mimari yapıtlardan örnekler vererek açıklamaya çalışmış, buna ek olarak kendi yapılarını yine kendi ürettiği veya türettiği kavramlar ve yöntemlerle son bölümde ele almıştır. Colquhoun'a göre (2005, s. 136), Venturi modern mimarlığın işlevsel örgütlemenin bir estetik anlam oluşturduğu yönündeki bölünmez mantığını, yapı tasarımının bir "yerleştirim"⁷⁸ süreci olduğunu göstererek çürütmüş ve yeni bir yaklaşım meydana getirmiştir.

Las Vegas'ın Öğrettikleri kitabında ise mimari simgeselliği var olan bir kentsel bağlamdan hareketle konu edinerek mimarlığın "unutulmuş" simgeselliğini ortaya çıkarmayı amaç edinmiştir. İlk bölümde Las Vegas şehri üzerinde çeşitli analizler yaparak, ticari aksın belirli bir ekonomik değer ile kültürel bir değer arasındaki salınan simgesel anlatımlı yapılarını örnek göstermiş ve bu bağlamda çağdaş durum için önerdiği simgeselliğin tarihsel örnekler içinde de zaten var olduğunu iddia etmiştir. Buna karşın modern mimarlığın simgesel anlam ve anlatıma karşı pozisyonunu deşifre etmeye yönelerek yapıları sınıflandırmak üzere "ördek" (duck) ve "süslenmiş hangar"⁷⁹ (decorated shed) kavramlarını ortaya atmış ve çağdaş bir yaklaşım için modern mimarlığın "ördek" yapılarına karşı olarak "süslenmiş hangar"ın geçerli bir yapı üretim türü olarak benimsenilmesi gerektiğini belirtmiştir. İlk kitaptan sonra Denise Scott Brown'un Venturi'nin kuramsal anlayışını değiştirdiğini belirtmek gerekir. Scott Brown'un kentsel bağlam ve popüler kültür üzerine yoğunlaşan çalışmalarının etkisi ikinci kitapta açıkça görülebilir. Ancak yine de Venturi'ye göre (2005, s. 15), mimari biçim üzerine temellenen ilk kitap ile mimari simgeselliği konu alan ikinci kitap birbirini tamamlamaktadır.

Böyle bir varsayım genel hatlarıyla doğru olsa bile içerikleri ve vurguladığı konuları nedeniyle iki kitabın arasında farklar bulmak ve Venturi'nin düşüncelerindeki değişimi bu farklar üzerinden anlamak mümkündür. Colquhoun'a göre (2005, s. 136-139), iki kitap arasında -ortak sayılabilecek pek çok noktaya rağmen- vurguladıkları temalar noktasında bazı farklar vardır: İlk olarak Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabında "bir alt akım olan popülizm" Las Vegas'ın öğrettikleri kitabında "bir ana

⁷⁸ Yerleştirim, yapısal öğeleri ve mekanları, bütüncül bir yapı içinde çözümlenmek yerine, yan yana veya üst üste getirmek suretiyle eklentili tasarım süreci, olarak tanımlanabilir.

⁷⁹ "Shed" terimi aslında çatki, barınak, baraka gibi anlamlara da gelmektedir. N. Pevsner'in "A bicycle shed is a building; Lincoln Cathedral is a piece of architecture." şeklindeki meşhur cümlesinde de geçen bu terim için, "hangar" karşılığı pek yerinde olmasa da, çeviriye sadık kalınarak kullanılmıştır.

temaya dönüşmüş”tür. İlk kitapta mimari kompozisyon için Pop Art gibi sanatların yöntemlerinden veya edebiyat alanındaki kavramlardan yola çıkılarak kavramlar ve yöntemler üretilirken, ikinci kitapta bu alanlardan yalnızca yöntem ve kavram açısından değil, kullanılacak malzeme ve biçim açısından da yararlanıldığı ve çeşitli nesne ve figürlerin mimarlık alanına dahil edildiği görülmektedir. Bu nesne ve figürlerin doğal olarak kaynağı ise Amerikan kültürüdür. İkinci fark ise, ilk kitapta ortaya serilen düşüncelerin altında bütüncül bir estetik nesne anlayışı varken ikinci kitapta ise estetik birliğin artık olanaksız olduğu yönünde bir kabul bulunmaktadır. Yani temelde işlev ve estetiğin karmaşık ve çelişkili bir biçimde olsa dahi birbiriyle iç içe geçerek bir bütünlük oluşturduğu düşüncesi yerine işlev ve estetiğin birbiriyle uyuşmaması nedeniyle bağımsızlaşarak ayrı bütünlükler oluşturduğu düşüncesi yerleşmiştir. “Süslenmiş hangar” kavramsallaştırması bu durumun açık bir örneğidir. Çünkü ilk kitapta ele alınan Venturi’nin kendi yapıları, ortaya koyulan kavram ve yöntemlerden hareketle açıklanabilirken, “süslenmiş hangar” kavramsallaştırması bu yapıları anlamak ve açıklamak için pek imkân sunmamaktadır. Buna rağmen Venturi ikinci kitabında, ilk kitaptaki iddialarına ters bir şekilde kendi ilk dönem yapılarının, yeterince karmaşık ve çelişkili olmadığını ifade etmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 131). Oysa yapıların nitelikleri ve tasarlanma yöntemlerinden ziyade Venturi’nin kendi bakış açısının değiştiğini söylemek daha doğru bir yaklaşım sunar. Bu değişimin esas sebebi ise mimarların ve mimarlığın müşterinin isteklerine boyun eğmesi gerektiğini kabul eden anlayışta gizlidir. Böylece mimaride karmaşıklık ve çelişki artık yapının mekânsal veya niteliksel bir özelliğinden çıkarak simgeselliği içinde tartışılabilir bir hale gelir ki ikinci kitapta da çağın ekonomik, politik, sosyal sorunlarına ve taleplerine cevap vermek üzere bu simgeselliğin nasıl elde edildiği ve edileceği tartışılır.

Aldo Rossi ise öğrenciliği sırasında yaptığı çalışmalar ve yazdığı yazılarla erken bir dönemde yazınsal hayatına giriş yapmış olmasına karşın şahsen iki kitap yayınlamıştır:⁸⁰ “Şehrin Mimarisi” ve “Bilimsel Otobiyografi”. İlk olarak 1966

⁸⁰ Elbette bunun dışında, başka yazı çalışmalarına dahil olduğunu belirtmek gerekir. 1968 yılından 1990’ların başına kadar tuttuğu notlardan oluşan “Quaderni Azzurri: Rossi” (Mavi Defterler: Rossi) serisi ve “Aldo Rossi, Scritti Scelti Sull’Architettura e la Città’ (Aldo Rossi- Mimarlık ve Şehir Üzerine Seçme Yazılar 1956-1972)” kitabı buna örnektir (Kuruçay, 2022, s. 73). Dahası 1967 yılında Étienne-

yılında, daha önceki bireysel çalışmalarını ve kendisinden önce gelen İtalyan Rasyonalist geleneği çizgisindeki mimarların çalışmalarını sistematik, akademik ve hiyerarşik bir şekilde bir araya getirerek nihai bir kitap olması amacıyla “Şehrin Mimarisi” kitabını yayınlamıştır. Bu kitapta mimarlığın kolektif bir artefakt olan şehrin kendisinden türediği kabulüyle şehri anlamaya ve açıklamaya çalışan bir dizi kavram ve analiz yöntemi önermiştir. Ne var ki bu kavramlar ve analiz yöntemleri mimarlığın nasıl icra edileceğine ilişkin bir veri sağlamaz. Yalnızca mimarlık ve şehrin çeşitli disiplinlerden ve kendi rasyonel doğasından hareketle tanımlanması söz konusudur. 1981 yılında ise kendi projelerini ve buna bağlı olarak mimari tasarım yaklaşımını açıklamak üzere on yıllık notlarını bir araya getirerek “Bilimsel Otobiyografi” kitabını yayınlamıştır. İlk kitaba nazaran bu kitap ne sistematik ne akademik ne de hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Hatta tam aksine öznel bir bakış açısıyla duygusal bir tonda sırasız ve bu nedenle de karışık bir şekilde projelerin ve mimari yaklaşımın bir betimlemesini sunar. Bu kitap, yazınsal tarzı dışında, ilk kitapla neredeyse zıt bir şekilde konumlandırılmasını sağlayabilecek bir içeriğe de sahiptir. Rasyonel tavrın romantik bir tavra dönüşü, değişmez ilkelerin anlaşılması için üretilen tipoloji kavramına karşı her geçen gün değişen imgelerin bir tasarım içinde kullanılmasını sağlayan analogi kavramı, mutlak mekân duygusunun yitimi nedeniyle zaman duygusunun ön plana çıkması, tarih ve kolektif hafızaya yapılan vurgunun yerini bireysel hafızanın alması gibi yoğun ve belirgin bir değişim içerikte kendisini göstermektedir. Bu kuramsal anlayıştaki değişim -önceki bölümlerde belirtildiği gibi- Rossi’nin akademik bir kimlikten tasarımcı bir kimliğe geçmesiyle açıklanabilir. Tasarımcı kimlik içinde ilk kitaptaki gibi değişmez ilkelerden hareketle üretim yapmak oldukça zorlayıcıdır. Rossi de değişmez ilkelerle ve tarihsel örneklerle yakınlık ve benzerlik kurabileceği analogi kavramını mimarlığ(ın)a dahil ederek bu zorluğun üstesinden gelmeye çalışmıştır.

Venturi ve Rossi’yi kıyaslamaya geçmeden önce ortaya koydukları metinleri analiz etmek oldukça gereklidir. Çünkü her ne kadar aynı yıllar içinde yazılmış olsalar da bu metinler, kültürel ve toplumsal bağlamlarının farklılıklarından kaynaklanan nedenlerle birlikte Venturi ve Rossi’nin kendi mimarlık fikriyatlarının gelişim süreci içinde oldukça özgüdür. Venturi’nin ilk metni olan “Mimarlıkta Karmaşıklık ve

Louis Boullée’nin “Mimarlık – Sanat Üzerine Bir Deneme” kitabını İtalyanca’ya çevirmiş ve kitaba bir önsöz yazarak kendi mimarlığı içinde konumlandığı rasyonalizmi açıklamıştır.

Çelişki” kitabı, mimari biçim üzerinde temellendirilirken, kentsel bağlam konusunda oldukça az şey söylemektedir. Ancak ikinci metni olan “Las Vegas’ın Öğrettikleri” kitabı, mimari simgesellik üzerinde temellendirilirken, bu simgeselliği şehir ölçeğinde aramakta ve ilk bölümün de tamamını kapsayan Las Vegas şehrini ve -genelde Amerikan şehirlerini- anlamaya, tanımlamaya ve analiz etmeye çalışmaktadır. Metnin ikinci bölümü ise ilk bölümle birlikte önceki kitabı da kapsayarak yeni bir mimarlık kuramı oluşturmuştur. Bu doğrultuda Venturi’nin fikri gelişimini çizgisel ve gelişmeci bir mantıkla izlemek mümkündür.⁸¹ Ancak Rossi’nin metinlerinde bu çizgisel ve gelişmeci mantık bulunmaz. Aksine ilk metni olan “Şehrin Mimarisi” kitabının akademik tavrı, son derece rasyonel yaklaşımı ve kurduğu tarihsel ilişki ile ikinci metni olan “Bilimsel Otobiyografi” kitabının kişisel üslubu, rasyonellikle karışan duygusal yaklaşımı ve hafıza vurgusu, iki metnin ve dahi Rossi’nin kendi mimari sürecinin çelişen hatta zıtlaşan yapısını gözler önüne sermektedir.

Robert Venturi ve Aldo Rossi arasındaki temel fark böylece kitaplar üzerinden okunabilir: Venturi en başından itibaren pratik bir alandan hareketle -özellikle kendi pratiğini açıklamak üzere- ilk kitabını şekillendirmişken, ikinci kitabında -ilk kitabı da kapsayacak şekilde- kuramsal bir yaklaşımla teorik bir zemin oluşturmaya çalışmıştır. Diğer taraftan Rossi, kuramsal bir yaklaşımla teorik bir zemini en başında nihai bir biçimde ilk kitabında şekillendirmişken, ikinci kitabında -kah bu teorik zeminin dışına çıkarak kah onu da kapsayarak- pratik olarak değerlendirilebilecek mimari üretimlerini açıklamaya ya da betimlemeye çalışmıştır. Kısaca Venturi, mimari olarak tasarım pratiğinden kuramsal bir teorik alana geçerken (Öztürk, 2012, s. 3), Rossi kuramsal bir teorik alandan tasarım pratiğine geçiş yapmıştır (Yücel 1991, s. 117).⁸²

Ancak yine de birçok farklılığa rağmen Venturi ve Rossi’nin kuramsal metinlerinde bir ortak nokta bulunmaktadır: Öztürk’ün de belirttiği gibi (2012, s. 2) “Eski kuramların yetersiz kaldığı durumlarda gelişen yeni kuramlar kendi sözcük dağarcığı ve kavramlarıyla birlikte gelişmektedir”. Venturi, ilk kitabında, sanat ve

⁸¹ Fakat yine de ilk kitabında yöntem için başvurduğu Pop Art’ın popüler kültür nesnelere, ikinci kitabında mimari biçim için simgesel bir anlatımda kullanılabilir olarak göstermesiyle yeni bir tutum geliştirdiğini belirtmek gerekir.

⁸² Elbette bu ayrımın ve karşılaştırmanın yalnızca tematik olduğunu belirtmek gerekir. Zira Venturi çalışmalarını sürdürürken kuramsal düşüncelerini inşa etmeye başlamış, Rossi de kuramsal düşüncelerini bir araya getirirken mimari ürünler vermiştir.

edebiyat gibi alanlarda kullanılmış ancak mimari bağlamda daha önce ele alınmamış kavramları kuramsal düşüncesi için tanımlamış, ikinci kitabında ise “ördek” ve “süslenmiş hangar” gibi yeni kavramlar üretmiştir. Buna karşılık Rossi de ilk kitabında her ne kadar “tip” ve “tipoloji” kavramları mimarlık bağlamında daha önce çokça kez kullanılmış olsa da bu kavramları yeniden tanımlamış ve içeriğini zenginleştirmiştir. Buna ek olarak “kolektif hafıza” gibi sosyolojiden ve daha pek çok disiplinden alınan kavramları mimari kuram içinde yeniden kurgulamıştır. İkinci kitabında -ve diğer yazılarında- ise mimari tasarım için bir yöntem olarak tanımladığı “analoji” kavramını kendi projelerini açıklamak için kullanmıştır.

Ancak bu kavramların içeriği de kitapların içeriği gibi birbirinden oldukça farklı bağlamlarda anlaşılmayı gerektirmektedir. Bu nedenle kitapların analizi değişen ve farklılaşan kuramsal yapıyı ve mimari pratiği anlamak açısından son derece önemlidir. Mimarlık pratiklerini ise doğrudan kendi ifadeleri üzerinden okumak, bu yüzden bu kitaplarda yer verildiği kadar irdelemek, kuram ve eylem arasındaki ilişkiyi açığa çıkaracaktır.

3.2.1. Biçim ve Simge Arasında Robert Venturi: Eklektik, Popülist veya Biçimci Bir Mimarlık

Robert Venturi (1925-2018), 1947 yılında Princeton Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra, 1950 yılında “Context in Architectural Composition” (Mimari Kompozisyonda Bağlam) isimli teziyle aynı üniversiteden yüksek lisans derecesi almış (Öztürk, 2012, s. 16); daha sonra Oscar Stonorov, Eero Saarinen ve Louis Kahn'ın⁸³ ofislerinde çalışmıştır. 1954 yılında Roma Ödülü'nü kazanmış, ardından 1958 yılında kendi mimarlık ofisini kurarak; Venturi Evi, North Penn Visiting Nurses Association Headquarters Building (Merkez Binası) ve Guild House (Yaşlılar Evi) gibi ilk projelerini üretmiş ve böylece mimarlık pratiğine dair gelişimini sürdürmüştür. Ayrıca pratik gelişimi yanı sıra teorik gelişimi için de Pennsylvania Üniversite'sinde verdiği dersler önemli bir etken olmuş, bu derslerde aldığı notları birleştirerek daha

⁸³ Venturi ve Kahn arasında 1950'den 1964'e kadar hem akademi hem de piyasa bağlamında ciddi bir ilişki olduğu göz önüne alındığında (Rodell, 2008, s. 4); Louis Kahn'ın mimari yaklaşımı ve pratiği, Venturi'nin erken dönem yapıtlarında; malzeme kullanımından biçimsel kompozisyonlarına kadar açıkça izlenebilir. Fakat Scully'e göre (2005, s. 9), Venturi daha esnek, işleve yönelik bir yöntem seçebilmek için Kahn'ın strüktürel kaygılarını terk etmiş; bu sayede barok mimarlığın rahatlığına ve sahneye koyma yeteneğine sahip olmuştur.

sonra 1966 yılında “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” ismiyle yayınlamıştır (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 18). Robert Venturi’nin kendi deyimiyle bir “manifesto” olarak nitelendirdiği bu kitap, kendi kuramsal içeriği için çoğunlukla Barok ve Manyerist dönemin yapılarından örnekler sunarken, diğer taraftan kendi fikirlerini doğruladığı ölçüde modern mimarlığın oldukça bilinen yapılarından örnekler de verir. Kitabın yoğun bir şekilde tarihsel örnekler içermesi; karmaşıklık, belirsizlik, çelişki gibi kavramların yapılar üzerinde halihazırda var olduğunu göstermek ve görüşlerini desteklemek içindir. Ayrıca, bu kitaptaki metinler - Venturi’nin ifade ettiğinin aksine (2005, s. 14)- mimarlık bağlamıyla sınırlı kalmaz; edebiyat, antropoloji, semiyoloji, sosyoloji ve güncel sanat (Pop Art) gibi farklı alanlardaki çalışmalardan da beslenir. Bu kitap, Venturi’nin kendi mimarlığını biçimlendiren pratik yaklaşımı açıklamak üzere yazılmışsa da daha sonraları postmodern mimarlık için öncü metinlerden biri olarak tarihe geçmiştir. İlerleyen süreçte Venturi’nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabındaki fikirleri, daha sonra birlikte yayınlacakları “Las Vegas’ın Öğrettikleri” kitabında belirginleşen, Denise Scott Brown’un kentsel çalışmalarıyla birleşmiştir (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 19-20): Scott Brown’un çalışmaları daha çok kentsel bağlamda, dönemin göstergebilim ve iletişim kuramlarıyla kentin anlaşılması ve tasarlanması üzerinedir. Sözelimi 1965 yılında Gordon Cullen ile birlikte yazdığı ve algı, mesajlar, anlam ve imaj temaları altında yayınladığı bir dizi makale, temelde kentsel simge ve sembol fikirlerini içermektedir. 1967 yılında Robert Venturi ve Denise Scott Brown evlendiklerinde düşüncelerini ortak bir çabayla birleştirerek çalışmalarını hem teorik hem de pratik düzlemlerde yürütmüşlerdir. Venturi’nin popülist fikirleri ve Scott Brown’un kentsel çalışmaları Yale Üniversitesi’nde verdikleri “The Strip”⁸⁴ başlıklı Las Vegas üzerine verdikleri stüdyo dersinde birleşmiş, bu stüdyodan çıkan sonuçlar, öncelikle 1968 yılında yayınlanan iki makalede, sonrasında ise “Las Vegas’ın Öğrettikleri” isimli kitabın temel altlığı olarak kullanılmıştır.

⁸⁴ Çeviri notunda, “üzerinde sağlı sollu gazino ve otellerin alışveriş merkezlerinin, lokantaların, benzincilerin vb. yer aldığı, yoğun bir trafiğin olduğu, geniş, kilometrelerce uzunlukta bir yol” olan “Commercial Strip”in karşılığı olarak kullanılmıştır (1993, s. xiv). Fakat Strip, çeviren notlarında (Merzi Özaloğlu, 1993, s. x-xii) 96. Cadde’yi ifade etmek üzere kullanıldığı ibarelerine karşın, kitapta 91. Cadde olarak tanımlanmıştır (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 20, 53). Kitapta verildiği gibi 91. Cadde esas alınmıştır.

Venturi ve Scott Brown'ın ürettikleri bu yeni mimari yaklaşımlarına eski kuşak modernistler değil de aynı kuşaktan rakip görüşler, çeşitli eleştiriler getirmişlerdir. Örnek vermek gerekirse, Tomas Maldonado, “Las Vegas’ın neon tabelalarının ne popülist bir eylemi ne de görsel bir zenginlik durumunu temsil ettiğini, aksine kumarhane ve motel sahiplerinin ve emlak spekülörlerinin ihtiyaçlarına hizmet eden bir tür ‘gevezelik’e yol açtığını ve ‘iletişimsel bir yoksunluğun derinliği’ne sebep olduğunu” vurgulayarak aslında bu yeni yaklaşımın mimarlığı zenginleştirmek yerine yalnızca müşteri taleplerine uyarlama hedefinde olduğu için eleştirmiştir (Mallgrave ve Goodman, s. 22).

Bu noktada, bu kitaba katkısı ve eleştirilere karşı cevap vermesi açısından Denise Scott Brown’ın 1971 tarihli “Learning from Pop” (Pop’tan Öğrenmek/Pop’un Öğrettikleri) makalesi önemli bir konumdadır. Scott Brown bu makalesinde, 1960’lı yıllardan bu yana sanatsal alandaki değişimlerin toplumsal açıdan etkili olduğuna değinmiş, bu bakımdan modern mimarlığın kentsel bağlamdaki ürünlerinin hem sanatsal açıdan bayat hem de toplumsal açıdan zararlı olduğunu belirtmiş; “eğer yüksek tarzdaki [high-style] mimarlar insanların istediklerini veya ihtiyaç duydukları şeyleri üretmiyorsa, kim üretiyor ve onlardan ne öğrenebiliriz?” sorusundan yola çıkarak Amerikan şehirlerinde toplumsal sorunların aciliyeti ve kentsel yenilenmenin toplumsal eleştirisi konusunda uygulanabilir çözümler sunması için, “Eski biçimlerin geçerliliğini yitirdiği ve çıkış yolunun net olmadığı durumlarda yeni kaynaklar aranır” diyerek Pop Art sanatçıları ve onların mevcut olanı kullanma biçimlerini⁸⁵ referans alan yeni bir mimarlık yaklaşımı önerilmesi gerektiğini eklemiştir; böylece kısaca Amerikan yaşam kültürünün artık mimari duyarlılığı değiştirdiğini ifade etmiştir (Scott Brown, 2000, s. 62). Scott Brown’a göre pop peyzajı/manzarası (landscape) zaten mimari bağlamı oluşturur. Modern Hareket mimarlığı yalnızca mekâna ve yapıya indirgediği için bu bağlamı ve onun iletişimsel-sembolik yönlerini dışlamıştır; bu yüzden biçimsel yapıyı analiz etme geleneği kaybedilmiş, yeni ve eski biçimlerin

⁸⁵ Scott Brown’a göre (2000, s. 63), popüler kültür ve Pop Art’ı referans alınmasını sağlayan neden ise “modern mimarlığın ‘rasyonalist’, kartezyen biçimsel düzenlerinden ziyade, insanın çeşitli ihtiyaçlarına daha uygun ve kentsel yaşamın düzensizliklerine daha hoşgörülü olan, günümüz için biçimsel terimler bulmak”tır. Ancak makalenin sonunda popüler kültür ve Pop Art’ın “heyecan verici bir bakış açısı sağlasa bile- tehlikeli olabileceğini belirtmiş ve “popüler kültürün tamamını sevmek, tamamından nefret etmek kadar mantıksızdır” ibaresiyle bu durumu ifade etmiştir (Scott Brown, 2000, s. 66)

mimari ve kentsel alanda ilişkilendirilmesi güçleşmiştir. Scott Brown ise bu noktada teknik, ekonomik ve işlevsel gerekliliklerle birlikte biçimsel analizin mimarlığa dahil edilmesi gerektiğini iddia etmiştir (Scott Brown, 2000, s. 64). Ancak tam bu noktada Kenneth Frampton⁸⁶ pop kültürün ve çoğulcu anlayışın mimarlığın içine sızması hakkında tasarımcıların da politikacılar gibi popülist bir yaklaşımı benimseyip doğrudan toplumunun isteklerine boyun eğmesini salık veren Denise Scott Brown'ın yaklaşımlarını eleştirmiştir: “Tasarımcılar da politikacılar gibi sessiz çoğunluğun emirlerini mi beklemelidir ve eğer öyleyse bunları nasıl yorumlayacaklardır?... Bu bağlamda o çok övündüğümüz çoğulculuğumuzdan geriye, kitlesel beğenin tasarılmış fantezileriyle kaplanmamış çok az şey kalmıştır.” (Fausch, 2011, s. 78).

3.2.1.1. “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” [Complexity and Contradiction in Architecture] (1966) Metninin Analizi

Robert Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabı, kendisinin de belirttiği gibi, mimari biçim üzerine temellenir. Venturi'nin amacı kendi mimarlığını şekillendiren yaklaşımı eleştirel bir dil ile açıklamaya çalışmaktır. Bu bağlamda söylem ve pratik ilişkisi kurulmaya çalışılır. İçeriğindeki zengin tarihsel örnekler, söylemin meşruiyet araçlarıdır.

Kitap, özet sayılabilecek bir manifestoyla başlar, mimarlığın tanımlandığı günden bu yana karmaşık ve çelişkili olduğunu iddia eden bu manifesto oldukça öznel bir dil ile kaleme alınmıştır. Modern mimarlığın katı diline karşı, yaşamın canlı karışıklığına uygun bir mimari arayış açıkça belirtilir. Ardından modern mimarlığın basitliği ve “pitoresk”liğinin karşısına karmaşıklık ve çelişkiyi koyarak onları kıyaslar, bağırarak bir basitliğe karşı ünlü “Less is bore” sloganı bu kapsamda ortaya atılır. Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkinin, Pop Art'ın yöntemleriyle yaratacağı anlam belirsizliği ile birlikte biçimsel ve anlamsal bir zenginliğe yol açacağını savunur. Sonraki bölümlerde bu karmaşık ve çelişkili mimarlığın anlam belirsizliğine ve zenginliğine nasıl ulaşılabileceği noktasında çeşitli biçimsel kompozisyonlar önerir: “Hem

⁸⁶ Mallgrave & Goodman'a göre (2011, s. 23), Frampton “yaşam standartlarını otomobilleri, televizyonları ve uçaklarıyla ölçen bir toplumun değerlerini reddetmiş” ve Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisini ve Clement Greenberg'in sanatsal avangardın tam olarak kapitalist kültüre ve onun görünüşte kaçınılmaz olan kitsch üretimine direnen rolü noktasındaki fikirlerini benimsemiştir.

o... Hem bu...” (Both-and) olgusu, çift işlevli öğeler, düzen ve tutarsızlığın uyumlanması, alışıl gelmiş (sıradan, bayağı, klişe) öğeler ve bu öğelerin yeni bağlamlarda kullanılması, uyarlanmış çelişki, hem getirilmiş -zoraki- çelişki... Venturi biçimsel kompozisyon önerilerini, farklı alanlardan devşirerek ürettiği veya kendi bakış açısıyla ürettiği bu kavramlar yoluyla açıklar. Böylece imgesel olan ile kavramsal olan arasında sıkı bir ilişki kurulur. İlerleyen bölümlerde iç ve dış arasındaki farka vurgu yapar ve modern mimarlığın içten dışa doğru akan tasarım anlayışını yadsıyarak, iç ve dışın ayrı ayrı ele alındığı -hatta kimi zaman dıştan içe akan- tasarım anlayışını ortaya koyar. En sonunda ise bütün bu kavramsal söz oyunları ve biçimsel kompozisyonlar “ulaşılması zor bir bütünlük”ün kurulması için bir araya getirilir. Manifestoda belirtildiği gibi bu dışlayan değil, içeren bir bütünlüktür. Kitabın son bölümünde ise, Venturi’nin o döneme kadar ürettiği projeler, ortaya konulan bu biçimsel kompozisyon önerileri üzerinden değerlendirilir.⁸⁷

Bütün kitap boyunca verilen tarihsel örnekler, Venturi’nin de belirttiği üzere, “tarihsel bağlamlarından soyutlanarak” incelenmiştir. Venturi’ye göre (2005, s. 14) bunun sebebi, yapıların özlerindeki niteliklerin ve mimari biçimin tarihsel olarak üsluplarından ve bağlamlarından daha önemli olmasıdır. Geçmiş, çağdaş duyarlılığı zenginleştirmek için bir araçtır. Ancak eklemek gerekir ki seçilen örnekler, tarihsel olarak her ne kadar uzun bir aralığı belirtse bile, genel olarak Manyerist (Tarzcı), Barok ve Rokoko üsluplu yapılardan derlenmiştir. İlginç olan ise bu yapılarla birlikte karşısında durulan modern mimarlığın yapıları, ilkeleri ve mimarları da örneklem alanına dahil edilmiştir. Eleştirdiği mimarlık külliyyatını aynı zamanda örneklemek için kullanmak, bu noktada bu kitabın karmaşıklığını ve çelişkisini göstermektedir.

Venturi, kitabın önsözünde her ne kadar mimarlık içinden çıkan bir yaklaşım kurmaya çalıştığını ifade etse de kullandığı kavramsal dağarcığı edebiyat, gestalt psikolojisi, pop art gibi farklı alanlardan devşirir. Sözelimi Cleanth Brooks’tan aldığı “Hem o... Hem bu...” (both-and) kavramsallaştırması, aslında şiir alanındaki bir söylemden devşirilerek mimarlık alanına eklenmiştir. Edebiyatla kurulan bu ilişki yalnız bununla da sınırlı değildir. Venturi, kitabın başından itibaren Thomas Stearns Eliot’tan yaptığı çeşitli alıntılarını kendi kuramsal yaklaşımını ifade etmek için kullanır.

⁸⁷ Kitabın sonraki baskılarında bu bölüm yeni projelerle genişletilmemiştir.

Buna ek olarak Robert Rauschenberg gibi Pop Art sanatçılarından örnekler verirken, Pop Art'ın -sıradan nesnelere bağlamalarını veya boyutlarını değiştirerek yeni bir bağlamda bir araya getirilmesi gibi- yöntemlerinin de mimarlık için uygulanabilir olduğunu belirtir, hatta “Pop mimarlık” gibi bir isimlendirmeye de başvurur (Venturi, 2005, s. 60).

Venturi, kitabı her ne kadar mimari biçim ve kompozisyon üzerine temellendirmiş olsa da bu kompozisyonlardan hareketle mimarlık ve şehir arasındaki ilişkiye değinir. Özellikle yapının içi ve dışı arasında kurulan karşıtlığa bağlı olarak Venturi, ele aldığı konuların şehir bilimine açıldığını belirtir. Ancak herhangi bir analiz veya çözümleme sunmaz. Yalnızca, birbirinden bağımsız öğelerin ulaşılması zor bir bütünlük olan mimari yapıda bir araya getirilmesi gibi, birbirinden bağımsız yapılar da benzer şekilde bir araya getirilerek ulaşılması zor bir bütünlük olan şehri meydana getirir. Çünkü Venturi'ye göre şehirler de “mimarlık gibi karmaşık ve çelişkilidir” (Venturi, 2005, s. 84).

Son olarak Vincent Scully'nin sunuş yazısından bahsetmek, kitabın yayımlandığı dönem içinde nasıl bir şekilde değerlendirildiğini görmek için oldukça faydalıdır. Scully'e göre (2005, s. 7), “Kavranması ve üzerine yorum yapılması zor” ve “incelikten uzak ve eksik” olan “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabı, çoğulcu ve fenomenolojik yapısıyla belirgin bir Amerikan ürünü olmakla birlikte, hem Le Corbusier'in “Bir Mimarlığa Doğru” kitabının arından mimari kuram üzerine yazılmış en önemli eserdir hem de Corbusier'in kitabının “ilk doğal tamamlayıcısıdır”. Scully'nin böyle bir varsayımda bulunmasının temelinde Corbusier ve Venturi arasında kurduğu bazı benzerlikler vardır (Scully, 2005, s. 7-8): Bunlardan ilki, geçmişin mimarlığından bir şeyler öğrenmiş olmalarıdır. Ne var ki Scully'nin kendisinin de belirttiği üzere, Corbusier'in geçmişten alıntıladığı mimarlık Yunan tapınaklarıdır; Venturi'ninki ise İtalyan sokak önyüzleri - ve Barok/Manyerist tarzdaki diğer yapılarıdır. İkinci benzerlik ise, çağın düşünce kalıplarından ve moda akımlarından kurtulabilmeleridir. Ancak Venturi'nin, genelde Corbusier'in temellendirdiği akımlardan kurtulmayı hedeflediğini de gözden kaçırmamak gerekir. Üçüncü benzerlik ise “mekâna görsel açıdan bağlı oluş”larıdır. Oldukça makul sayılabilecek olan bu benzerlikte ise, mekân algısı noktasında her iki mimarın temel çerçevelerinin farklı olduğunu belirtmekte fayda var. Scully benzerlik ve ortaklıklarını

bu noktada tamamlayarak devamında Corbusier ve Venturi arasındaki karşıtlıklara değinir (Scully, 2005, s. 8): Corbusier'in kolayca sunduğu genellemelere ve bütüne yönelik açık ve genel bir şemasına karşılık Venturi'nin yaklaşımı ve yazını bölük pörçük görünebilmekte, uzlaşan ilkeler üstü kapalı sonuçlara varmaktadır. Fakat kentsel düzende ortaya çıkan sonuçlar için “gerekli panzehiri” sunması bakımından, yani genelleşen bütüncül şemalar yerine parçalı yaklaşım tarzı oldukça önemli bir pozisyona sahiptir. Scully, bu bağlamda, Venturi'nin fiziksel biçimlerin insan davranışları üzerinde yarattığı etkiyi değerlendirmesi bakımından felsefesini ve mimarlığını “insancı (hümanist)” olarak tanımlamıştır. Fakat Vidler'a göre (2016, s. 285), Venturi gibi postmodern mimarların, hümanist mimarlığın ikonografisine uzanan dili popülist değil, yalnızca popüler bir dildir. Bu nedenle Scully'nin iddialarının -her ne kadar kitabı daha tanınır ve görünür kılarsa da- oldukça öznel olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.1.1.1. Karmaşık ve Çelişkili Bir Mimarlığın Kavramsallaştırmaları

Robert Venturi, mimarlık yapıtlarının çeşitli katmanlar içeren bir yapıya sahip olduğunu, bu yüzden de anlam belirsizliği yarattığını; mimarlıkta birbirinden farklı öğelerin, çeşitli kompozisyonlar sayesinde, anlamsal, izlenimsel ve strüktürel özellikler edindiğini savunur. Öğeler ve kompozisyonlar, yani biçimler ve birleştirme yöntemleri, her projede farklı niteliklere sahip olmakla birlikte, sonuçta bütün bir yapıyı kurarlar. Bu nedenle gerek öğelerin kendi özsel nitelikleri gerekse de kompozisyon neticesinde aldığı ikincil nitelikleri yapının içinde ya eriyerek ya da ön plana çıkarak bir bütünün kurulmasına yardımcı olur. Böyle bir anlayış, işlevsel gerekircilik denilen biçimin işlevden doğduğuna ilişkin modern mimarlık paradigmasını temelden sarsar. Bu biçimler ve kompozisyonlar içinse ya yeni bir kavram üretimi ya da başka alanlardan kavram devşirimi yapmak gereklidir.

Bu bağlamda Venturi, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabında hem kendi tasarım pratiğini açıklamak hem de modern mimarlığın eksik yönlerini tamamlamak adına bir dizi kavramsallaştırmaya başvurur. Bu kavramsallaştırmaların kimisi edebiyat alanında kullanılmış dilsel terimlerdir, kimisi Pop Art gibi sanat akımlarının yöntemlerini oluşturan teknik terimlerdir, kimisi ise Venturi'nin kendi mimarlık

pratiğinden doğan terimlerdir. Dilsel, teknik ve mimari terimler Venturi'nin kendi kuramsal yaklaşımının ve mimarlık pratiğinin temelini oluşturmuşlardır.

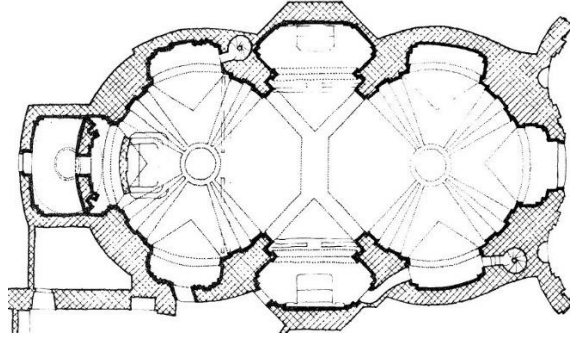
Bu kuramsal yaklaşımın çerçevesini oluşturan kavramsallaştırmaların bulunduğu bölümler ise, "Hem o... Hem bu..." olgusu, "Çift İşlevli Öğeler", "Alışıl gelmiş Öğeler", "Uyarlanmış Çelişki", "Hem getirilmiş Çelişki", "İçerisi ve Dışarı" şeklinde özetlenebilir. Kavramsallaştırmaların açıklanması, Venturi'nin hem ilk kuram denemesi sayılabilecek yaklaşımını tanımlamak hem de erken dönem projelerini betimlemek için oldukça gereklidir.

Venturi'nin tasarım pratiği için önerdiği ilk kavramsallaştırma, "Hem o... Hem bu..." (Both-And) Olgusudur. Esasında bu kavramsallaştırma, Cleanth Brooks'un bir çözümlemesine aittir. Brooks bu dilsel kavramı şiirin bir ögesi olarak kadının ya bir tanrıça ya da bir organizma olarak kullanılmasına karşın John Donne'un şiirlerinde kadının hem bir tanrıça hem de bir organizma olarak ifadeye dönüştüğünü ifade etmek üzere kullanır (Brooks, 1968, s. 75). Yani Donne'un aynı anda farklı şeyler söyleyebilmeyi olanaklı kılan "hem-hem de" (both-and) yöntemini kullandığını belirtir. Ne var ki kendisi de dahil çoğunluğun "ya-ya da" (either-or) geleneğini sürdürdüğünü ekler. Venturi de bu ayrımı, işlevleri açıkça belirten ve bu işlevleri uygun biçimde eklemleyen, bu nedenle de karmaşıklık ve çelişkiyi dışlayan "tutucu" (ortodoks) modern mimarlık ile izlerini tarihte arayıp çıkardığı ve kendi projelerinde uyguladığı yeni mimarlık söylemini birbirinden ayırmak için kullanır (Venturi, 2005, s. 28).

"Hem... o Hem bu..." olgusunun açıklanmasına ve özelliklerinin tanımlanmasına geçmeden önce metnin en başında çelişkili düzeylerin tanımlanması noktasında bir diğer dilsel terim olan "ama" bağlacının kullanımını açıklamak gerekir. Venturi'ye göre, birbirleriyle çelişen çeşitli düzeylerdeki anlam ve kullanımlar, 'ama' ve benzeri bağlaçlarla anlatılan karşıtlıkları ve karşıtlamları (paradoks) içerirler" (Venturi, 2005, s. 28): Bu olguyu örneklendirmek için Le Corbusier'in kapalı ama açık Shodhan Evi ve dışı basit ama içi karmaşık Villa Savoye'nun kurgusu, Guarini'nin planı açısından ikili ama oylumu [yani kütleli etkisi açısından] tekli yapıya sahip Meryem Ana Kilisesi gibi hem modern mimarlıktan hem de daha eski dönemlere ait mimari üsluplardan örnekler verilmiştir.



Resim 8. Shodhan Evi (1956) – Villa Savoye (1931) / Le Corbusier. (Url-11; Url-12)



Resim 9. Meryem Ana Kilisesi (Chiesa dell'Immacolata Concezione) (1697) Planı ve Cephesi. (Url-13; Url-14)

Her ikisi de dilsel birer terim olan “Ama” bağlacı ile “Hem o... Hem bu...” bağlacı arasındaki temel fark, birisinde çelişkinin -her ne kadar mimarın amacı olmasa bile- iyi bir mimari yapıtta zorunlu olarak doğduğunu gösterir, diğesinde ise çelişki en başından kabul edilmiştir ve ona uygun iyi bir mimari yapıtt ortaya çıkmıştır. Yani ilkinde bilinçsizce tasarıma ve yapıtta dahil olan çelişkinin varlığı hakkında en ufak bir estetik anlayış yokken (Venturi, 2005, s. 28), ikincisinde çelişki belirli bir estetik anlayışın temelini oluşturmuş ve bilinçli olarak mimari yapıtta yerleştirilmiştir. Bu sayede Venturi'nin kitabındaki en önemli meselelerden biri olarak çelişkinin varlığı ve kabulü bu dilsel terimlerin kullanımı üzerinden açıklığa kavuşmuştur.

Venturi'nin de belirttiği gibi “Hem o... Hem bu...” olgusunun kaynağı çelişkidir; yöntemi ise öğeleri farklı anlam düzeylerine göre sınıflandırarak onlara

değişik değerler kazandıran sıradüzendir, yani hiyerarşidir; amacı ise bu kaynağa ve yönteme bağlı olarak farklı anlamlar içeren belirsizlik ve gerilim elde etmektir (Venturi, 2005, s. 28). Çağın şartlarına uygun ve bu nedenle “geçerli” sayılabilecek bir mimarlık anlam karışıklığını, belirsizliğini ve çelişkilerini yansıtan bir mimarlıktır. İzleyici, yani mimari yapıtı deneyimleyen kişi ise, aynı anda çok sayıdaki düzeyleri algılamak ve yaratılan farklı anlamları idrak etmek için çaba göstermelidir. Böylece bir bütün olan mimari yapıt, çok farklı veçhelerden algılanabilir, anlaşılabilir ve tanımlanabilir olması hasebiyle geçerlilik kazanır.

Ancak temelde çelişkiyi bir kaynak olarak kabul eden ve çeşitli anlamları aynı anda sergilemeyi hedefleyen bir mimarlığın nasıl algılanabileceği ve nasıl anlaşılabilceği konusunda bir şüpheyeye düşülebilir. Venturi bu durumda, öğelerin değil, bütün bir yapıtın algı ve anlam için temel veriyi sağlayacağını savunur: “Bir öğenin görünürdeki usdışılığı, bütünün sonuçta ortaya çıkan usçuluğuyla yerinde ve haklı kılınacaktır; veya bir öğenin özellikleri bütünün çıkarına uygun biçimde diğerleriyle uzlaştırılacaktır” (Venturi, 2005, s. 30). Bu bakımdan “Hem o... Hem bu...” olgusunun temeldeki dayanak noktası, parça-bütün ilişkisini gözeterek bir kompozisyon üretiminin sağlanmasıdır. Eğer çelişkinin varlığı bütün bir yapıt içinde anlamlı bir altlık içinde karşıtlıklar oluşturmuyorsa, ortaya çıkan anlam belirsizliği anlamsızlığa yol açabilir. Böyle bir risk, yapıtların kaderini zorunlu olarak baştan belirler.

“Hem o... Hem bu...” olgusu Venturi’ye göre anlam belirsizliğini veya çift anlamlılığını iki şekilde, yani ya biçimsel bir düzeyde ya da algısal bir düzeyde yaratabilir (Venturi, 2005, s. 42). İlkinde öğeler, kendi başlarına veya ilişkili olduğu diğer öğelere bağlı olarak bir anlama sahiptir. Yani bütün içindeki yeri ve dolayısıyla bütünün kendisiyle kurduğu ilişki nedeniyle başka bir anlama sahip olabilir. İkincisinde ise anlam izleyicinin yapıtı algılamasına bağlı olarak değişir. Yani bir bütün olarak yapıtın uzağında veya yakınında, dışında veya içinde hareket eden izleyici için hareket esnasında farklı mekânsal anlamları hissetmesine olanak sağlayan biçimlenişlerle anlam belirsizliği yaratılabilir. Bu bağlamda Venturi’nin metin içinde verdiği bazı örnekleri ele alarak bu olgunun biçimsel ve algısal düzeydeki karşılıklarını betimlemek mümkündür: Nicholas Hawksmoor’un St. George-in-the-East Kilisesindeki (çapraz sahında yer alan) pencerelerinin üstündeki kilit taşının boyutu,

ayrıntıda yanlıştır, çünkü açıklığa göre fazla büyüktür. Ancak Venturi'ye göre (2005, s. 30) bütün ile ilişkisi düşünüldüğünde ölçeği ve boyutları yerindedir. Benzer bir durum Michelangelo'nun San Pietro'daki çatı katında yer alan pencereler için de geçerlidir. Pencerelerin eni, boylarıyla doğru oranda değildir fakat uzaktan bakıldığında bu açıklıklar göreceli olarak küçüktür.



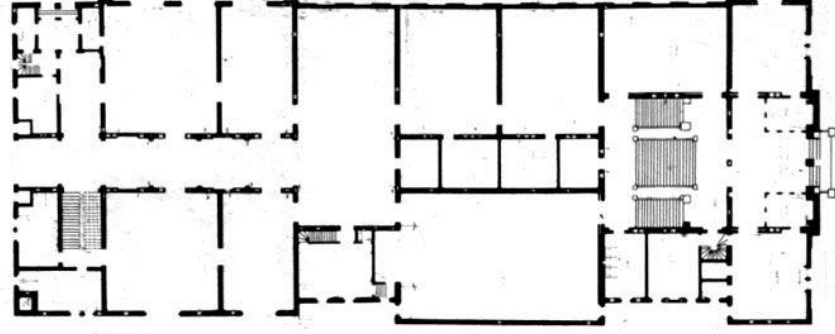
Resim 10. St. George-in-the-East Kilisesi (1729) / Nicholas Hawksmoor. (Url-15)



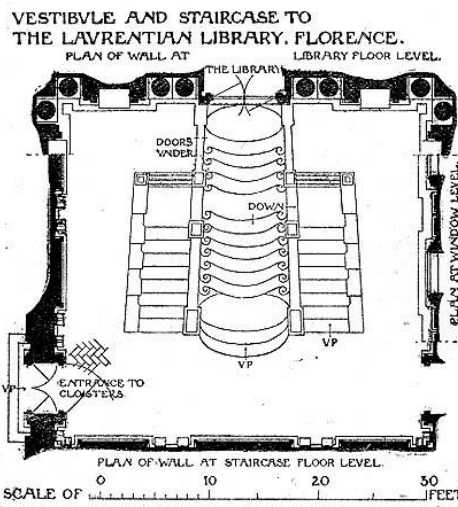
Resim 11. San Pietro (Aziz Petrus) Bazilikası (1506-1626) / Michelangelo. (Url-16; Venturi, 1992, s. 25)

Frank Furness'in tasarladığı Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nin merdiveni, bulunduğu mekâna göre büyüktür, genişliğinden daha dar bir mekâna ulaşır ve daha dar bir açıklığa bakar. Aynı zamanda karşısında yer alan açıklık bir sütun ile ikiye bölünmüştür. Fakat Venturi'ye göre (2005, s. 30) bu merdiven, törensel ve simgesel bir anlama da sahiptir, çünkü yapının tümüne ve sokağa bağlanır. Yine benzer bir örnek Michelangelo'nun San Lorenzo Kütüphanesi'ndeki merdivendir. Venturi'ye göre, merdivenin boyutları içinde bulunduğu mekânla ilişkisi düşünüldüğünde

yanlıştır; ancak, onu çevreleyen tüm mekânların bağlamı içinde boyutları doğrudur (Venturi, 2005, s. 30). Bu gibi örnekler, biçimsel düzeydeki “Hem o... hem bu...” örnekleridir.

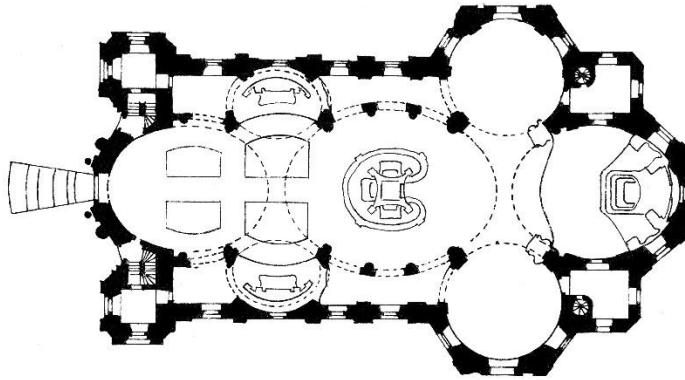


Resim 12. Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi (1876) / Frank Furness. (Url-17; Url-18; Url-19)



Resim 13. San Lorenzo (Laurentian) Kütüphanesi (1525-1571) / Michelangelo. (Url-20; Url-21)

Algısal düzeydeki örnekler ise daha çok mekânsal etki üzerinden tartışılabilir. Venturi bu bağlamda bazilikaları ele almıştır: “Tek yöne yönelen mekanıyla bazilika tipi plan ve her yöne yönelen mekânıyla merkezi plan, Batı'da, iki ayrı geleneksel kilise planını temsil ederler. Bu arada, mekânsal, strüktürel, simgesel ve programa ilişkin gereksinmelere yanıt getirmek için “hem o... hem bu...” olgusunun ilkelerinin uygulanmasına geçilmiş ve böylece yeni bir gelenek oluşmaya başlamıştır, Onaltıncı yüzyılın Tarcı elips planı hem merkezi, hem de yönlendiricidir.” (Venturi, 2005, s. 34). 18. Yüzyıla ait Almanya'daki Vierzehnheiligen (On Döt Aziz)/Pilgrimage Bazilikası, hem Latin haçı tipi plana göre düzenlendiği için yönlendirici bir etkiye hem de merkezi kubbesiyle her yöne açılan bir mekânsal etkiye sahiptir (Venturi, 2005, s. 37-38). Aynı yüzyılda Londra'da yine Hawksmoor'a ait St. George Kilisesi ise üçgen alınlık girişi ve planının biçimiyle kuzey-güney doğrultusunda güçlü bir ekseni ifade ederken, aynı zamanda doğudaki sunağı içeren apsid, doğu batı doğrultusunda güçlü başka bir ekseni ifade eder. Venturi'ye göre, bu kilise hem Latin haçı hem de Yunan haçı plan tiplerinin özelliklerini barındırır; bu nedenle, izleyici mekân içinde dolaştıkça eksenlerin etkisi sırasıyla kendisini gösterir ve aynı mekânda anlam değişikliği yaratır (Venturi, 2005, s. 37, 42).



Resim 14. Vierzehnheiligen (On Döt Aziz)/Pilgrimage Bazilikası (1743-1772) - Balthasar Neumann. (Url-22)



Resim 15. St. George Kilisesi - Bloomsbury (1730) / Nicholas Hawksmoor. (Url-23; Url-24)

Venturi'nin tasarım pratiği için önerdiği ikinci kavramsallaştırma “Çift İşlevli Öğeler”dir. Venturi bu kavramı, Wylie Sypher'ın “Four Stages of Renaissance Style” adlı kitabından alıntılamıştır: Sypher Manyerist tarzlı cephelerde, çift işlevli öğelerin sıklıkla kullanıldığını ifade etmiş, örnek olarak ise silmelerin (molding) aynı zamanda pervaz/denizlik (sill) olarak kullanıldığını göstermiştir (Sypher, 1955, s. 124-125). Ancak belirtmek gerekir ki Sypher, çift işleve sahip öğeleri tarif ederken, bunun aynı zamanda bir mantıksızlık içerdiğini söyleyerek metninde eleştirmiştir. Venturi ise bu kavramı olumlu bir şekilde kendi kuramsal yapısı içinde kullanmıştır.

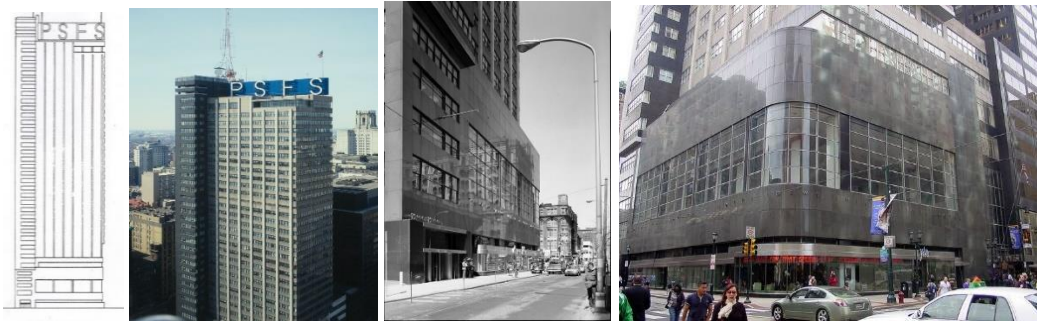
Çift işlevli öğe, ile “Hem... o Hem bu...” olgusu, her ne kadar birbiri yerine kullanılması mümkün olsa da Venturi, bölümün en başında ikisi arasındaki farkı belirtir: “Hem o... hem bu...” olgusu parça ve bütün arasındaki ilişkinin biçimsel ve algısal düzeyde çift anlamlılık yaratır. Fakat çift işlevli öğe, daha çok “kullanım ve strüktürün özellikleriyle ilişkilidir” (Venturi, 2005, s. 47). Dolayısıyla çift işlevli öğe, doğrudan anlamsal bir düzeyde değil, işlevsel düzeyde varlık kazanır.

Venturi, çift işlevli öğeyi tanımlamadan önce işlev ve yapı arasındaki ilişkiyi çözümlenmek üzere, “çok işlevli yapılar” dediği örnekleri tartışmaya açar. Modern mimarlık içinde birçok işlevi aynı anda içerebilen yapıların baştan sona tek bir biçimsel mantık üzerinden tasarlanmasının anlamsızlığını belirtir. Mies'in ve Johnson'un Seagram Binası, Yamasaki'nin New York World Trade Center (Dünya Ticaret Merkezi) yapısı, SOM'da çalışmalarını yürüten Gordon Bunshaft'ın Lever House'u çok işlevli ancak tek biçimli yapı türlerine örnektir. George Howe ve William

Lescaze'in P.S.F.S. Binasında ise “programın çeşitliliği ve karmaşıklığı olumlu” bir şekilde ifade edilir: Farklı mağaza, banka ve büro gibi farklı işlevlere sahip katların cephesi de bu farklılığı vurgulayacak bir biçimde tasarlanır. Venturi'ye göre (2005, s. 47), “tüm bu işlev ve ölçek farklılaşmaları” başarılı bir bütün oluşturmuştur. Ancak yine de işlev ve biçim arasında doğrudan kurulan korelasyon nedeniyle P.S.F.S. Binasının da diğerleri gibi bir örnek olduğunu gösterdiği söylenebilir, ne var ki farklılaşmayı ve dolayısıyla karmaşılaşmayı kabul ettiği gerekçesi ile daha başarılı bir önektir.



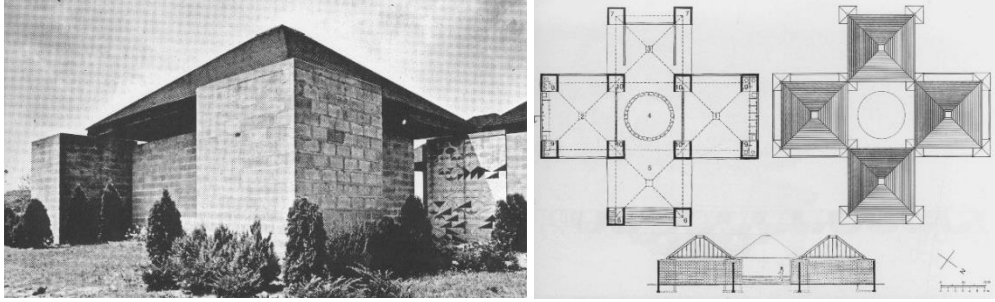
Resim 16. Seagram Binası (1958) /Mies van der Rohe & Philip Johnson – Dünya Ticaret Merkezi (1962/1973) /Minoru Yamasaki – Lever House (1952) / SOM (Gordon Bunshaft). (Url-25; Url-26; Url-27)



Resim 17. P.S.F.S. Binası (1932) / George Howe & William Lescaze. (Url-28; Url-29; Url-30)

Venturi bu örneklendirmeleri yapı ölçeğinden oda ölçeğine indirir ve “bir odanın aynı zamanda veya farklı zamanlarda birçok işlevi olabilir” diyerek Kahn'ın

Trenton Community Center için -kare planlı ve çatılı dört hacmin yine bir kare olan avlu etrafına yerleştirmek suretiyle- tasarladığı bathhouse (hamam) yapısını örnek gösterir. Ancak bu yapı, tek bir biçimsel mantık içinde çoklu işlevleri yerine getirmek üzere tasarlanmış olsa bile, her bölümün içinde yer alan detaylarla diğer bölümlerden farklılaşır. Venturi Kahn’ın böylece katı bir özelleşmeyi ve sınırlı işlevselciliği sorun olarak ortaya koyduğunu belirtmiş ve onun yerine -Kahn üzerinden- “yerinde kullanılmış bir belirsizlik” ile “yararlı bir esneklik” yaratılabileceğini ifade etmiştir (Venturi, 2005, s. 48). Biçim ve işlev arasındaki bu sorgulama, esasında modern mimarlık ve Venturi’nin söylemi arasındaki ilişkiyi açıklamak için de kullanılabilir: Venturi’ye göre, biçimin işleve bağlı olarak özelleşmesi veya birbirinden bağımsız işlevlerin tek bir biçimle ifade edilmesi oldukça problemlidir. Bunun yerine, Venturi, biçimlerin işlevler için uygun kullanım alanı sağlarken farklılaşmasını, ancak bütüne uygun bir şekilde düzenlenebilmesini önerir.



Resim 18. Trenton Community Center Bathhouse (1954-1959)/ Louis Kahn. (Url-31)

Bu açıklamalardan sonra çift işlevli öğeyi açıklamak üzere Venturi, bir Pop Art sanatçısı olsan Rauschenberg’in “Pilgrim” (Hacı) adlı tablosuna başvurur. Rauschenberg’in resim ve heykel sanatlarının özelliklerini birleştiren bir dizi eseri tanımlamak üzere “Combine” kavramının altında yer alan bu eser, bir tablo ve sandalyenin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Tablo üzerindeki renkler ve çizgiler, sandalyenin üzerine doğru akar gibi geçer, böylece sandalye de resmin bir parçası haline gelir. Venturi, bu çalışmayı “resimle eşya arasındaki ayrımı” belirsizleştirdiği için örnek göstermiştir (Venturi, 2005, s. 48). Yani bir çift işlevli öğe olarak sandalye hem bir nesne olarak özsel niteliğini korur hem de tablo ile birleşerek sanat eseri niteliğini alır. Böylece anlamı belirsizleşir.



Resim 19. “Pilgrim” (1960) / Robert Rauschenberg. (Url-32)

Venturi bu bağlamda mimarlıkta çift işlevli öge olarak Rönesans dönemindeki duvar ayaklarını örnek gösterir (Venturi, 2005, s. 49): Bu ayaklar, taşıyıcı olduğu gibi taşıyıcı olmak zorunda değildir, “yarattığı çağrışımla simgesel olarak taşıyıcı” olabilir- aynı zamanda anıtsal bir düzen içindeki anlamı ortaya çıkarmaya katkıda bulunduğu için bezeyici de olabilir. Çağdaş dönemden ise Le Corbusier ve Kahn’ın bu çift işlevli öğeye -ender de olsa- başvurduklarını ifade eder (Venturi, 2005, s.51): Corbusier’in, Marsilya Bloğu’ndaki güneş kırıcılar hem güneşlik işlevini yerine getirir hem de taşıyıcıdır. Kahn’ın Richard Tıp Merkezi’ndeki kirişler, hem mekânsal belirleyici hem taşıyıcı hem de gerilim etkisi yaratan biçimsel öğedir.



Resim 20. Marsilya Bloğu (1952) / Le Corbusier – Richard Tıp Merkezi (1965) / Louis Kahn. (Url-33; Venturi, 1992, s. 36)

Venturi'nin tasarım pratiği için önerdiği üçüncü kavramsallaştırma ise “Alışıl gelmiş Öge”dir. Alışıl gelmiş ögeler, “evrimsel bir gelişmenin belli bir aşamasını temsil ederler; değişikliğe uğramış kullanım ve anlatımlarında, hem eski hem de yeni anlamlarından bir şeyler içerirler” (Venturi, 2005, s. 59). Bu bağlamda, mimarlık tarihi boyunca kullanılagelmiş; mimari ve kentsel düzlemde bağlamları, işlevleri veya anlamları değişse bile varlıklarını korumuş olan biçimsel ögeler kastedilmektedir. Ne var ki Venturi'nin hemen akabinde “Eskil Öge” diyerek tarif ettiği kavrama bu tanım daha uygundur. Zira alışıl gelmiş öge, hem eskil öge olarak tanımlanan tarihsel biçimleri işaret ederken hem de -metnin ilerleyen sayfalarında ifade edildiği gibi- kendi dönemi içinde toplumsal bir yaygınlık kazanmış ögeleri -yani sıradan, bilindik, klişe ve bayağı ögeleri- de kapsar. Bu bağlamda eskil öge içerisinde bulundurduğu tarihsel anlamlarla birlikte kullanıma bağlı olarak yeni anlamların üretilmesine katkı sağlar. İzleyici, ögenin kendisine bakarak yalnızca tarihsel anlamını kavrayamaz, çünkü yeni kullanım biçimi onun anlamını bulanıklaştırır ve değiştirir. Venturi de bu durumu açıklamak için “Eskil öge anlam açıklığını özendirmez; tersine, anlam zenginliğini artırır. Bu, kentin değişiminde ve büyümesinde temel bir ögedir ve kendini kentin yeniden biçimlendirilmesi sırasında gösterir...” ifadesini kullanmıştır (Venturi, 2005, s. 59-60). Kentsel ortamda ve mimari bağlamda, “eskil ögeler” diye tariflenen tarihsel ögeler ile sıradan ve bilindik güncel ögelerin aynı kapsamda değerlendirilmesi oldukça sorunlu olsa da Venturi tek bir çatı altında topladığı bu ögelerin, yaşamsal önemde olduklarını belirtmiştir. Bu tür bir yaklaşım, tarihi yalnızca kullanıma uygun bir çeşit biçimler deposu olarak değerlendirmeye yol açtığı gibi aynı zamanda tarihsel olan ve olmayan arasında bir denklik kurulmasını sağlar. Böyle bir durumda anlam, biçimlerin ve ögelerin kendi özlerinden değil de yalnızca bir araya getirilme yöntemlerinden doğabilir.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde Venturi, alışıl gelmiş ögeleri açıklayabilmek için mimari düzen fikri üzerinde durur. Venturi'ye göre, mimarideki geçerli bir düzen “kurallarını kabul ettirdiği kadar uyum da sağlar... ‘denetimi ve kendiliğindenciliği’, ‘doğruluğu ve rahatı’ bir bütün içerisinde doğaçlamayı benimser” (Venturi, 2005, s. 61). Mimarlıkta çelişki ise, bu düzen ve onu değişikliğe uğratan tutarsızlıklarla elde edilir. Kurallar düzenin kendi içinden kaynaklanır, ancak bu kurallar katı bir sınır çizdiğinde, yaşamın karmaşık gereksinimlerini yerine getiremez. Tutarsızlık ise

kuraldışından doğar. “Kuralları çiğneyerek anlamı güçlendirebiliriz: Kuraldışı kuralı doğrular” (Venturi, 2005, s. 61-62). Alışlagelmiş öge ise bu bağlamda yeniden değerlendirilebilir. Venturi, bu noktada alışlagelimleri yeniden tarifler: “Alışlagelimle kastettiğim hem yapı öğelerinin, hem de inşaat yöntemlerinin alışlagelmişliğidir. Alışlagelmiş öğeler, yapımı, biçimi ve kullanımı yaygın olan öğelerdir” (Venturi, 2005, s. 64). Bu tanımlamada da hala tarihsel içeriğe sahip öğelere ve biçimlere referans vardır. Tarih boyunca var olan biçimler, güçlü bir düzenin tezahürleri olarak varlıklarını sürdürürler. Ancak hemen akabinde Venturi, “Dile getirmek istediğim, mimarlığa ve inşaaata yönelik standart, artık tasarlayana bile anımsanmayan ürünlerin o geniş birikimi; hatta mimarlıkla çok az ilgisi olan sıradan, bayağı ve şatafatlı ticari öğelerdir.” diyerek alışlagelmiş öğelerin içeriğini genişletmiş; tarihsel öğeler ve biçimler nasıl bugün varlıklarını sürdürüyorsa, “işporta malı ıvır zıvır öğeler” de kentsel düzlemden ve mimari bağlamda -günlük gereksinmelere yanıt vermesi nedeniyle- varlıklarını sürdürmektedirler. Venturi’ye göre esas sorun her ikisinin de mimarlığa dahil edilmesi ve tasarımda kullanılması değil, bu öğelerin nasıl dahil edileceği ve tasarımda nasıl kullanılacağıdır.

Eğer geçerli bir mimari üretim, yalnızca düzenin bozunuma uğradığı zamanda, yani kurallar ile kuraldışı birlikte kullandığı zamanda ortaya çıkıyorsa; o vakit alışlagelmiş öğeler, Venturi’nin de belirttiği gibi (2005, s. 64) alışlagelmemiş yöntemlerle tasarımda kullanılmalıdır. Venturi de buradan hareketle mimarın elinin altında bulunan yöntem ve öğeleri benimseyip, bunların nasıl örgütlenmesi gerektiğini çözmesi ve yaratıcı olduğu kadar seçmesini de bilmesi gerektiğini belirtmiştir, çünkü mimarlık “devrimci olduğu kadar evrimcidir” (Venturi, 2005, s. 64-65). Bu noktada Venturi öncelikle yine edebiyata ve ardından Pop Art’a başvurur:

Eliot’a göre şairler, “dil o sürekli küçük değişimlerini, sözcüklerin sürekli olarak yeni ve beklenmedik birleşimlerle yan yana dizilmelerini”⁸⁸ kullanırlar. Wordsworth, ‘Lirik Şarkıların önsözünde şöyle yazmıştır: “Günlük yaşamdan olay ve durumları (öyle seçmelidir ki) sıradan şeyler insan ruhuna sıradan olmayan bir bakışla sunulabilsin”. Kenneth Burke ise “yersiz kullanımların yarattığı yeni ufuklardan” söz eder. Şiir’de temel bir teknik gibi görünen

⁸⁸ Venturi’nin edebiyattan özellikle Eliot’tan etkilendiğini bu noktada zikretmek gerekir. Zira, mimarlık içinde kullandığı birçok kavramı bu alandan devşirmiştir. Eliot’tan alıntılanan bu ibarelerle (1934, s. 209) birlikte Venturi, söz ve dil arasındaki bir taraftan serbest ve sınırsız diğer taraftan kurallı ve sınırlı oyunu mimarlığa ve şehre uyarlamaktadır.

bu kullanım bugün başka bir tür anlatım ortamında da kullanılmaktadır: Pop ressamı sıradan nesnelere, bağlamlarını değiştirmek veya boyutlarını büyütme yoluyla alışılmamış anlamlar kazandırır. “Algılamada görecelik ile anlamda göreceliği işin içine katmak yoluyla”⁸⁹ eski klişeler yeni konularında, belli belirsiz biçimde hem eski hem de yeni, aynı zamanda hem sıkıcı hem de canlı olmak üzere zengin anlamlar kazanırlar. (Venturi, 2005, s. 66)

Buradan hareketle denilebilir ki Venturi’ye göre edebiyattan ve özellikle Pop Art’tan kentsel ve mimari düzeyde bazı dersler çıkarmak mümkündür. Edebiyatta var olan sözcüklerin belirli bir dizimle farklı anlamlara sahip bütüncül cümleler kurulabilmesi gibi, Pop Art’ın sıradan ve bilindik nesnelere kolaj gibi çeşitli yöntemlerle sıradan ve bilindik olmayan bir biçimde; üst üste veya yan yana bir araya getirmesi, Venturi’nin bakış açısını şekillendiren temel etkenlerdendir. Ancak belirtmek gerekir ki Pop Art’ın kullandığı öğelerin “nitelikleriyle değil, mekân ve ölçüyle olan bağlamsal ilişkilerin” içinde yarattığı kurgu nedeniyle bir sanat yöntemi oluşu, nesnelere karşı bakışı değiştirmeye olanak sağlamıştır (Venturi, 2005, s. 66). Böylece etrafımızı saran her nesnenin kullanıldığı yöntem ve bağlama göre yeni ve farklı bir anlamı içinde taşıması mümkündür. Bilinen her nesne, bilinmeyen bir şekilde ele alınıp, bir sanat olarak ortaya koyulabiliyor ve sıradan olan birçok şey sıra dışı hale gelebiliyorsa mimari düzlemde de bu değişimi yaratmak mümkündür. Yani bu durum mimari bağlamda değerlendirildiğinde ister (sıradan, bayağı, klişe diye nitelendirilebilen) alışlagelmiş öğeler olsun ister (tarihi biçimlerden müteşekkil) eskil öğeler olsun, her öğe kendiliklerinden değil de bir araya getirilme biçimlerine bağlı olarak yeni algı düzlemleri ve anlam aralıkları meydana getirebilir.

Venturi de bu çerçevede öncelikle mimarın görevinin “alışlagelmiş öğeler ile eskinin yetersiz kaldığı yerlerde, titiz biçimde seçtiği yeni öğeleri kullanarak yepyeni bir bütün örgütlemek” olduğunu ifade etmiş, buna bağlı olarak mimarların “kentsel düzlemde küçük düzeltmeler yaparak önemli etkiler” yaratabileceklerini belirtmiş ve bu etkinin de alışlagelmiş öğeleri -ölçek gibi niteliklerinde değişiklikler yapıp- başka alışlagelmiş öğelere eklemeyerek çarpıtılmış bir bağlamla elde edilebileceğini eklemiştir (Venturi, 2005, s. 65-67).

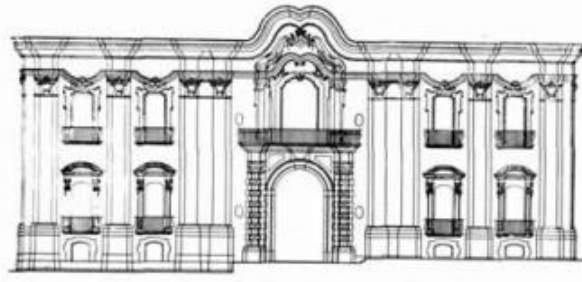
⁸⁹ Çevirisi verilen “involvement in the relativity of perception and the relativity of meaning” ibaresi Jasper Johns sergi kataloğunda Alan R. Solomon tarafından kullanılmıştır (Solomon, 1964, s. 5).

“Hem o... Hem bu...”, “Çift İşlevli Öğeler” ve “Alışıl gelmiş Öğeler” gibi mimari öğeler üzerindeki kavramsallaştırmalardan sonra, bu öğelerin mimaride karmaşıklık ve çelişkiyi yaratabilmesi için nasıl bir araya getirileceği ve nihayetinde ortaya çıkacak çelişkili yapıların nasıl tanımlanacağı konusuna geçen Venturi, bu bağlamda tasarım pratiği için “Bindirtme”, “Hemgetirme”, “Komşugelik” gibi kompozisyon yöntemlerinin kavramsallaştırmalarını ve bu yöntemlerle elde edilecek “Uyarlanmış Çelişki” ve “Hemgetirilmiş Çelişki” gibi mimari çelişkinin iki kavramsallaştırmasını ortaya koyar.

Esasında bir Pop Art terimi olan “Bindirtme” (Superimpose), “üst üste bindirmek” anlamına gelmektedir. Venturi bu kavram için örnek olarak Jasper Johns’un üst üste bindirilmiş “bayrak” resmini örnek gösterir. Ancak bu terim, yalnızca aynı öğelerin üst üste gelmesini tanımlamaz. Birbirinden farklı öğelerin iki boyutta bir kolaj gibi çakıştırılması anlamına da gelir. Mimari açıdan bindirtme, belirli bir düzlemde yapısal öğelerin, biçimlerin veya düzenlerin birbiri üstüne eklenmesidir. “Hemgetirme” (Juxtaposition) ise– ki bu da bir Op Art terimidir (Venturi, 2005, s. 23)- “yan yana getirme”, “yan yana gelme” anlamlarına gelmektedir. Bu terim de aslında iki boyutlu yüzeyde, farklı öğelerin yan yana gelişi için kullanılmıştır. Mimari açıdan hemgetirme, bindirtmeden farklı olarak belirli bir düzlemde yapısal öğelerin, biçimlerin veya düzenlerin yan yana gelmesidir. “Yan yana bulunma” gibi bir anlama gelen “Komşugelik” (Adjacency) ise, bindirtme ve hemgetirme yöntemleri sonucunda ortaya çıkan öğeler arasındaki ilişkidir. Venturi bu ilişkinin güçlü ve şiddetli olduğu durumlar için ayrıca “aşırı komşugelik” tabirini kullanır. Aşırı komşugelik, “asla uzlaşmayan karşıt öğeleri birleştirebilir; bir bütün içerisinde karşıtlıkları içerebilir geçerli olan *non sequitur*⁹⁰ öğeleri uzlaştırabilir; ve değişik bağlamları kapsadığından birçok düzeyde anlamların dile getirilmesine olanak sağlar” (Venturi, 2005, s. 90). Venturi bu terim için mimari açıdan Bramante’nin Belvedere Avlusu’ndaki duvarları, Kahn’ın Salk Biyolojik Araştırmalar Enstitüsü tasarımında “yapıyı saran kalıntıları” ve Le Corbusier’in, Chandigarh Meclis Binası’nı örnek göstermiştir.

⁹⁰ Bir nedenden ötürü, mantiki olarak türetilmemiş keyfi bir sonuç.

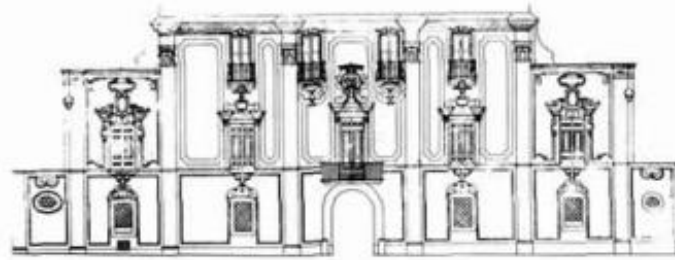
Bu yöntemleri tanımladıktan sonra uyarlanmış çelişkiyi ve hemgetirilmiş çelişkiyi açıklamak mümkündür. Venturi, en başta uyarlanmış çelişki ve hemgetirilmiş çelişki arasındaki ayrımı temellendirmek üzere, 18. yüzyıla ait iki villanın önyüzünü örnek gösterir: Pignatelli Villası ve Palomba Villası. Pignatelli Villası'nın önyüzündeki silmeler çelişkili işlevlere uyarlanarak "hem sarak hem de hatıl" görevi görür. Öğeler arasında bir uzlaşma ve aynı zamanda önyüze uyarlanması, uyarlanmış çelişkinin bir örneğidir. Palomba Villası'nda ise iç mekânın gereksinimlerine yanıt vermek için açılan pencereler hem açıklıkların dizemine bağlı kalmaz hem de dış panoları deler. Yani açıklıkların ve dıştaki süslemelerin düzeniyle çatışır. İç düzenle dış düzen uzlaşmaz, her ikisinin de düzeni aynı anda hemgetirilir. Birbirine karşıt öğeler bindirtirilir ve zorunlu olarak komşugelik oluşturulması, hemgetirilmiş çelişkinin bir örneğidir.



62. Villa Pignatelli, S. Giorgio a Cremano. Elevation



Resim 21. Villa Pignatelli (1747). (Venturi, 1992, s. 45; Url- 34)



63. Villa Palomba, Torre del Greco. Elevation

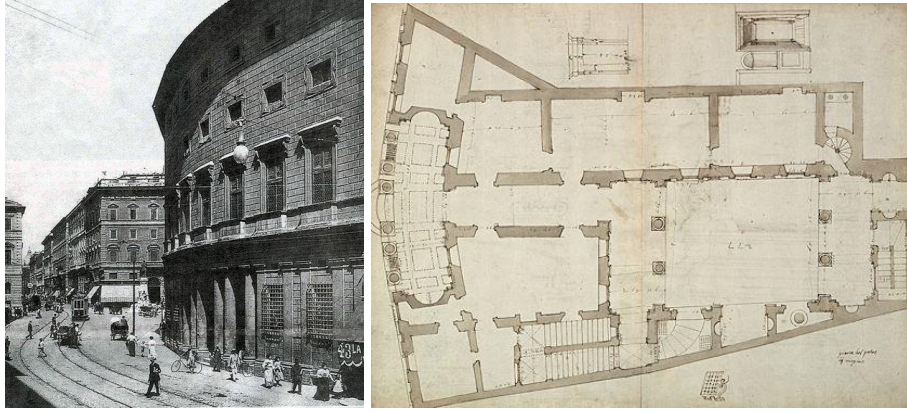
Resim 22. Villa Palomba. (Venturi, 1992, s. 45)

Bu örneklerden hareketle Venturi, uyarlanmış çelişkiyi ve hemgetirilmiş çelişkiyi şu şekilde tanımlamıştır:

Uyarlanmış çelişki hoşgörülü ve esnektir. Doğaalamayı benimser. İlkörneğin (prototip) bütünlüğünün bozulmasını içerir - ve sonunda ortaya çıkan ilkörnek değil onun yaklaşığı ve daha değişigi olur. Öte yanda, hemgetirilmiş çelişki son derece katıdır. İçerisinde

şiddetli karşıtlıklar ve uzlaşmaz zıtlıklar barındırır. Uyarlanmış çelişkiler tümüyle katıksız olmayan bir bütün oluşturabilirler. Hemgetirilmiş çelişkiler ise bütünün gereğince çözümlenmesine engel olabilirler... Eğer “uyarlanmış çelişki” hafif bir tedavi sistemi demekse, “hemgetirilmiş çelişki” şok tedavisi anlamına gelmektedir. (Venturi, 2005, s. 68, 86)

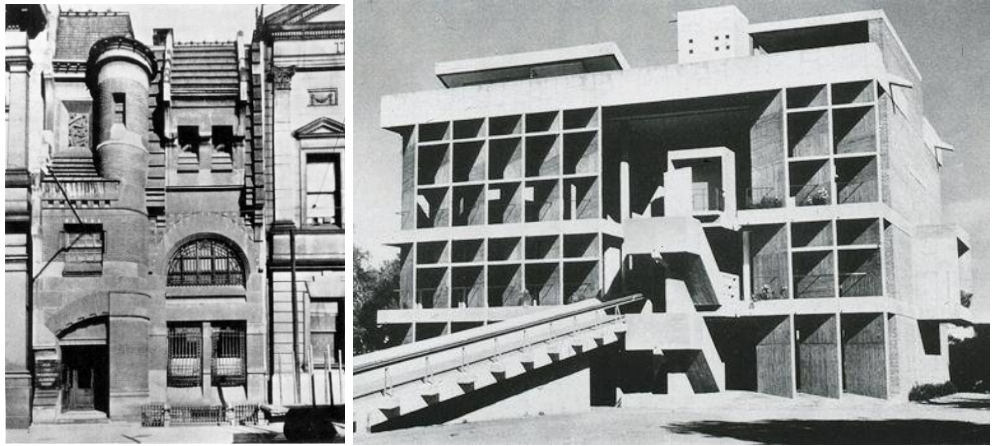
Yani uyarlanmış çelişki, bütün içindeki düzene uyum sağlayan ancak o düzenin parçası olmayan çelişkidir. Çelişki sağlayan şey, yapısal ve biçimsel bir unsur olabildiği gibi, detaydaki küçük bir değişiklik de olabilir. Fakat ne olursa olsun; katı bir düzeni yumuşatması bakımından önemli bir kompozisyon tekniğidir. Uyarlanmış çelişki, anlamlı bir uzlaşma ortaya koyabilmek adına, yapının içiyle dışını, doğal olarak özel işlevleriyle kamusal işlevlerini ve ayrıca tasarımdaki düzen ile somut gerçeklikteki koşulları basit bir gerilim yaratarak dengeler. Uyarlamaya neden olan koşullar, Venturi’ye göre (2005, s. 70), genellikle topografiktir. Örneğin, bir Rönesans dönemi eseri olan Massimo Konağı’nın önyüzü, caddeye uyum sağlamak üzere kavisli bir biçimde tasarlanmıştır. Fakat uyarlama aynı zamanda, anıtsallık gibi anlamlar veya olaysal kuraldışılık yaratmak için de kullanılabilir.



Resim 23. Uyarlanmış Çelişki Örneği: Massimo Konağı (1532) Ön Cephesi ve Planı. (Url-35)

İtalyan mimarlığını bu bağlamda örnek gösteren Venturi, çağdaş bir örnek olarak da Corbusier’in bazı yapıtlarına işaret eder. Venturi’ye göre (2005, s. 68-72), Villa Savoye’da Corbusier, “mekânı ve dolaşımı olağanüstü koşullara uyarlamak için” açıklıkların düzenini değiştirmek üzere bir kolonun konumunu değiştirmiş, başka bir kolonu ise tamamen kaldırmıştır; böylece mekânsal gereksinimleri karşılamak için uyarlanmış bir çelişki ortaya koymuştur.

Hemgetirilmiş çelişki ise bütünü karşıtlıkların hemgetirilmesiyle oluşturur. Parça-bütün ilişkisinin çelişkisini ifade eden “uyumsuz dizemler”, algısal çelişkileri ifade eden “yönlendirimler” ve bindirilmiş ya da hemgetirilmiş karşıt öğelerin bir araya getirilmesiyle elde edilmiş çelişkiyi ifade eden “komşugelikler” gibi olgularla kendisini gösterir (Venturi, 2005, s. 86). Burada aynı anda farklı düzenler ve dolayısıyla yapısal ya da bezeyici öğeler bir araya getirildiği için doğrudan bir düzenden söz etmek pek mümkün değildir. Bir düzenin diğerine baskın gelmesi olası bir durum olsa bile düzenler birbiri içinde erimez. Karşıt sayılabilecek öğeler çok sıkı ilişki içinde olsalar bile birbirlerine doğrudan değmezler, böylece karşıtlık yaratan öğelerin özsel nitelikleri korunur. Örneğin, Frank Furness’in Clearing Evi’nin önyüzü, bütün cepheyi iki eşit parçaya bölen ancak yapıya tam anlamıyla gömülmüş kulesiyle, kapının üzerinde yarım kalmış kemeriyle, farklı tipte ve boyuttaki -bu yüzden birbirleriyle karşıt sayılabilecek- pencerelerin üst üste ve yan yana gelişiyile hemgetirilmiş çelişkiyi oldukça iyi ifade eder (Venturi, 2005, s. 87-88). Ancak eklemek gerekir ki, hemgetirilmiş çelişki yalnızca karşıtlık yaratan öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşmaz. Kütlesel, ölçeksel, yönlenimsel ve algısal karşıtlıklar da hemgetirilebilir. Sözgelimi, Le Corbusier Millowners Binasında, güneş kırıcıların bulunduğu dolu yüzey, girişi tanımlayan devasa boşluk ve girişe açılan rampasıyla birbirinden farklı kütlesel öğeyi hemgetirmiştir (Venturi, 2005, s. 86-87).



Resim 24. Hemgetirilmiş Çelişki Örneği: Clearing House (1884) / Frank Furness – Millowners’ Binası (1954) / Le Corbusier. (Url-36; Url-37)

Bu terimler, kavramsallaştırmalar, yöntemler ve kompozisyon tanımlamalarından sonra Venturi’nin modern mimarlar arasında karmaşıklık ve

çelişkinin kullanımına ilişkin kıyaslamaya varan bazı notlarını da eklemek yerinde olur. Venturi'ye göre (2005, s. 21, 62, 84), “modern hareketin Andrea Palladio'su, gizli bir düzen içinde manyerist bir usta” (Venturi, 1984, s. 9) olan Alvar Aalto, mimarlıkta karmaşıklığı yapının tümüne ait programın ve strüktürün bir parçası kılar; “düzeni... koşullara bağlı olarak oluşan kuraldışı duruma uyarlar; örneğin Wolsfburg Kültür Merkezi'nde “düzeni neredeyse uyumsuzluklardan yaratıyormuş gibi görünür”. Bu bakımdan “bana katkısı en büyük olanı” dediği Aalto, Venturi için kendi hocası sayılabilecek Kahn'dan bile daha önemli bir pozisyonadadır.⁹¹ Ancak hemen akabinde Kahn'ın yapıtları ve sözleri gelir. Kahn “tasarıma uyum sağlamak tasarımın görevidir” der ve Philadelphia'ya tasarladığı büro binası gibi örneklerde çelişkileri açıkça belirtir (Venturi, 2005, s. 68, 76-78). Bu bakımdan Venturi'nin en çok üzerinde durduğu ve örneklerini üretimlerinden çıkardığı bu iki mimar, karmaşık ve çelişkili mimarlığın modern anlamdaki öncüleri konumundadır. Le Corbusier içinse Venturi daha farklı bir tavır takınır. Kitaptaki birçok kavramsallaştırma örneği için Corbusier'e atıfta bulunsa da yazdıkları üzerinden Corbusier'i kimi yerlerde eleştirir ki bu durumu “yazdıklarımı çoğunlukla gözardı eder” şeklindeki notla ifade etmiştir (Venturi, 2005, s. 21). Önceki örneklerine ek olarak Corbusier'in Villa Savoye gibi bazı yapıtlarının uyarlanmış çelişki, Chandigarh Meclis Binası gibi bazı yapıtlarının ise hem getirilmiş çelişki en yetkin örnekleri olduğunu iddia eder. Venturi'ye göre Aalto ve Corbusier yapıtlarında seri üretim mantığının keskin ve düz hatlı tasarım anlayışı ile kuraldışı koşulları biçimlendiren eğik hatlar arasında bir denge ve gerilim yaratmayı başarabilmiş mimarlardır (Venturi, 2005, s. 78). Bu mimarlardan sonra Venturi'nin çoğunlukla eleştirilerini dile getirmek üzere örnek verdiği Wright ve Mies gibi mimarlara geçmek mümkündür. Venturi'ye göre kişisel ve yenilikçi mimari yaklaşımını dile getirirken benzeri olmayan öğeler ve biçimler kullanan Wright, oluşturduğu düzen tutarsızlıklara izin vermediği için ya Fallingwater/Kaufmann (Şelale) Evindeki gibi koşullara bağlı olarak ortaya çıkabilecek kuraldışı durumları saklar ya da Guggenheim Müzesi'ndeki gibi kuraldışı -bir ilke haline getirerek- kurala dönüştürür (Venturi, 2005, s. 65, 80, 84); yapının birçok yönünü göz ardı eden Mies van der Rohe ise çelişkileri yadsır,

⁹¹ Aalto'nun Venturi için bu kadar ön plana çıkmış olmasının muhtemel sebebi, hiçbir metin kaleme almamış olmasıdır ki Venturi de Aalto'nun en çarpıcı özelliğinin bu olduğunu ifade etmiştir (Venturi, 1984, s. 9).

kuraldışı durumları tümüyle dışlar, bu yüzden de yapılarında düzenin tutarlılığını bozabilecek herhangi bir şeye izin vermez (Venturi, 2005, s. 76-78, 80).

Bu öge ve yöntem kavramsallaştırmalarını tanımladıktan ve açıkladıktan sonra, Venturi, mimari yapıtın bütününe doğru açıklamalarını birleştirir. Ancak hemen öncesinde mimari yapıtın “içerisi ve dışarısı” üzerinde durur. Belirtmek gerekir ki bu bölümde Venturi, mimari yapıtı artık kentsel bağlamla ilişkilendirmiş ve ileride ortaya koyacağı “Decorated Shed” (Süslenmiş Hangar) kavramsallaştırması için bir altlık hazırlamıştır.

Venturi’ye göre, modern mimarlığın en büyük katkısı, iç ve dış mekân arasında sürekliliği sağlamak anlamında kullanılan “akan mekân” kavramıdır: “Akan mekân, birbiriyle ilişkili yatay ve dikey düzlemlerden oluşan bir mimarlık yaratmıştır” (Venturi, 2005, s. 109). Bu anlayış, mimari yapıtın içi ve dışı arasındaki sınırları saydam camlarla ve kesintiye uğratılan duvarlarla belirsizleştirmiş, hatta içi dışın bir devamı, dışı da için bir devamı olarak varsayarak sınırları ortadan kaldırmıştır. Venturi, “içerisinin kendini dışarıda anlatan” bu mimari anlayışın, dıştaki ölçeğin, malzemenin ve dilin yapı içinde de devam ettirildiği Rönesans döneminde de var olduğunu, ancak yalnızca kullanılan araçlar açısından farka sahip olduğunu belirtmiştir (Venturi, 2005, s. 109). Tam da bu noktada, Venturi’nin sık sık Barok ve Manyerist döneme ait yapılardan kendi kuramı için örnekler vermesi ve Rönesans dönemi anlayışı ile modern mimarlık arasında kurduğu ilişki düşünülürse; Venturi’nin kendi söylem ve yapıtlarını tarihsel olarak modern mimarlığın manyerist söylem ve uygulamaları olarak gördüğü, bu bakımdan mimarlıkta karmaşıklık ve çelişkinin, esasında manyerist bir tavır içerdiği iddia edilebilir.

Öncelikle “akan mekân” kavramıyla mimarlık üretimleri yapan mimarların yaklaşımlarını dile getirmek gerekir. Wright, bitkilerin gelişimini örnek göstererek “gelişim içeriden başlar” demiş, Corbusier ise “Planın işleyişi içeriden dışarıya doğru olur; dış, içerinin sonucudur” demiş ve benzeri görüşler dönemin mimarları tarafından yeniden dile getirilmiş ve bu anlayış ciddi bir şekilde desteklenmiştir. Ne var ki Venturi, tam bu bağlamda, metnin en başında bitkilerin gelişiminin yalnızca genetik yapıyla değil, aynı zamanda çevresiyle arasındaki etkileşime bağlı olduğunu hatta bu yüzden de bitkilerin dışlarının daha yalın, içlerinin ise oldukça ilginç bir şekilde karmaşık olduğunu söyleyen Edmund W. Sinnott’un “The Problem of Organic Form”

(Organik Biçim Sorunu) (1963, s. 44, 116) başlıklı bir kitabına atıf yapar (Venturi, 2005, s. 109). Venturi, bu kapsamı daha da genişleten Gyorgy Kepes'in "The New Landscape In Art And Science" adlı metnine de ayrıca değinir (Venturi, 2005, s. 1331-132). Kepes'e göre (1956, s. 326), her şey (fiziksel bir nesneden, en soyut düşünceye kadar), biçimini ve karakterini esasında karşıt eğilimlerin bir araya gelmesi ve çarpışmasıyla kazanır: Fiziksel konfigürasyonlar yerel yapı ve dış çevrenin karşılaşmasıyla oluşur. Örneğin suyun moleküler yapısı değişmese bile, çevresel bir faktör olan sıcaklığa bağlı olarak katı, sıvı ya da gaz gibi formunu alabilir. Venturi de bu örneklerden yola çıkarak modern mimarlığın yaptığı tanımlamalarda bir kısıtlama olduğunu ve buna bağlı olarak mimarlığın kentsel koşullardan arındırıldığını ifade etmiştir. Buna karşılık, Venturi içerisi ve dışarıyı arasındaki karşıtlığın "mimarlıkta çelişkinin ana göstergesi" olabileceğini iddia eder; bu bağlamda, zaten eskiden beri yapı içlerinin başlıca amacının mekânı yönlendirmekten çok çevresini örtmek olduğunu, bu sayede iç ve dışın farklılaştığını iddialarına ekler (Venturi, 2005, s. 109). İçerisi ve dışarıyı arasındaki karşıtlığa bağlı olarak çelişkinin nasıl ortaya çıkabileceğini plan taslakları üzerinde tartışan Venturi, en başta, dış duvarın bağımsız bir başka duvarla astarlanabileceğini, bu sayede farklılaşmanın içeriye etkilemeden dışarıda ortaya konulabileceğini ifade eder. Bu ikili duvar yapısı, Venturi'nin deyimiyle egemen mekân, artık mekân, ara mekân, "cep mekân" gibi yeni kavramsallaştırmalara gebe. Sırasıyla açıklamak gerekirse "egemen mekân" - Venturi bu kavramı tam olarak tanımlamasa bile- yapının programına uygun olarak ve gerekli işlevleri yerine getirmek üzere tanımlanmış boşluktur. "Artık mekân" ise, egemen mekânların oluşumu için gerekli olan bağımsız katmanların arasında vücut bulan ve her zaman kendinden daha önemli bir şeye doğru, örneğin egemen mekânlara doğru yönlendirilen ikinci plandaki mekândır (Venturi, 2005, s. 124-126, 128). Fakat belirtmek gerekir ki her ne kadar ikinci planda olsalar bile geçerli bir mimari üretim için son derece gereklidirler. Ara mekân ve cep mekân ise, artık mekânın alt kavramlarıdır. İlki, dışarıyla içerisi veya bir mekan ile diğeri arasındaki geçiş mekânıdır (Venturi, 2005, 126-127). Ara mekân, iki karşıt tarafı da belirleyen özellikleri aynı anda tanımlarken, kendisini de tanımlayan mekândır. Cep mekân ise, yapının dışına açılan ve bu nedenle bir tarafı açık olan artık mekândır. Bu sayede yapının dışı, içerisinin özelliklerine göre tanımlanmaktansa, dış koşullara uygun olarak

biçimlenir. Bu kavramla birlikte yapının kentsel düzleme açılan yüzü ayrı bir değer kazanır. Ancak yalnızca cephenin kendisi değil, cepheyi meydana getirirken iç ve dış arasında bir sınır görevi gören yapısal bir unsur olarak duvar da yeniden tanımlanır:

İçerisi dışarıdan farklı olduğu için, duvar -yani farklılaşmanın başladığı yer- mimari bir olguya dönüşür. Mimarlık, kullanımın ve mekânın iç ve dış güçlerinin kesiştiği yerde belirir. Bu iç güçler ve çevre güçleri hem genel hem özel, hem belirlenimsel (deterministik) hem de rastlantısaldır. Dışarıyla içeriği birbirinden ayıran duvar olarak mimarlık hem bu çözümün mekânsal anlatımına, hem de bu çatışmanın sahnelenmesine dönüşür. İçeriyle dışarı arasındaki farkın ortaya konmasıyla mimarlık, bir kez daha kapılarını kentbilimsel⁹² bir bakış açısına açar. (Venturi, 2005, s. 141)

“İçerisi ve Dışarı” başlıklı metinden alınan bu bölüm, Venturi’ye göre mimarlığın şehirle olan ilişkisini de açıkça özetlemektedir. Mimarideki çelişki de ancak bu iç ve dış arasındaki karşıtlık nedeniyle var olur. Venturi de bu bağlamda “İçeriyle dışarı arasındaki çelişki veya en azından karşıtlık, kentsel mimarlığın gerekli bir özelliğidir” diyerek mimarlığın şehirle olan ilişkisini içerisi ve dışarı üzerinden vurgulamıştır (Venturi, 2005, s. 132).⁹³ İçerisi ve dışarı arasındaki karşıtlığın üzerinde bulunduğu cephe de böylece bir taraftan yapının özgül karakterini ifade ederken, aynı zamanda kentsel bir sahne dekoruna dönüşür.

Bütün bu açıklamalardan sonra, Venturi’nin hem bu öge ve yöntem kavramsallaştırmalarını hem de eleştirilerine zemin sağlayan mimarlık anlayışını, kendisinin ifadeye döktüğü projeler üzerinden değerlendirmek mümkündür.

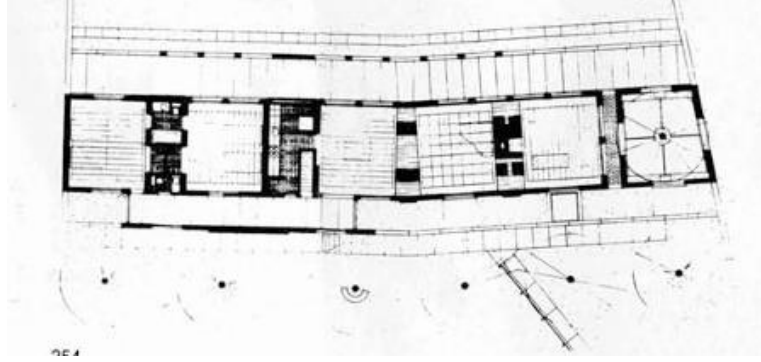
3.2.1.1.2. Karmaşık ve Çelişkili Bir Mimarlık Pratiği

“Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabı, “eleştirel anlayışını çalışmalarında uygulayan bir mimar olarak” Venturi’nin de belirttiği üzere kendi çalışmalarının bir açıklamasıdır (Venturi, 2005, s. 13). Buradan hareketle Venturi’nin projelerini kendi kuramsal yaklaşımı ve kavramsallaştırmalarıyla kısaca incelemek mümkündür. Venturi, 1947 yılında mezun olduktan sonra on yıl boyunca çeşitli

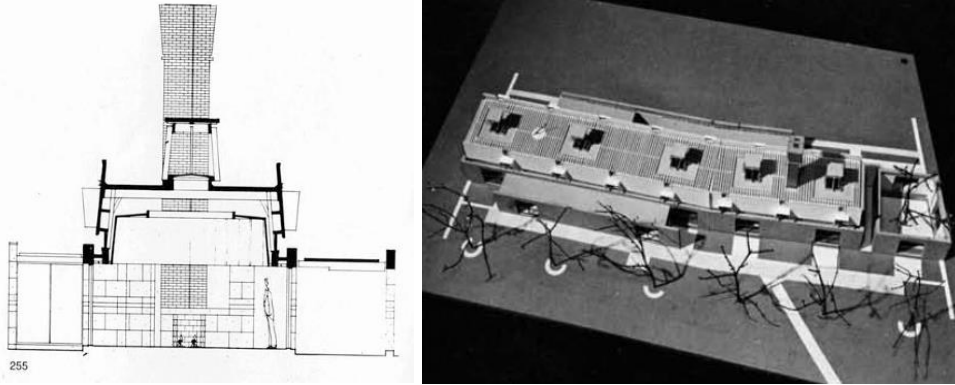
⁹² Bu terimin kitapta iki kez geçmesine, Venturi’nin özellikle “bir bilim adamından çok bir mimar gibi” yazdığını belirtmesine ve mimarlığı bilimlere bağlamak adına bir çaba göstermediğini ısrarla vurgulamasına karşın “İçerisi ve Dışarı” ve “Erişilmesi Zor Bir Bütünlüğün Kaçınılmazlığı” başlıklı bölümler temelde mimarlığın şehirle ilişkisini ifade etmek için yazılmış metinlerdir ve şehir bilimi için herhangi bir temellendirme yapmasa da verimli bir altlık oluşturur.

⁹³ Ancak belirtmek gerekir ki Venturi bu cümlesinin hemen akabinde “fakat bu özellik salt kentsel bir olgu değildir” diyerek bir uyarıda bulunur. Çünkü en başta belirttiği gibi kural olarak verilen her önerme, uygulanan her özgül duruma göre değişebilmeli ve uyum sağlayabilmelidir.

ofislerde çalışmış ve mimarlığı pratik olarak deneyimlemiştir. 1957 yılında kendi ofisini kurduktan sonra kendi pratik deneyimini ve kuramsal düşüncelerini ortaya koyduğu ilk projelerini şekillendirmiştir. Kitabında ele aldığı ilk projesi 1957 yılında tasarladığı ancak gerçekleştirilmemiş olan Pearson Evi'dir.



Resim 25. Pearson Evi (1957) / Robert Venturi, Plan. (Venturi, 1992, s. 106)



Resim 26. Pearson Evi (1957) / Robert Venturi, Kesit ve Maket. (Venturi, 1992, s. 106)

Bu projede Venturi (2005, s. 174), katman katman ancak birbirine koşut sayılabilecek duvarlar dizisiyle ve eğik taşıyıcıların üstünde yer alan ışıklı kubbeye içerisi ve dışarı arasında çelişki yaratmaya çalışmış ve “böylece karşıt mekânsal katmanlar düşüncesi” geliştirdiğini belirtmiştir. Mekanlar ise “biçim olarak genel, işlev açısından ise özelleşmemiş”, birbirini tekrar eden boşluklardan oluşur. Farklı işlevlere sahip mekanların biçimsel olarak birbirlerinden oldukça küçük farklarla ayrılması bakımından, daha önce örnek verdiği Kahn'ın Trenton Community Center projesiyle bir benzerlik taşıdığını söylemek mümkündür. Belirtmek gerekir ki Venturi'nin bu projesi dahil sonraki yıllarda yaptığı birçok üretim -kimi küçük ölçekli işleri veya iç mekân projeleri sayılmazsa- proje aşamasında kalmıştır.



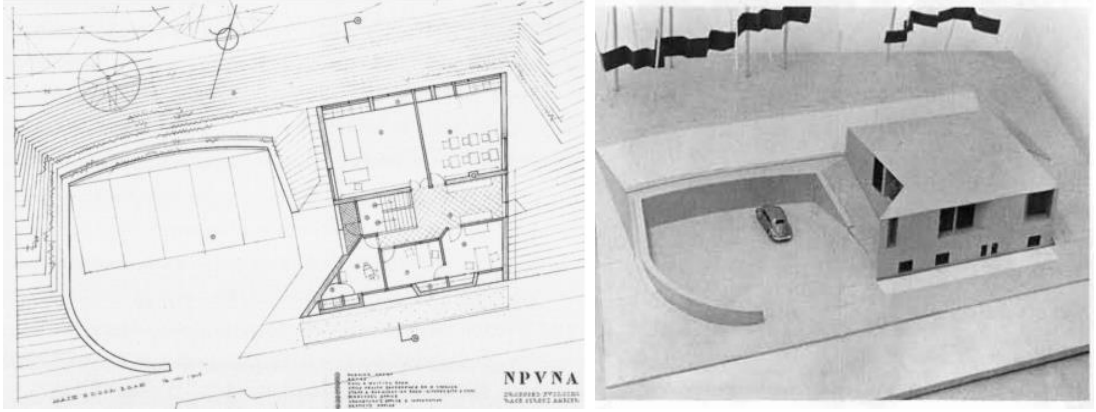
Resim 27. North Penn Visiting Nurse Association Merkez Binası (1960) / Robert Venturi & William Short. (Url-38)

1960 yılında William Short ile ortaklık kuran Venturi, bu ortaklık içinde North Penn Visiting Association için bir merkez binası tasarlamıştır. Kısıtlı bir bütçe, arazinin yapısı ve ihtiyaç programı, Venturi'nin karmaşık ve çelişkili mimarlık yaklaşımıyla bir araya geldiğinde, kütledeki basit genel kararlardan detaylardaki özel ve karmaşık kararlara doğru ilerleyen bir proje ortaya çıkmıştır. Venturi bu projeyi betimlerken öncelikle alınan genel kararları kısaca tanımlar (Venturi, 2005, s. 180): Arazinin yeri, yapıyı dışta daha basit bir biçime doğru iterken, çeşitli mekân ihtiyaçlarını karşılamak üzere tanımlanan program ise iç mekânda karmaşık bir düzeni zorunlu kılmıştır. Cadde seviyesinde olması isten park yeri ise, arazinin eğimli yapısı göz önüne alındığında zorunlu olarak iki taraftan istinat duvarını gerektirmiştir. Venturi'ye göre, bütün bu ihtiyaçlar, talepler ve koşullar sonucunda “ortaya çıkan, hem basit hem karmaşık olan, çarpık kutu biçiminde bir bina”dır.

Park yeri olarak tanımlanan avlu ile yapının kütlesi, Venturi'ye göre “ikili bir durum” oluşturmuştur (Venturi, 2005, s. 180). Park yerinin kavisli istinat duvarı ile yapının ön yüzünün avluya doğru yönlendirilmiş bölümü⁹⁴, avluyu güçlendirdiği gibi ikililiği pekiştirir. Yapının kendisi ise “mimari olmaktan çok yontusaldır” ve Venturi'nin kitap içinde tanımladığı içerisi ve dışarısı arasındaki karşıtlığa sebep olan

⁹⁴ Rodell'e göre (2008, s. 14), avluya yöneltilmiş bu bölüm, Kahn'ın Salk Enstitüsü projesindeki yapıların avluya yönelen bölümleri ciddi bir benzerlik taşımaktadır. Bu durumda, bu bölümün biçimsel bir etkilenmeyle mi yoksa çelişki doğurmak üzere bilinçli bir tasarım fikriyle mi oluştuğu, tartışmalıdır. Hangisi olursa olsun, Kahn'ın etkisi Venturi'nin projelerinde kendisini göstermektedir.

“dış mekânsal güçler”, “iç mekânsal güçler”i etkilerler; bu bakımdan “tasarım dışarıdan içeriye doğru gelişir” (Venturi, 2005, s. 180). Bu durumu sağlayan temel unsurlar ise kısaca doğu cephesinin çarpıtılmış yüzeyi, batı cephesinin avluya yönelen bölümü ile içeri doğru çekilen anıtsal girişi, önyüzü oluşturan güney cephesinin ise alt kattaki pencerelerin dıştaki çerçevesin ile üst kattaki pencerelerin içe çekilmiş görüntüsünün algısal olarak ölçeği büyüten etkisi, şeklinde tanımlanabilir. Pencere boşluklarının çarpık görüntüsü ise, aslında içeriğin karmaşık ve özel kullanımları içindir. Cephedeki doluluk-boşluk etkisini yaratan düzeni Venturi, “İçerinin programdan kaynaklanan, karışık depolama sisteminin karmaşıklığı, dışarıda, nöbetleşe yerleştirilen pencere ve gömme dolapların, önyüzde oluşturduğu geri çekmelerle anlatılır” diyerek özetlemiştir (Venturi, 2005, s. 182).



Resim 28. North Penn Visiting Nurse Association Merkez Binası (1960) / Robert Venturi & William Short, Plan ve Maket. (Url-39; Venturi, 1992, s. 109)

Anıtsal girişi tanımlamak gerekirse, Venturi bu noktada, Rönesans kapılarına atıf yaparak, çeşitli geometrik biçimsel öğeleri hemgetirmek istediğini belirtir. Yapının strüktürel sistemini ifade eden dikey ve yatay öğeler, simgesel bir anlam katması planlanan kemer ile örtülmüştür. Köşegen kirişler ise bu anlamda hem strüktürel hem de karşıtlık oluşturarak anlam yaratacak bir biçimsel öğe olarak tasarıma dahil edilmiştir. Kamusal bir ölçek hissiyatı oluşturan kemer, insani bir ölçek ifade eden kapı üzerinde yer bulmasıyla aynı zamanda algısal başka bir çelişki yaratır. Venturi (Venturi, 2005, s. 182), bu kısmı özetlemek açısından “burada farklı biçimler gibi farklı ölçekler de yan yana getirilmiştir” ifadesinde bulunur. Böylece, başta basit bir kutu olarak görünen bina, “özel koşulların gerektirdiği çarpıtmalarla yok edilmiş”tir (Venturi, 2005, s. 182).



Resim 29. Guild House (1960-1963) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-40)

1960-1963 yılları arasında (John Rauch ile başlayan ortaklığın ilk projelerinden olan) Guild House (Yaşlılar Evi) projesi ve 1962 yılında annesi için tasarladığı Venturi Evi projesi, fikirlerini tam anlamıyla projelendirebilmesi ve uygulayabilmesi açısından ender örneklerdendir. Guild House, diğer adıyla Yaşlılar Evi, yaşlı sakinler için 91 adet daire ve ortak dinlenme-eğlenme mekanları içeren bir apartmandır. Venturi (2005, s. 192) iç programın, binanın hem ışık alımı hem de manzara için güneye, güneydoğuya ve güneybatıya yönlendirilmesini ve kentsel bağlama uymak için bütüncül bir yapı olmasını gerekli kıldığını varsaymış; bu nedenle, “biçimsel olarak yönlendirilmiş, önü arkasından farklı bir yapı” ortaya koymuştur. Önyüz yalnızca kentsel bağlama uyarlanmak, yan bölümler hem kentsel bağlama uyarlanmak hem de iç mekân gereksinimlerini karşılamak, arka bölümler ise yalnızca iç mekân gereksinimlerini karşılamak üzere tasarlanmıştır. Böylece tasarım daha en başta, kütleli kararlar alınırken dahi iç ve dış güçlere uygun bir şekilde ele alınmış, çelişki çeşitli işlevleri yerine getirmek üzere biçimlenen binanın kütlesi üzerinden oluşturulmuştur. İç mekânlar ise bu doğrultuda bina çerçesine dağıtılmış, ortaya labirent hissiyatı veren duvarlar ile “düzensiz ve değişken bir artık mekân” olarak koridor yerleştirilmiştir (Venturi, 2005, s. 192).



Resim 30. Guild House (1960-1963) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Venturi, 1992, s. 116)

Ekonomik koşullar nedeniyle Venturi “geleneksel” mimari öğeler kullandığını belirtmiştir. Ne var ki buradaki “geleneksel”den kasıt, dönem içinde konut mimarlığında uygulanagelen sıradan mimari öğelerdir. Yani giyotin pencereler ve koyu renkli duvarlardır. Venturi, bu alışılmış öğelerin olağandan daha büyük bir şekilde yerleştirmelerine bağlı olarak ölçeklerini değiştirerek kullanmış, bu sayede alışılmamış bir görüntü elde etmeye çalışmıştır. Bu durumu ifade etmek için “Tümüyle sıradan bir öğenin ölçeğinin değiştirilmesi önyüze gerilim katıp göze hem alışılmış hem de alışılmamış biçimler olarak görünen bir nitelik kazandırır” şeklindeki cümleleri kaleme almıştır (Venturi, 2005, s. 192). Diğer alışılmışın dışında kullanılan mimari öğeler ise kısaca tanımlanabilir: Bina girişinin tam ortasında yer alan oldukça büyük çaplı yuvarlak kolon, kendisini göstermek üzere cilalanmış siyah granittendir; bu sayede giriş de vurgulanmış olur. Buna ek olarak girişteki beyaz yüzeyle bir karşıtlık oluşturur. Beyaz yüzeyin ise geri kalan koyu renkli yüzeylerle karşıtlık oluşturduğunu belirtmek gerekir. En üst katta yer alan merkezi pencere ise, içerideki ortak mekânsal alanı simgelemek üzere kemer biçimindedir. Bu kemer taşıyıcılar arasındaki boşluğu tamamlamak yerine onunla gerilim yaratmak üzere taşıyıcıların dışına taşıdığını görülür. Son olarak binanın tepesinde yer alan televizyon anteni heykeli, hem bir yontu hem de bir simge olarak binaya anıtsallık katmıştır.

Böylece Guild House (Yaşlılar Evi), zemin katındaki granit yuvarlak kolonu, zemin katın beyaz renkli boyası üzerine yerleşen tabelası, üst katların sıradan ancak

ölçekleri büyümüş pencere örüntüleri, en üst katın tam ortasında yer alan kemer profildeki merkez penceresi ve yapının üstünde yer alan, simgesel bir anlatım için tercih edilen anten heykeli ile karmaşık bir yapı olarak vücut bulmuştur.



Resim 31. Guild House (1960-1963) / Robert Venturi & John Rauch. (Venturi, 1992, s. 117)

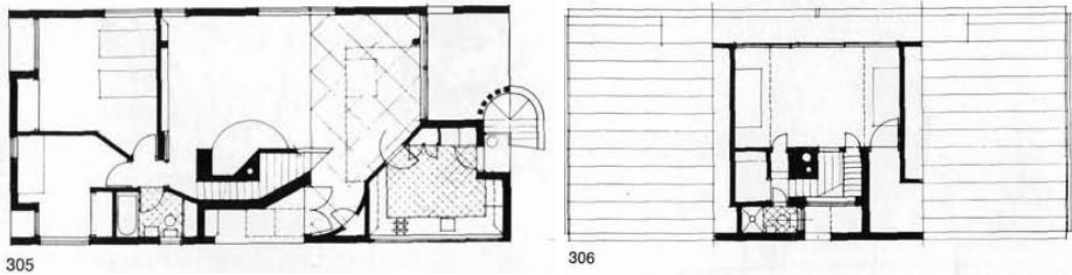
Venturi'nin diğer bir uygulanmış projesi ise 1962 tarihli (Vanna) Venturi Evi'dir. Venturi Evi, Venturi'nin kitap boyunca ortaya koyduğu bütün kavramsallaştırmalarını ve mimari kompozisyon önerilerini yansıtmak üzere biçimlenmiştir. Venturi de bu evi tanımlamak üzere şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu yapı karmaşıklıkları ve çelişkileri tümüyle içinde barındırır: hem karmaşık hem basit, hem açık hem kapalı, hem büyük hem küçüktür; öğelerinin bazıları bir düzeyde iyi, bir başkasında kötüdür; düzeni, hem genel olarak tüm konutlarda ortak olan öğelere hem de özel olarak bu eve ait öğelere uyum sağlar. Yapıda birkaç tane motifSEL öğenin aracılığıyla yaratılan kolay bir bütün değil, belli sayıda birbirinden farklı öğenin aracılığıyla yaratılan zor bütün yeğlenmiştir. (Venturi, 2005, s. 196)



Resim 32. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-41)

Hem genel bir konut tipine sahip olmayı hem de özel taleplere cevap vermeyi öngören tasarım, planda ve kesitte genel olarak simetrik bir düzene sahiptir. Ancak karmaşık bir düzene yol açan iç mekân gereksinimleri, bu simetrik tasarıma sahip yapının çarpıtılmasına neden olmuştur. Venturi'ye göre, her ne kadar simetrik düzen çarpıtılmışsa da “yapının biçimi basit ve tutarlıdır... içerisiyle dışarı arasında bütünsel bir çelişki yoktur” (Venturi, 2005, s. 196). Dış yüzeylerde açılan pencere ve kapı boşlukları, iç mekân ihtiyaçlarına göre açılmışsa da plan ana hatlarıyla simetrik bir yapıya sahiptir ve dışarıdaki simetrik tutarlılığı gösterir. Planı simetrik kılan unsurlar kısaca, merkez çekirdeği oluşturan baca ve arkadaki büyük merkezi alana açılan köşegen duvarlar, şeklinde özetlenebilir. Ancak bu simetrik düzen, kimi yerlerde mekânsal gerekliliklere cevap vermek niyetiyle bozulur. Örneğin sağ tarafta yer alan mutfak, sol taraftaki yatak odasından farklılaşır.



Resim 33. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Venturi, 1992, s. 118)



Resim 34. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch, İç Mekân. (Url-42)

Merkezdeki çekirdek ise her ikisi de düşey bir öge olan baca ve merdivenin “merkezi konum için çatıştıkları” ancak en nihayetinde merkezi elde etmeye çalışırken birbirlerine doğru yönelerek birbirlerine uyarlandıkları bir görünüm oluşturur (Venturi, 2005, s. 196). Ayrıca şömine dışarıda kalan alandan yer alırken merdiven katmanalar arasındaki duvar içine sıkışarak kendilerini var ettiklerini eklemek gerekir. Venturi'ye göre, çekirdek hem tüm düzenin merkezi olarak çevresine hükmeder hem de çevresindeki mekanların hükmettiği ikincil bir ögeye dönüşür (Venturi, 2005, s. 196). Belirtmek gerekir ki baca ve merdiven dışında, duvar katmanları arasında kalan ve bu nedenle bir artık mekân olan giriş mekânı da benzer şekilde merkezi bir konum elde etmeye çalışır. Bu nedenle merdiven, girişteki artık mekân ile baca arasında hem sıkışır hem yön değiştirir.



Resim 35. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch, Merdivenler. (Url-42; Url-43)

Ancak Venturi'ye göre, merdiven yalnızca biçimsel bir öge olarak değerlendirildiğinde kötü dursa da kullanım ve mekân hiyerarşisi içinde geçerli bir yapıya sahiptir. Çünkü baştaki basamaklar hem nesne koymak hem de oturmak için elverişlidir. Üst kattaki “hiçbir yere gitmeyen” merdiven de bu anlamda değerlendirilebilir. Çünkü genelde düşey bir sirkülasyonu gerçekleştirmek üzere tanımlanan merdiven, bu tanıma uymaz; ancak üstteki pencereyi temizlemek ve ışık bacasını boyamak için “duvara yaslanmış bir merdiven” gibi işlev görür. Bu anlamda biçimi, işlevi doğrudan yansıtmadığı için önemsiz ve çelişkili görünür. İçeride yer alan bu çarpıtmalar dışarıda da kendisini gösterir. Merkezi bir konum için çatışıp en sonunda “uyarlanan” baca, ön cephedeki simetrik düzeni hafif kenara kaymış görüntüsüyle bozar. Buna benzer şekilde pencerelerin oluşturduğu boşluklar, bu boşlukların konumları boyutları ve biçimleri “dış biçimin simetrik bütünüyle çelişir” (Venturi, 2005, s. 198-199).



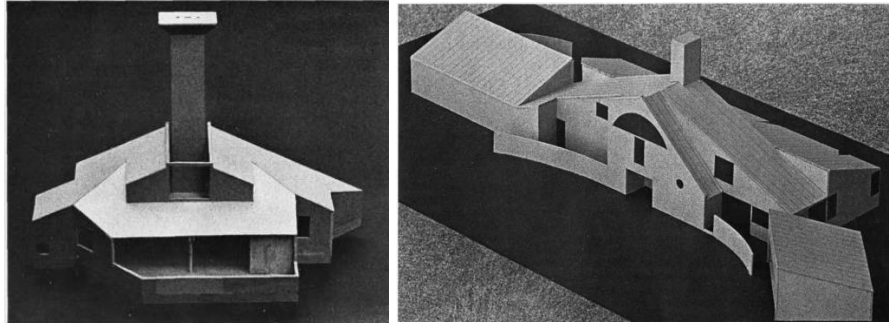
Resim 36. (Vanna) Venturi Evi (1962) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-41)

Venturi ayrıca bütün biçimsel öğelerin ölçeklerini de olması gerekenden farklı şekilde kullanarak karmaşıklık ve çelişki oluşturmak istemiş, bu nedenle “büyük ölçekli küçük ev” ifadesini kullanmış ve hemen akabinde ölçeğini değiştirdiği öğeleri tanımlamıştır (Venturi, 2005, s. 199-200): Şömine olması gerekenden daha büyük, raflar aşırı yüksektir; kapılar ise ihtiyaca göre fazla geniştir. Aynı şekilde dışarıda “boyutları büyük, sayıca az, konumları açısından merkezde veya simetrik olan ana öğeler” de, yani pencereler, kapılar ve yapıyı saran “ahşap şerit” gibi diğer biçimsel öğeler de yapı ölçeğinin olduğundan daha büyük bir şekilde algılanmasına neden olur. Bununla birlikte, ahşap şerit veya kemer benzeri kavisli öge gibi biçimsel öğeler, hem “malzemenin doğasıyla ortaya konan ölçeği daha belirsizleştirir” hem de soyut bir

ifade halini alır. Bu soyut ifade, Venturi'ye göre, dikdörtgen, köşegen ve kavisli öğelerin eşit orandaki birleşimiyle oluşturulmuştur (Venturi, 2005, s. 200-201): dikdörtgenler, planda ve kesitte, hükmedici düzenin kendisiyle ilişkilidir. Köşegenler, girişte ve iç mekânda yönlendirici, anıtsallık oluşturan çatıda ise bütün bir yapıyı bütünleştirici işleve sahiptir. Kavisli öğeler ise girişte simgesel bir tanımlayıcı ve dış merdivende yalnızca yönlendiricidir.

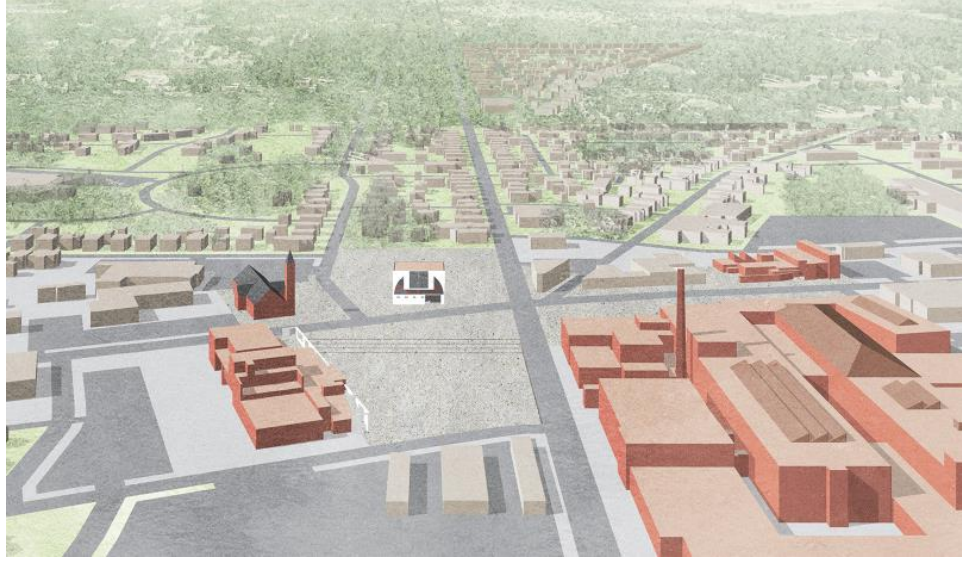
Bu karmaşık bileşimler, dışlama yöntemini temel olarak seçilmiş birkaç öğe aracılığıyla kolayca elde edilen türden bir uyum yaratmazlar - yani "less is more" ilkesini temel almazlar. Bunun yerine, içirme yöntemini benimseyip yaşantının çeşitliliklerini gözönüne alarak, belli sayıda farklı öğeden oluşan zor bir bütünlüğe ulaşırlar. (Venturi, 2005, s. 201)

Son olarak eklemek gerekir ki Venturi Evi, -her ne kadar uygulanmamış olsa da- "Deniz Kıyısında Bir Ev Projesi" ve Meiss Evi Projeleri" gibi önceki müstakil konut projelerinin bir tür güncellemesi gibidir. Zira, bu projeler her ne kadar bağımsız müşteriler, koşullar ve tasarım kriterleriyle değerlendirilse bile biçimsel olarak oldukça ortak noktalara sahiptirler: Anlatım açısından iki yüzü olmaları, yani neredeyse iki boyutta algılamaya varan binanın yönlendirilmiş karşıt cepheleri -ki bu duruma en temelde neden olan aslında iki yöne eğimli beşik çatıdır-; mekânsal gereksinimlere bağlı olarak planın simetrik yapısının bozulması, cephelerde ise yine bu gereksinimler için çeşitli boyutlarda farklı konumlar pencere boşluğu açılması, birbirinden farklı ölçekteki öğelerin birleştirilmesi, merkeze yerleştirilen bacanın görsel etkisi, doğrusal ve eğrisel hatlı biçimlerin soyut bir ifade biçimine dönüşmesi gibi ortak noktalar sıralanabilir. Bu yüzden denilebilir ki Venturi, ortaya koyduğu bu karmaşık ve çelişkili tasarımları, aslında işleve veya bağlama göre değil de kişisel tercihlerine göre biçimlendirmiştir. Bu durum da oldukça karmaşık ve çelişkilidir.

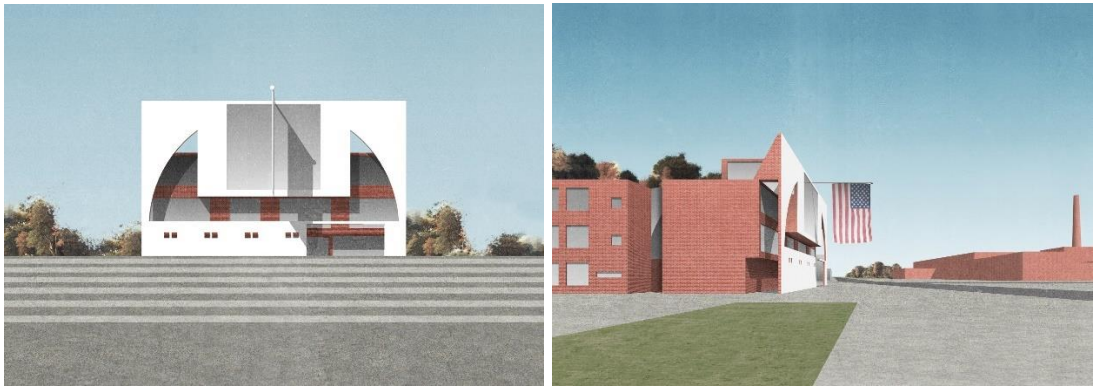


Resim 37. Deniz Kıyısında Bir Ev Projesi (1959) / Robert Venturi – Meiss Evi (1962) / Robert Venturi & William Short. (Venturi, 1992, s. 108, 115)

Robert Venturi'nin bu konut tipi projelerinin yanı sıra aynı dönemlerde kamusal ölçekte de ortaya koyduğu bazı projeleri bulunmaktadır. Bu projelerin başında 1965 yılında Ohio North Canton'da belediye binası, Y.M.C.A. adlı dini kuruluş için bir merkez ve kütüphane; 1966 yılında ise Copley Meydanı yarışması gelmektedir. Öncelikle North Canton için tasarlanan belediye yapısını ele almak gerekir. Venturi'ye göre (2005, s. 207), bu projelerin her biri kentsel açıdan hem birbirleriyle hem de bir parçasını oluşturdukları kasaba merkeziyle ilişkilidir.



Resim 38. Ohio-North Canton'da Belediye Binası, Y.M.C.A. Merkez ve Kütüphane / Robert Venturi & John Rauch. (Url-44)

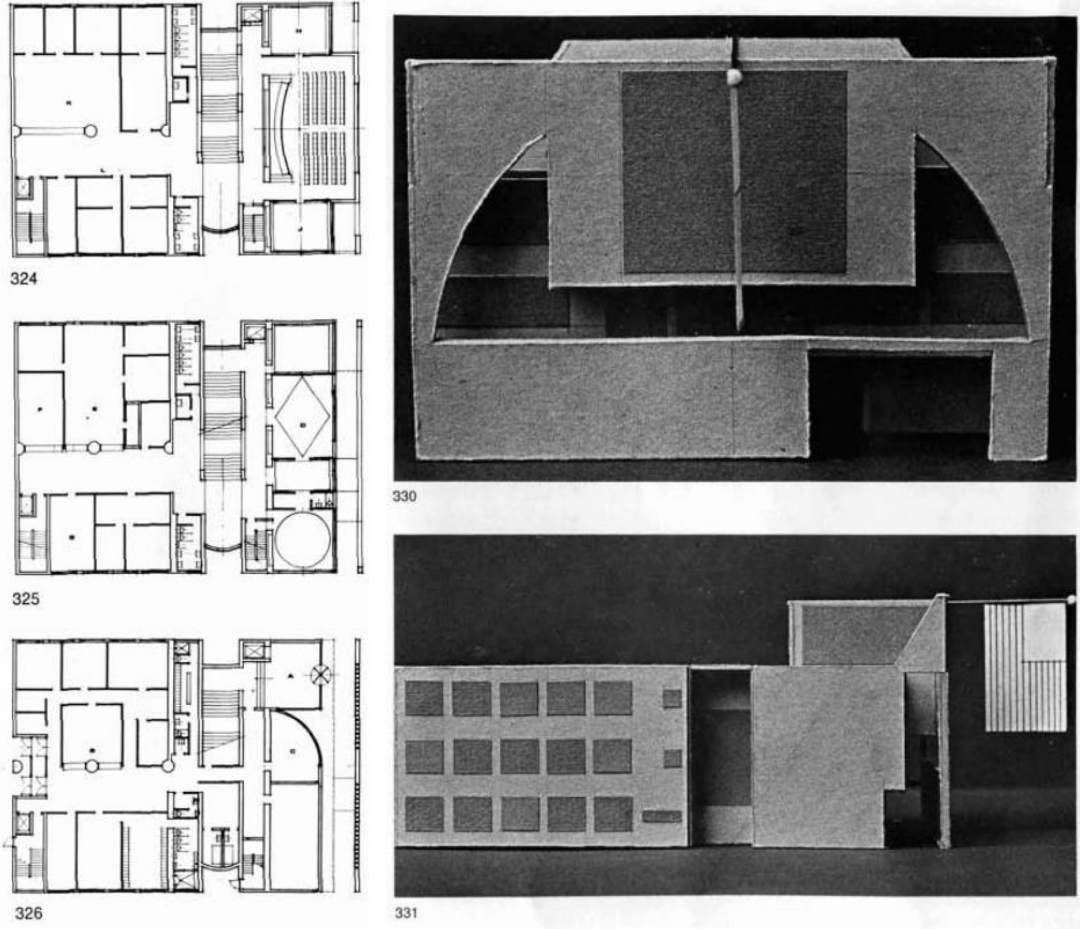


Resim 39. Ohio-North Canton'da Belediye Binası (1965) / Robert Venturi & John Rauch. (Url-44)

Venturi, bu belediye yapısını genel oranları, çevresinden kopuk görünüşü, önyüzünün arkayüzünden daha önemli olduğu için yönlenimsel bir etki vermesi, imge, bütünlük ve anıtsal bir ölçek kazandıran” kemeri ile bir Roma tapınağı olarak tarif eder

(Venturi, 2005, s. 207). Bu bakımdan yalnızca tekil bir yapı değil, kentsel bir bağlamda tanımlanması gereken bir projedir. Çünkü Venturi'ye göre (2005, s. 207) bu proje, esasında “kasaba mekânına ilişkin istekleri” göz önüne alır ve bu yüzden yapının kendisi, anıtsallık yaratan sahte bir önyüzle kaplanmıştır. Ayrıca yalnızca biçimsel bir anıtsallığın yanında karşısındaki meydanla birlikte düşünüldüğünde, aradaki kot farkları da hesaba katıldığında algısal bir anıtsallık da yaratılmak istenmiştir. Buna karşılık diğer yüzler, yinelenen küçük pencere dizisiyle oldukça sıradandır. Venturi'ye göre (2005, s. 209), bu farklı özelliklere sahip cepheler, “içerideki işlev çeşitliliğini yansıtmak” üzere tanımlanmıştır.

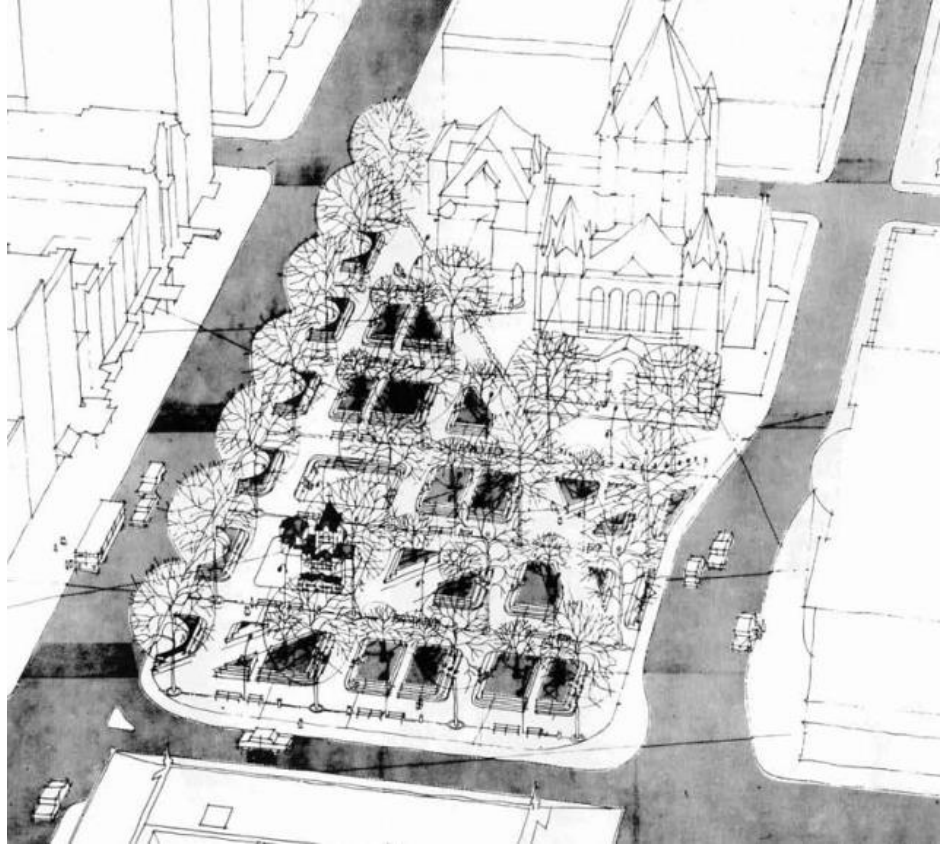
Bu noktada yapının kendisinde odaklanmak gerekirse, yapının önyüzü ile diğer yüzleri arasındaki karşıtlık yalnızca kentsel bağlamdan değil, aynı zamanda mekânsal ihtiyaçlara da cevap verme zorunluluğundan doğduğu anlaşılmaktadır. Planda ortaya konumlandırılan merdiven, yapıyı iki temel bölüme ayırmıştır. İlki önyüzün hemen arkasında yer alıp onun anıtsallığını yansıtan belediye başkanı makamı, belediye meclisi gibi mekânlardır; ikincisi ise diğer yüzlerdeki sıradanlığı yansıtan yönetim hizmetlerine ayrılan sıradan bürolardır. Venturi, ön tarafta yer alan gösterişli mekanların ve biçimlenişlerin tek ve değişmez olduğunu, buna karşılık arkada kalan büro mekanlarının esnek olduğunu, çünkü gerektiğinde arkaya doğru eklemeler yapılarak uzatılabileceğini de belirtir. (Venturi, 2005, s. 209).



Resim 40. Ohio-North Canton’da Belediye Binası (1965) / Robert Venturi & John Rauch, Planlar ve Maket. (Venturi, 1992, s. 124-125)

Yapı strüktürü betonarme olsa da görünürdeki genel malzeme ise kasaba merkezindeki fabrikanın malzemesiyle uyuşan ancak ondan ton farkıyla ayrılan koyu renkli tuğladır. Ön tarafta yer alan ve bir tür astar olarak işlev gören “ekran duvar” ise karşıtlık yaratmak üzere beyaz ince mermer levhalarla kaplanmıştır. Bu noktada belirtmek gerekir ki “ekran duvar” tanımlaması Venturi’nin daha sonraki “decorated shed” (süslenmiş hangar) kavramsallaştırmasının bir öncülü olarak tanımlanabilir.⁹⁵ Buna ek olarak cephenin en üstüne ve tam ortasına dev bir bayrak yerleştiren Venturi, bu bayrağın bir reklam tabelası gibi olduğunu, böyle algılanabilmesi için de yola dik olarak yerleştirdiğini ifade eder (Venturi, 2005, s. 210). Ne var ki bu projede diğer pek çoğu gibi uygulanmamıştır.

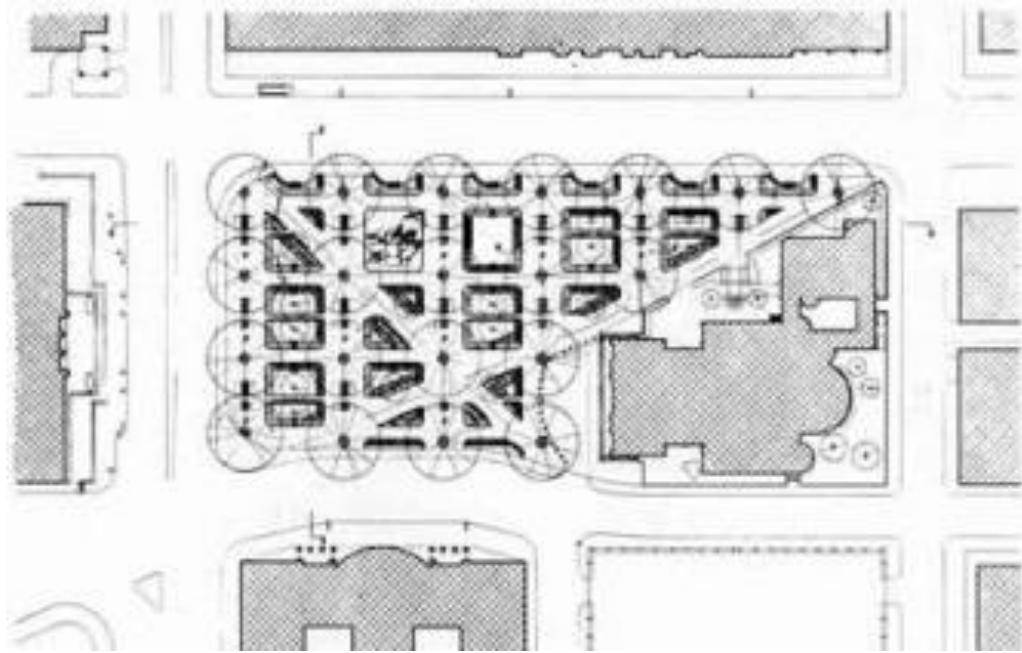
⁹⁵ Daha sonraları 1967 yılında tasarladığı “National -Collegiate- Football Hall Of Fame” yapısında gerçekten de bir ekran özelliği gösteren ve yapı ölçeğini aşan bir cephe ortaya koymuştur.



Resim 41. Copley Meydanı Yarışması (1966) / Robert Venturi & John Rauch, Perspektif. (Venturi, 1992, s. 131)

1966 tarihli Copley Meydanı yarışması ise, Venturi'nin kentsel bağlamı nasıl tanımladığına ilişkin yaklaşımını anlamak için oldukça önemlidir. Etrafı çeşitli işlevlere ve mimari biçimlenişlere sahip birçok yapı ile donatılmış bu alan için bir öneri bekleyen yarışmada Venturi, meydanı tanımlamak için olması gerekenin aksine doldurmayı tercih ettiğini en baştan belirtir (Venturi, 2005, s. 215-216): sabit bir ızgara sistemi ve onu kesen diyagonal yollar meydanı genel olarak biçimlendirir. Izgarayı yeşil alanlar ve üzerlerine yerleşen ağaçlar şekillendirmiştir. Bu ağaçlar, bir kuru görüntüsü verecek kadar sık değildir ancak belirli bir algı düzlemi oluşturur. Meydanın bir kenarını oluşturan Trinity Kilisesi de bu ağaçların ardında merak uyandırmak amacıyla bilinçli olarak gizlenmiştir. Ancak yine de meydan üzerine yerleştirilen hiçbir öge, bu kiliseyle yarışmaması adına “yeterince vurgulanmamış”, yalnızca sürekli yinelenmek suretiyle bir odak yapı olarak bu kiliseyle karşıtlık kurması istenmiştir. “Meydanın “sıkıcı” ve/ısrarlı ızgara dokusunun bağlamında, kuzey yönündeki kargaşa oluşturan yapılar, “ilginç” görünürler ve düzenlemenin gerekli

öğelerine dönüşürler” (Venturi, 2005, s. 216). Meydanın dörtgenlere ve onları bozan diyagonal yollara ayrılmasının esas sebebi, gerçek bir kent ve içerisinde yer alan bulvarlar gibi bir doku oluşturulmak istenmesidir. Izgara üzerine yürümek için alan oluşturan çaprazlama yollar, bir düzensizlik yaratmak üzere tanımlanmış; ancak bu üst üste gelen iki düzen artık parça alanlar oluşturarak düzensizlikleri daha şiddetli hale getirmiştir. “Aslında, bu birbirinden farklı köşegenlerin hem getirilmesi ve meydanın budanmış kenarlarından ötürü sonuçta neredeyse bir tane bile düzgün, örneksel bir ada kalmamıştır” (Venturi, 2005, s. 216-218).



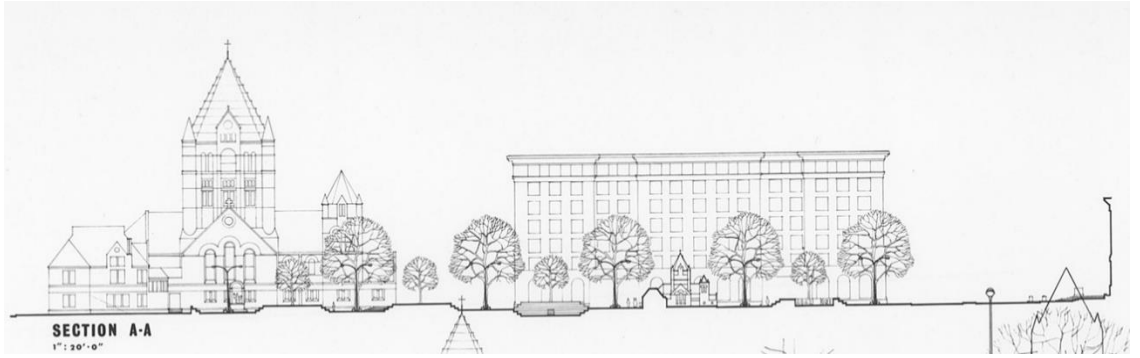
Resim 42. Copley Meydanı Yarışması (1966) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Venturi, 1992, s. 130)

Ayrıca Venturi, tasarlanmamış ancak özenle seçilmiş sıradan ve bayağı öğeler olarak; banklar, çöp kutuları ve ızgara delikleri yerleştirerek yeni bir bağlamda bu nesnelere yeni değerler kazandırmayı hedeflediğini, alışılmış öğeleri alışılmamış bir biçimde bir araya getirmek istediğini ayrıca belirtmiştir (Venturi, 2005, s. 216). Yolların ve ızgara biçimli yeşil alanların oluşturduğu adaların birinde, meydanı tanımlayan kilisenin “minyatür bir kopyası” yerleştirilmiştir. Bu tür yerleştirim için Venturi, yine Pop Art’tan, özellikle yine Jasper Johns’un “bayrak” adlı eserini örnek aldığı ifade etmiştir (Venturi, 2005, s. 218). Böylece boyutlar ve ölçek arasında oluşturulan geçiş, bir belirsizlik ve gerilim yaratılmasına hizmet eder.

Bir başka neden ise Venturi tarafından şöyle açıklanır:

...küçük kilise kopyası kişiye, içinde olduğu fakat tümünü göremediği bütünü anlatabilecek bir araçtır. Sadece bir parçası görülen bir bütünü böyle bir yöntemle anlaşılır kılarak kişiyi rahatlatmak, karmaşık kentsel bir bütünde birlik duygusunun yaratılmasına katkıda bulunur. Bu tür küçük bir kopya aslında, yaşamın bir yönünün taklidi demektir. Deneyimi yoğunlaştırarak daha canlı kılmak, yani tek bir sözcükle anlatılırsa, öyleymiş gibi davranmak oyunun bir özelliğidir: çocuklar evcilik oynarken anne, baba olurlar; büyükler monopol oynarlar. Bu meydan kent trafiğinin ve mekanının küçük çapta bir modelidir. Küçük kilise de ayrıca, çocuklar için bir oyuncak-yontudur. (Venturi, 2005, s. 218)

Böylece belirsizlik ve gerilime, bir de ölçek ve boyutlarla oynamak suretiyle elde edilen bir analogi de dahil olmuştur. Venturi'ye göre bu durum bir birlik dürtüsünü oluşturmak için ortaya konmuşsa da aslında ortaya çıkan bir çeşit kistch'tir.



Resim 43. Copley Meydanı Yarışması (1966) / Robert Venturi & John Rauch, Plan. (Url-45)

Son olarak Venturi, böyle bir meydanın, aslında dolu bir alanın neden bir meydan olarak tanımlandığını kültürel ve kentsel bir farklılık üzerinden izaha kalkışır (Venturi, 2005, s. 219): Venturi'ye göre, bugün bir Amerikan kenti için açık meydan ender olarak uygundur. Hatta “aslında meydan Amerikalı” değildir. Çünkü herhangi bir Amerikalı günlük işleri arasında yalnızca bir yerden bir yere ulaşmak adına meydanı kullanır. Ancak meydanın toplu kullanıma açık yönü, herhangi bir saatte orada oturulmak üzere tanımlanmış alanları veya etkinlik alanları Amerikan kullanımının dışında kalacaktır. Venturi de bu duruma dayanarak “o halde bizim meydanımız olmayan kalabalıklar için yapılmış açık bir meydan değildir (boş meydanlar yalnızca Chirico'nun ilk yapıtlarında gizemlidir); bizim meydanımız, labirentin içinde sakin bir şekilde yürüyen ve bir ‘meydana’ değil de ‘yol kenarlarına’

oturan kişiler için elverişli olmalıdır” diyerek Amerikan meydanının gerçek ihtiyaçlarını ortaya koymuş; bu yüzden de meydan tasarısı için yeni bir “Amerikan” meydanı anlayışıyla tasarımını gerçekleştirdiğini belirtmiştir (Venturi, 2005, s. 219).

3.2.1.2. “Las Vegas’ın Öğrettikleri” [Learning from Las Vegas] (1972) Metninin Analizi

Mimari biçime ve kompozisyona ilişkin “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki” kitabından sonra Robert Venturi, 1972 yılında Steven Izenour ve Denise Scott Brown ile birlikte, bir taraftan mimari biçimin simgeselliği üzerinde yoğunlaşan ve bu simgeselliği kentsel ölçekte tartışmaya açan diğer taraftan ise simge-anlam ve şehir-mimarlık ikili kavram dizilerinin ilişkisinden yola çıkarak yeni bir kuram ortaya koyan “Las Vegas’ın Öğrettikleri”⁹⁶ kitabını yayınlamıştır. Ancak belirtmek gerekir ki kitabın oluşumu için gerekli olan bakış açısı, 1968 yılında Venturi ve Scott Brown tarafından kaleme alınan -ve daha sonra kitabın bir bölümü olarak konumlandırılan- “A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas” (Büyük Mağaza Park Yerlerinin anlamı veya Las Vegas’ın Öğrettikleri) adlı makalede sunulmuş; gerekli olan malzeme ise yine aynı yıl Yale Üniversitesi’nde gerçekleştirilen ve “Las Vegas’ın Öğrettikleri veya Tasarım Araştırması Olarak Biçim Çözümlemesi” şeklinde isimlendirilen (Venturi & Scott Brown, 1993, xiv) stüdyoda⁹⁷ oluşturulmuştur.⁹⁸ Gerçekleştirilen stüdyo kapsamında, hem teorik hem de pratik açıdan Las Vegas şehrinin detaylı bir analizi yapılmış; bu analiz sürecinde ele alınan şehrin özgün sorunlarının var olan mimari yaklaşımlara uygun bir şekilde çözülemeyeceği ortaya konulmuş ve özgün sorunlar için yine özgün -ve dönemi için oldukça sıra dışı- çözüm önerileri geliştirilmiştir. İşlik-stüdyo’dan hemen sonra, aynı yıl içinde Venturi ve Scott Brown “On Ducks and Decoration” isimli bir makale daha yayınlamıştır. Bu makale genişletilerek bugün oldukça meşhur olan “ördek” ve “süslenmiş hangar” ayrımının bulunduğu kuramın temel taşı olmuştur.⁹⁹

⁹⁶ Kitabın isminde Corbusier’ın var olduğu söylenebilir. Scully’nin ilk kitap için “Corbusier’in kitabının tamamlayıcısı” şeklindeki yorumu düşünüldüğünde bu varsayım oldukça makuldür.

⁹⁷ “Studio” kelimesi kitabın çevirisinde “işlik” olarak karşılık bulmuş olsa da bugün Türkçe’ye yerleşmiş ve yaygınlaşmış olması bakımından “stüdyo” kelimesi tercih edilmiştir.

⁹⁸ Her ne kadar makale, Mallgrave & Goodman’ın anlatısı içinde (2011, s. 20-21) stüdyodan sonra yayınlanmış gibi öne sürülse de, aslında daha erken bir tarihte (mart ayında) yayınlamıştır.

⁹⁹ Venturi ve Scott Brown’un simgesellik üzerinde yoğunlaştıkları çalışmaları bu stüdyo, makaleler ve kitapla sınırlı kalmadığını eklemek gerekir. Scott Brown’un da belirttiği gibi, ilk çalışmalardan sonra

1950'den bu yana mimarlıkta çeşitli şekillerde etki gösteren mimari kuram kitapları arasında postmodern mimarlığı kuramlaştırması nedeniyle öne çıkan bu kitap, temelde -Las Vegas'ın kentsel bağlamını açıklayan bölümlerine dayanarak- dönemin mimarlık anlayışlarına verilen bir tepkiyi ve yeni mimari kuramın içsel dinamiklerini ortaya koyar. Temelde iki bölümden oluşan kitap, ilk bölümde Las Vegas şehri üzerine yürütülen çalışmanın bir betimlemesini ortaya koyarken ikinci bölümde ise Venturi ve diğer yazarların mimariye karşı bakışını özetler.

İlk bölüm, Las Vegas'ı -özellikle ticari etkinliklerin sürdüğü akslara karşı olumlu ve önyargısız bakılması gerektiği düşüncesinden hareketle- bir "mimari iletişim olgusu" olarak çözümlemeyi amaçlar. Modern mimarlığın devrimci bir karakterle kentsel çevreyi anlamayı değil, değiştirmeyi/düzeltilmeyi hedefleyen paradigmasına karşılık; Venturi¹⁰⁰, var olan sıradan kentsel çevreyi anlamayı, analiz etmeyi ve buna uygun olarak bir mimari yaklaşım geliştirilmesi gerektiğini iddia eder.¹⁰¹ Venturi ilk kitabında mimariye etki eden kentsel çevrenin çözümlenmesi konusunda fikirlerini belirtmişse de böyle bir çözümleme örneğini ancak bu kitapta Las Vegas şehri üzerinde ortaya koymuştur. Bu noktada önemli bir farka işaret etmek gereklidir: Venturi ve diğer yazarların üstünde durdukları kentsel bağlam, ne geçmişteki bir dönemin idealize edilmiş bir kentsel bağlamı ne de modern mimarların avangard bir tarzda ortaya koyduğu ütöpik bir kentsel bağlamdır; daha çok halihazırda varolan ve gelişimini sürdüren, üstelik mimari simgesel anlatım için benimsedikleri anlayışı doğrulayan, bu nedenle de popüler kültürün tüketim olgusunun oldukça belirgin bir şekilde gerçeklik kazandığı bir kentsel bağlamdır. Venturi için kentsel çevreyi biçimlendiren her unsur -yani yapılar kadar reklam tabelaları, trafik işaretleri ve park alanlarının her biri- varlığını ortaya koyması ve sürdürmesi bakımından

Yale Üniversitesi'ndeki stüdyoda bu kez yoğunluklu olarak konut bölgesinden oluşan Levittown "Remedial Housing for Architects, or Learning from Levittown" (Mimarın Sorunlarına Çözüm Getiren Konut veya Levittown'ın Öğrettikleri) ele alınmış, bu çalışma içinde de konut bölgesindeki simgesellik incelenmiştir. Daha sonra bu çalışmalara bağlı olarak başka makaleler de kaleme alınmıştır.

¹⁰⁰ Kitabın diğer iki yazarının da Venturi'nin adı geçtiği her yerde anılması gerektiği düşünülebilir. Özellikle Scott Brown'un kentsel çevre ve pop kültür üzerindeki düşünceleri yadsınamaz bir katkı sunmuştur. "Las Vegas'ın Öğrettikleri" kitabı bu bakımdan Denise Scott Brown'un "Pop'un Öğrettikleri" metnindeki yeni yaklaşımı hem düşünsel açıdan hem de pratik açıdan örneklendirilmiş ve genişletilmiş halidir. Ancak bu noktada Venturi ismi zikredilirken diğer yazarların da dahil edildiği kabul edilmektedir.

¹⁰¹ "Oysaki kişinin anlayışını var olan sıradan şeylerden başlayarak derinleştirmesi yeni bir buluş değildir" diyerek Venturi bu yaklaşımın sebebini tarihsel örneklerle açıklar (Venturi, 1993, s. 3).

anlamlıdır. Bu unsurların anlamlarının ahlaki boyutu göz ardı edilerek simgesel işlevleri nedeniyle incelemeye alınmıştır. Çünkü Venturi'ye göre bu unsurların her biri kültürel ve kentsel bir değer yaratır. Las Vegas için bu unsurların hemen hepsi ticari bir değer yaratsa bile kültürel ve kentsel değerleri yadsınamaz, hatta ticari değer kültürel bir değer olarak kabul edilir. Ayrıca eklemek gerekir ki Venturi Las Vegas şehri özelinde yürütülen sorgulama ve analiz etme süreci içinde sık sık Avrupa şehirleriyle bir kıyaslama yapar. İtalya'da fiziksel çevrenin ve halk yaşamının bir parçası olan sanat yapıtları ile Amerikan şehirlerindeki ticari etkinliklerin sürdürüldüğü akslar simgesel olmaları nedeniyle aynı düzlemde ele alınır ve yeri geldikçe kıyaslanır. Venturi, ilerleyen bölümlerde mimarlığın mekân olarak tanımlanması ile simge olarak tanımlanması arasındaki farka değinir ve modern mimarların mimarlığı yalnızca mekân üzerinden tanımlamalarına karşı durarak mimarlığın simgesel boyutunu ön plana çıkarır. Las Vegas şehri bu bakımdan mimarlığın mekânsal boyutundan önce simgesel boyutunun somutlaştığı bir örnek olarak verilir. Ardından bu simgesel anlatımın bir "ikna mimarlığı" için kurulduğunu belirtir. Sonrasında kentsel ölçekte önce haritalar üzerinden sonra ticari akslar üzerinden şehrin analizi yapılır. Bu süreçte ticari aksların sistemi ve düzeni üzerinde durulur. Venturi'ye göre, bu akslar karmaşık ve yoğun bir anlatıma sahip olsa bile tutarlı bir düzene sahiptir. Genel açıklamalardan sonra Las Vegas şehrine karakterini veren ve ticari etkinliklerin sürdürüldüğü yapı grupları fiziksel, biçimsel ve mekânsal özellikleri bakımından incelenir. Benzer bir inceleme reklam tabelaları için de yapılır. Bölümün sonunda ise bütün bu analizler ve kıyaslamalar önceki kitabında da ifade edilen "ulaşılması zor düzen" kavramsallaştırılması altında yeniden birleştirilir ve "Las Vegas'ın İmgesi" ortaya konulur.

Kitabın ikinci bölümünde ise Venturi, öncelikle "kendi mimari anlayışımızın haklılığını kanıtlamak için, belki de saygısız birkaç kıyaslamada bulunacağız" diyerek imge konusundan hareketle -ki bu imge biçimle, strüktürle ve programla çelişkiye düşebilir- "Ördek" (Duck)¹⁰² olarak tanımlanan "kendisi simge olan özel bir yapı" ve "süslenmiş hangar" (Decorated Shed) olarak tanımlanan "üzerine simgelerin sonradan

¹⁰² Venturi "Ördek" (Duck) isimlendirmesini, kitap içinde sıkça atıfta bulunduğu Peter Blake'in "God's Own Junkyard" (Tanrı'nın Hurdalığı) kitabındaki ördek biçimde bir yontu-yapı olan restorandan esinlenerek yapmıştır.

eklendiği alışıl gelmiş bir barınak” olarak mimari yapıları ikiye ayırır ve bunları kıyaslar. Venturi bu noktada ön cephelerini saran ve simgesel bir anlatımda bulunan süslere sahip sıradan ve çirkin yapılardan, yani “süslenmiş hangar”dan yana olduğunu açıkça belirtmiştir. Bu bölümde modern mimarlık içinde “ördek”in, yaygın bir yapı türü olarak üretiliyor olmasına karşın, çağdaş kültürel durum için pek uygun olmadığı; onun yerine çağdaş mimari ikonografi için bir temel oluşturan ve Las Vegas’ta örneklerinin sıkça görülebildiği “süslenmiş hangar” yapı türünün uygulanması gerektiği iddia edilmiştir. Bu tanımlamalardan hareketle yapılan kıyaslamayı örneklendirmek için bir “ördek” olarak kabul edilen Paul Rudolph’un Crawford Manor binası ile Venturi’nin kendi yapısı olan ve “süslenmiş hangar” olarak tanımlanan Guild House binası ele alınır. Ardından bu tanımlama ve yapılar, mimari çağrışım açısından “belirtik” ve “örtük”, niteliksel açıdan “soylu ve özgün” veya “çirkin ve sıradan”; bezeme açısından “imleme” veya “anıştırma”, “resimsellik” veya “görünümsellik”, “anlam” veya “anlatım” kavramsallaştırmaları kıstas kabul edilerek kıyaslanır. Bu kıyaslamaların sonunda ise sıkıcı veya ilginç olması bakımından mimarlıkta genel bir yaklaşım ortaya koyulur.

Bölümün sonraki kısmında ise bu genel yaklaşım tarihsel örnekler verilerek meşrulaştırılır: Bir katedral hem “süslenmiş hangar” hem de “ördek” olarak düşünülebilir, Rönesans mimarlığı içinde de “süslenmiş hangar” örnekleri bulunabilir, 19. yüzyıl seçmeci yaklaşımında da “süslenmiş hangar” a benzer bir simgesellik söz konusudur; Modern dönemde ise mimarların hangarı simgeselleştirdiği iddia edilir. Kısaca bütün tarihsel dönemler “ördek” ve “süslenmiş hangar” ayrımı üzerinden değerlendirilir ve her biri içinde süslenmiş hangarın varlığı ve önemi gösterilir. Bu tarihsel örneklerden sonra Las Vegas örneği üzerinden yapılan çağdaş durum analizinde, “süslenmiş hangar” çağın gereksinimlerine cevap veren bir yapı türü olarak yeniden öne sürülür.

Bölümün üçüncü ve son kısmında ise “çirkin ve sıradan olanın kuramı” ortaya konulur: Çirkin ve sıradan olanın kökenine ilişkin bir soruşturma, simge ve biçim olarak (soylu ve özgün mimarlığa karşıt) çirkinlik ve sıradanlık tanımlaması, modern mimarlığın sınıai dili, ikonografisi ve her şeye rağmen varlığını sürdüren simgeselliği, ancak sonraki dönemde bu simgesel anlam yerine benimsenilen biçimcilik ve anlatımcılık, buna bağlı olarak mekânın tanrılaştırılması, teknolojinin mimari içindeki

kullanımı ve toplumsal mimarlık ve simgesellik konuları kuramın alt başlıkları olarak sunulur.

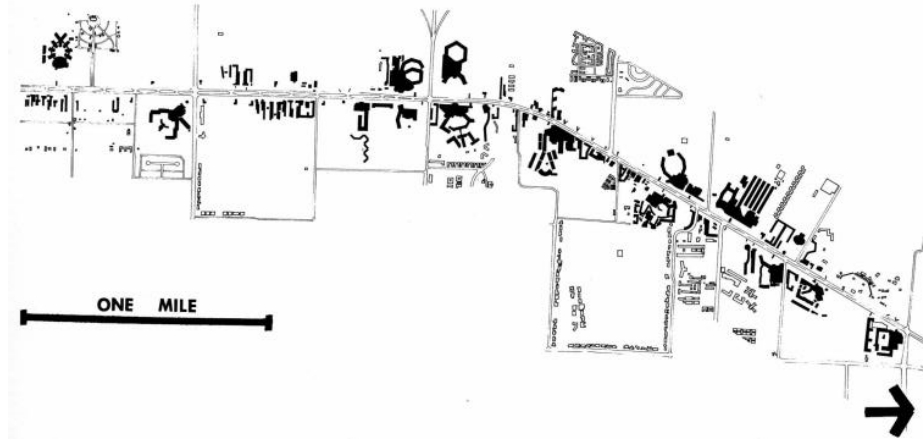
Venturi'nin kuramı bu noktada birkaç cümlede özetlenebilir: Öncelikle ister kamusal isterse özel olsun her yapı aslında belirli bir kentsel çevre içinde var olur. Bundan dolayı bu kentsel çevrenin kültürel değerleri göz önüne alınarak yapılar konumlandırılmalıdır. Yapı içinde, yapının programı için gerekli olan strüktür ve mekanlar ortaya konulsa bile yapının dışı bu kentsel çevreye bağlı olarak biçimlendirilmelidir. Bu durum kentsel düzlemde ilk kitabında belirttiği gibi karmaşıklık ve çelişkiyi oluşturur. Yapının içi ve dışı arasındaki ayrım neticesinde "süslenmiş hangar" kavramsallaştırması oluşturulur. Böylece işlevsel olarak yapı içinde programın gereklilikleri sürdürülürken simgesel olarak yapının dışında belirli bir anlamı taşıyan mimari öğeler bir kompozisyon içinde sunulabilir. Ticari bir yapı türü için bu simgesel anlatım, hem yapının ticari etkinliğini tanımlar hem de bu ticari etkinliğe izleyicileri ikna etmek için çekici ifadeler sunar. Ancak bu durum, tarihsel örneklerde de gösterildiği gibi yalnızca ticari yapılar için değil; barınma yapıları, dini yapılar, kamusal yapılar için de geçerli bir yöntem oluşturur. Böylece modern mimarlıktan sonra ortaya çıkan mekânsal anlatımın yüceliği ve sınai dilin ikonografisi yerine kültürel bir anlatımın toplumsallığı ve popüler kültürün ikonografisi ortaya konulur. Son olarak bütün bu temellendirme ve kuramsallaştırma sürecinin Amerikan mimarlığına ve şehirlerine uyarlanmak için geliştirildiğini eklemek gerekir.

Özetlemek gerekirse; Robert Venturi (ve birlikte anılması gereken eşi Denise Scott Brown), Amerika'da postmodernizmin kabulü ile tanımlanan düşünürlerin yazdığı ve kitle kültürünün yeni bir modifikasyonu olan popüler kültür ile bu kültürün sanata yansımaları olarak nitelendirilebilecek Pop Art sanatçılarının üretimde bulunduğu bir dönemde, mimari üretim yapan ve ortaya koyduğu projeleri açıklama niyetiyle yazdığı yazılar neticesinde yeni bir kuram-söylem alanı açan mimarlık tarihinde yeni bir önemli figürdür. Hem mimarlık üretme biçiminde hem de yazılarında sık sık popüler kültüre ve Pop Art'a referanslar vermesi, mimarlık bağlamında ortaya koyduğu "Main Street is almost all right." ifadesiyle postmodernizmin bir yandan çoğulcu, popüler, tüketimci diğer yandan bayağı, klişe ve sıradan mantığını kabullenmesi dönemin şartlarından ne kadar etkilendiğini göstermektedir. Kendisinin de belirttiği gibi bütün çalışmalarını öncelikli olarak Amerikan şehirleri ve mimarlığı

üzerinde biçimlendiren Venturi (& Scott Brown), Amerikan mimarlığındaki ticari ve yerel dili benimsemiş ve bu düzene uygun bir yaklaşımla mimari üretimlerini gerçekleştirmiştir. Ayrıca Tanyeli'nin de belirttiği gibi (1993, xxi-xxii) Venturi, Le Corbusier gibi var olana dair eleştirilerini sistemin dışından değil; bizatihi sistemin içinden -ve o an varolan sistemi kutlayacak bir biçimde- eleştirilerini ortaya koymuştur. Bu durumda, Venturi'yi Amerikan kültür politikasının bir sözcüsü gibi nitelendirmek, -buna dair açıkça bir ifade kullanmasa da- oldukça mümkündür.

3.2.1.2.1. Bir Amerikan Şehri olarak Las Vegas'ın Çözümlemesi

Mimarlığın karmaşık ve çelişkili doğasını ortaya koymaya ve bu karmaşıklık ve çelişkinin teoride nasıl kavramsallaştırılabileceğine, pratikte ise nasıl uygulanabileceğine ilişkin tezlere sahip Venturi, şehirlerin de mimarlık gibi karmaşık ve çelişkili olduğunu ifade etmiş; “Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki”de mimari biçim üzerinden tanımladığı kavram ve kompozisyon önerilerinin şehirler için de uygulanabilir olduklarını söylemiştir (Venturi, 2005, s. 84). Hatta Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabının en sonunda “Belki de, kentsel bir bütün içerisinde yer alan mimarlığımıza gerekli olan yaşamsal, karmaşık ve çelişkili düzeni, bayağı ve hor görülen her günlük kentsel göreyden [landscape] çıkaracağız” ifadesi ile karmaşık ve çelişkili bir mimarlığın şehrin kendisinden doğabileceğini eklemiştir (Venturi, 2005, s. 173). Fakat bütün bu cümlelere rağmen, ilk kitapta tam anlamıyla bir şehir tanımlaması ve çözümlemesi yer etmemiş; bu tür bir tanımlama ve çözümleme arayışı “Las Vegas'ın Öğrettikleri” kitabına kalmıştır. Venturi mimari biçimin simgeselliğini kentsel düzeyde ele aldığı “Las Vegas'ın Öğrettikleri” başlıklı ikinci kitabında şehre dair yaklaşımını ortaya koymuş; bu yaklaşımı Las Vegas gibi bir şehir üzerinden daha detaylı bir şekilde açıklamaya ve sistemleştirmeye çalışmıştır. Las Vegas şehri üzerine yapılan çalışmadaki analizler, betimlemeler, tanımlamalar ve bunların sonuçları oldukça tikel bir durumu ifade etmesine karşın; “yeni bir tür kentleşmeyi tanımlamada yardımcı olacağı” iddiası, bu çalışmanın genellenebilir bir yaklaşım sunmayı amaçladığını da gösterir (Venturi & Scott Brown, 1993, s. xiv). Ancak yine de bütünlük sağlamak açısından tikel bir durum örneği olarak verilen Las Vegas şehri üzerindeki çalışmayı aktarıp tümel yargılara varan sonuçlar üzerinde tartışmayı sürdürmek anlamlı bir yöntem sağlar.



Resim 44. Las Vegas Strip Haritası. (Venturi & Scott Brown, 1998, s. 5)

Venturi, Las Vegas şehrini çözümlmeye başlarken öncelikle şehre karakterini veren esas bağlam olarak ticari bantı/aksı (Strip) ele aldığını ifade eder. Bu yeni kentleşme olgusunun bir örneği olarak ticari bantın çözümlenmesi, Venturi'ye göre (1993, s. xiv), Ortaçağ Avrupa'sında Antik Roma ve Yunan şehirlerinin incelenmesi ne denli önemliyse güncel durum için de o kadar önemlidir. Ayrıca yeni kentleşme olgusu her ne kadar "düzensiz bir gelişme" olarak tanımlansa da bu tanımlamanın esas sebebi bilgisizlik ve eksikliklerdir. Venturi de amacının bu kapsamda yeni biçimsel-fiziksel düzenin "herhangi bir değer yargısına kapılmadan araştırıp anlaşılmasını sağlamak ve kullanımına olanak sağlayan teknikleri geliştirmek" olduğunu beyan etmiştir (Venturi & Scott Brown, 1993, s. xiv). Las Vegas'ın çözümlenmesiyle başlayan süreçte elde edilen verilere göre toplumsal açıdan var olan ekonomik, politik ve kültürel koşullara uyum sağlayan yeni bir yaklaşım oluşturmak ve bu yaklaşıma uygun olarak Amerikan kentleşme olgusunu çözümlemek mümkün olacaktır. Ancak belirtmek gerekir ki Venturi, Amerikan kentleşme olgusu içinde de ticari amaçlılığa sahip yöntemlerin ve reklam panoları gibi öğelerin de kültürel ve kentsel bir değer oluşturabileceğini kitabın en başında belirtmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 4).

Stüdyo notlarında, Las Vegas şehrinin tanımlanabilmesi ve çözümlenebilmesi için yeni kavramlara ve kuramlara ihtiyaç olduğu belirtilmiş ve temelde iki yaklaşım önerilmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 77-78): Bunlardan ilki yeni mekânsal ve simgesel düzeni anlamak ve incelemek için, bu düzeni kendisinden önce gelen şehirlerle ve kentsel model önerileriyle karşılaştırmaktır. Bu bağlamda Las

Vegas'ın "kendiliğinden gelişmiş biçimi", kendisinden farklı kültürel çerçevede oluşmuş veya tasarlanmış kentsel çevreyle aynı değerde ve eşit düzlemde kabul edilir. Yeni düzeni anlamlandırmanın ikinci yolu ise Las Vegas'ı "dikkatlice betimleyip sonra onda var olanı çözümlenektir". Yani şehri olduğu gibi kabul edip anlamaya çalışmalı ve çağdaş duruma uygun olarak yeni kavramlar ve kuramlar geliştirilmelidir. Çünkü Venturi'ye göre eski teknik ve kavramlar kullanılarak yeni mekânsal ve simgesel düzeni anlamak mümkün değildir.

Yine stüdyo notlarında Venturi, "Bütün kentler, devinen insana -işlevsel, simgesel ve ikna edici- bilgiler iletirler." diyerek şehrin her şeyden önce bir ileti sistemi olduğunu kabul etmiş ve bu nedenle Las Vegas'ın de yalnızca "mimari iletişim olgusu" olarak çözümlenmeyi amaçlamıştır (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 4, 75-76). Ancak bu çözümlenmeyi yalnızca sentaks açısından gerçekleştirdiğini de eklemiştir. Yani gerçekleştirilen çözümlenme, herhangi bir anlamı veya değeri ortaya koymak için değil, yalnızca biçimin simgeselliğini oluşturan dizimsel özellikleri ortaya çıkarmak içindir. Bu bakımdan Strip üzerinde tabelaların oluşturduğu "resimsel sistem", yapıların ön yüzlerinde iletiler veren "fizyonomik sistem" ve yapıların belirli bir ticari etkinliği sürdürmesi için gerekli yerleştirmelere bağlı olan "konumsal sistem" birbiriyle ilişkili üç ileti sistemi olarak sunulur.¹⁰³ Ayrıca kimi noktalarda bu sistemler birleştirilir. Bir yapının cephesi bir tabelaya dönüşebilir veya tabela yapının biçimini alabilir. Bu noktada bir belirsizlik de doğabilir: "Tabela mı yapının kendisidir yoksa yapı mı tabelanın kendisidir?" (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 75-76). Fakat bütün bu sistemler ve kurdukları ilişki "bugünün mimarlığına son derece uygun" olarak kabul edilir. Ne var ki doğrudan iletişim kuran bu sistemler, karmaşık program ve yerleşim nedeniyle oldukça karmaşık bir yapıya sahip olmak durumundadır (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 9). Ancak bu bakış açısına göre şehrin çözümlenmesi için gerekli araçlar hiçbir zaman tanımlanmamıştır.

Las Vegas'ın çözümlenmesine geçmeden önce, mekân olarak mimarlık ve simge olarak mimarlık arasındaki farka değinen Venturi, modern mimarlığın "mekânı kutsallaştırmasını" ve "ikonoloji geleneğini terk etmesini" eleştirmiş, ardından bütün

¹⁰³ Belirtmek gerekir ki stüdyo notlarında ele alınan bu sistemsel sınıflandırma, kitap içinde sürdürülmemiş, sistemlerin karmaşık bir biçimde bütünleştiği bir anlayışla çözümlenmeler yapılmıştır.

tarihsel yapı türlerinin en başından itibaren bir ileti vermek amacıyla vücut bulduğunu ifade etmiş ve simgesel bir yaklaşımı temellendirmek amacıyla bu çözümlmeye geçmiştir. Las Vegas'ın bir iletişim olgusu olarak çözümlenmesine gösterilen sebep ise bu şehrin “biçimden önce simge”lerden oluşmasıdır. Venturi'ye göre Las Vegas şehri yalnızca bir “iletişim mimarlığı” olarak tanımlanabilir ve bu haliyle “mekân-karşıtı”dır. Çünkü “iletişim, mimarlığın ve kent manzarasının bir ögesi olarak mekâna hükmeder” (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 9). Böyle bir yaklaşımda şehri yeni bir ölçek ve araçlarla incelenmek gereklidir.

Öncelikle her şehrin bir ileti vermek suretiyle meydana geldiği kabul edildiğinde, Las Vegas şehrinin çeşitli ileti sistemleriyle kurmuş olduğu düzendeki temel iletisinin ne olduğu anlaşılmalıdır. Venturi'ye göre, Las Vegas ticari amaca yönelik bir “ikna” iletisi veren bir şehirdir. Bu nedenle de Venturi “ikna mimarlığı” kavramsallaştırmasına başvurur. Eski şehirlerde ticari ikna yakınlık ile sağlanırken, Las Vegas'ta iletişim ve ikna iletisi işaretler, tabelalar ve vitrinler ile sağlanır: “Bu çevrede mimarlık, grafik ve işaretler demektir” (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 10).

Las Vegas şehrindeki ikna iletisi oluşturan bağlam ise temelde yol üzerine biçimlenir. Çünkü en başında belirtildiği gibi, “Las Vegas'tan geçmek demek, 91 numaralı yoldan [Strip'ten] geçmek demektir” (Venturi & Scott Brown, 1993, s. xiv). Böyle bir bakış açısı, -çoğunlukla otomobille hareket eden- hareketli bir izleyici için şehir yapılanmasını açıklamaya -ve yeni şehirler için yapılandırma önerileri geliştirmeye- götürür: “Yol boyunca devinimin algılanması, bir takım değişmez öğelerin strüktürel düzeni çerçevesinde olur” (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 76). Bu değişmez öğelerin kurduğu strüktürel düzen içinde, trafik işaretleri yol güvenliğini, reklam panoları ise ticari bir randıman sağlamak amacıyla, yönlendirici bir görev üstlenir. Bu işaretler ve panolar, hareketli izleyicinin “mekânda yön duygusunu” kaybetmemesi adına geçmişe kıyasla oldukça gereklidir. Buna ek olarak yoldan bakıldığında her yapıdan önce yapının tabelası görünür. Eski veya yeni birçok biçimi veya üslubu yeni bir bağlamda bir araya getiren tabelalar, yol üzerinde hızla gidilirken sözcükler ve simgelerle basit ve fakat açıklayıcı ve ikna edici bir biçimde yapıyı tanıtır. Bu nedenle de “Tabela yapının mimarisinden daha önemlidir... bazen

yapının kendisi tabeladır” (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 14).¹⁰⁴ Yol üzerinde biçimlenen bu düzen ile yapılar arasında, hareketi yönlendirip bitirmesi ve tabelada ve yapının önyüzünde biçimlenen simgesel iletinin güçlü bir biçimde verilmesi amacıyla bir ara mekân olarak büyük park alanları bulunur; yapı ise park etmiş arabaların arkasında varlık kazanır. Yola dik bir biçimde yerleştirilmiş yapının önyüzünü oluşturan cephedeki vitrinler ile tabelalar arabaların geçtiği yolda kentsel manzaraya hükmeder. Ancak belirtmek gerekir ki vitrinler herhangi bir ürün sergilenmek için yapılandırılmaz, yalnızca içeride satışa konu olan ürün ve hizmet hakkında çeşitli bildirimler yapar. Önyüzler ise “yapıların önemini göstermek ve yolun değerini ve bütünlüğünü arttırmak” için daha büyük ve yüksek bir biçimde tasarlanmıştır (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 14). Böylece hem yapı hem de ticari etkinliği oluşturan hizmet ve ürün yoldan koparılmıştır ve bu sayede yapının -önyüzü haricindeki- mimarisi belirli bir niteliğe sahip olmak zorunda kalmaz. Bu yüzden denilebilir ki Las Vegas’ı şehir kılan olgu, yol ve üzerine yerleşen tabelalardır ve “eğer tabelalar kaldırılırsa ortada hiçbir şey kalmaz, kent, yerleşim birimi olarak anlamını yitirir” (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 14).

Böylece Las Vegas şehrini oluşturan temel öğeler, (hızla hareket edilen) yol, (sürüş güvenliği, yol bilgisi ve ticari ikna iletisi gibi çeşitli anlamlara sahip simgeler olarak) tabela ve işaretler, (yapının simgesel ifadelerinin daha açık görülebildiği bir ara mekân olarak) park yerleri ve (önyüzleri dışında herhangi bir niteliğe sahip olmayan) yapılar olarak özetlenebilir. Böyle bir kentsel çevre, yalnızca simgesel yapısı üzerinde durulmayı mümkün kılar. Yine de geçmiş kentsel bağlam ile kıyaslanabilecek bazı yönler mevcuttur.

Bu çerçevede geçmişteki şehirlerin ve modern mimarlık içinde önerilen kentsel modellerin aksları ile Las Vegas’ın Strip’i karşılaştırılır. Venturi’ye göre (1993, s. 10-14), büyük mağazaların park yerleri, Versailles Sarayı’ndan bu yana geniş mekân evriminin son aşamasını temsil eder: Bu geniş mekânda gezinmek, bir meydandaki gibi etrafı çeviren yüksek biçimlerin arasında gezinmek gibi değildir; daha çok “ticari kent manzarasının devasa dokusu” içinde, yani gittikçe genişleyen boşluklu bir dokuda

¹⁰⁴ Venturi bu nokta mimarlığın ucuz olması gerektiğini belirtmiş; bu kapsamda yapının önünde yer alan tabelayı “bayağı bir çılgınlık”, geride kalan yapıyı ise “orta halli bir gereksinme” olarak tanımlamıştır (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 14).

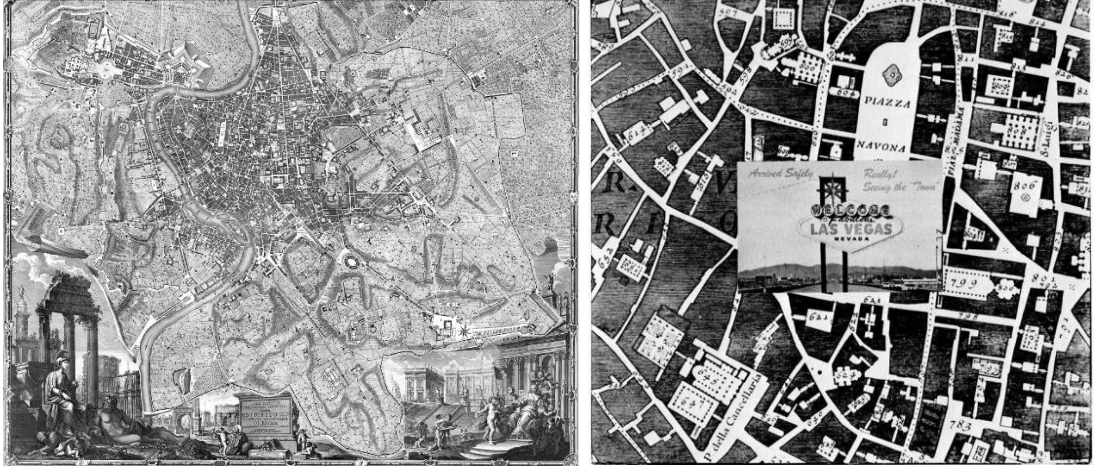
hareket etmektedir. Park yerlerinin çizgileri, yol kenarı süs öğeleri gibi “yönlendirim görevi” görürler; sıra sıra yerleştirilen yüksek lambalar ise heykellerin ve vazoların yerini almıştır. Bütün bu bağlama karakterini veren ve “bir bütün olarak algılanmasını sağlayan” şey ise heykelsi veya resimsi biçimleriyle, konumlarıyla ve simgesel içerikleriyle tabelalardır. “Çünkü mekânsal ilişkiler biçimlerden çok simgelerle sağlanmıştır; bu manzarada mimarlık, mekândaki biçimden mekândaki simgeye dönüşmüştür” (Venturi, Scott Brown & Izenour 1993, s. 14).

Ardından bu karşılaştırma Roma ve Las Vegas özelinde sürdürülür:¹⁰⁵ Venturi öncelikle Roma şehrini biçimlendiren ve karakterini veren meydanlarına karşın Las Vegas şehrinin Strip’e sahip olduğunu belirtmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 15). Roma meydanları, etrafındaki sanat yapıtlarıyla çok yönlü bir mekânsal alan oluştururken, Las Vegas’ın Strip’i sanat yapıtı olmasa da sanatsal özelliklerden beslenen ancak bu özellikleri ticari bir ikna iletisi vermesi amacıyla biçimlendirilen işaretler ve tabelalarıyla gidiş-geliş çift yönlü bir mekânsal alan oluşturur. Venturi “geliştikleri çevre” bakımından da bu kıyaslamaya devam eder: Roma kırsal bir bölge içinde şekillenmişken, Las Vegas bakir bir çöl toprağı üzerinde kısa sürede meydana gelmiştir. Her ikisi de kendisinden önceki bağlamı ciddi bir biçimde değiştirmiş olmasına karşın, Las Vegas var olan bir doku üzerinde biçimlenmemesi nedeniyle Roma’dan ayrılır. Ancak yine de her ikisi de Venturi’ye göre (1993, s. 15), “kendilerinden belli bir tipe ilişkin dersler çıkarabileceğimiz abartılmış ana modellerdir (‘arketip’lerdir)”. Bu derslerin başında “uluslar üstü değerler”in yerel dokulara bindirilmesi gelmektedir. Bu nedenle dini bir şehir olarak Roma ve ticari bir şehir olarak Las Vegas, iletmek istedikleri anlamların dışında değerlendirildiğinde, “kullanım ve ölçeğin yumuşatılmamış hemgetirimleri” ile biçimlenmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 15).

Bu kıyaslamaların ardından Las Vegas şehrini anlamayı sağlayacak sunuş teknikleri üzerinde yoğunlaşan Venturi, kentsel mekânları keskin ve belirgin bir şekilde tanımlayan, bu nedenle de statik ve iki boyutlu ifadeler üreten önceki sunuş

¹⁰⁵ Daha önce dipnotlarda belirtildiği gibi, Corbusier iması, metin içinde kendisini gösterir. Corbusier’in “Bir Mimarlığa Doğru” kitabında “Roma’nın Verdiği Ders” (Corbusier, 2021, s. 169) başlıklı bölümüne karşılık olarak Venturi (Scott Brown & Izenour) bu “Roma’dan Las Vegas’a” adlı bir bölüm kaleme almıştır.

tekniklerinin Las Vegas'ın dinamik ve üç boyutlu yapısını ve belirgin bir şekilde tanımlanamayan kentsel mekânlarını açıklamaya yetmeyeceğini belirtmiştir (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1993, s. 78). Çünkü bu teknikler tabela gibi ince ve yoğun nesnelere göstermek ve bölgedeki yapıların iç içe geçen veya üst üste binen etkinliklerini tanımlamak için yetersizdir.



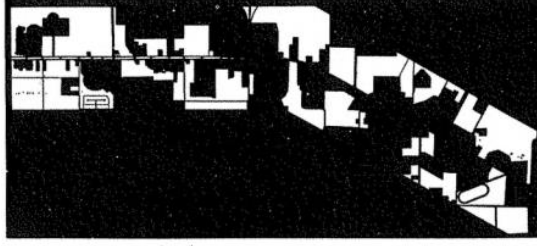
Resim 45. Roma Haritası (1748) /Giovanni Battista Nolli – Las Vegas Tabelası ve Roma Haritası. (Url-46; Venturi & Scott Brown, 1998, s. 21)

Yeni bir sunuş tekniğine geçmeden önce, şehri “arazi üzerinde bir doku oluşturan, birbirlerine sıkı sıkıya bağlı etkinliklerin tümü” olarak tanımlayan Venturi (1993, s. 78), bu etkinliklerin birbirleriyle ve dönemin teknolojisi, iletişim biçimi ve ekonomik sistemiyle ilişkisi üzerinde durulması gerektiğini eklemiştir. Kaldı ki Las Vegas, ticari etkinliklerin yegâne belirleyici bir karakter oluşturması nedeniyle diğer şehirlerden ayrılırken, bu etkinliklerin değerini ve önemini açıkça gösteren bir sunuş tekniği oluşturulması elzemdir. Böyle bir sunuş tekniği için Venturi, Roma kıyaslamasını sürdürürken, Roma'yı kamusal alanlarla özel alanlar arasındaki ilişkiyi betimleyen Giovanni Battista Nolli'nin haritasına başvurur. Nolli'nin Roma haritasında, özel yapılar genel bir çerçeve oluşturmak adına tarama yoluyla ifadelendirilmişken, kamusal yapılar ve meydanlar, mimari nitelikleri ve ölçükleri belirgin bir şekilde çizimlerle gösterilmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 15). Nolli'nin Roma haritasını temel bir altık olarak kullanılması ve böylece özel ve kamusal yapılar arasındaki farkın belirgin bir şekilde ifade edilmesi mümkündür.

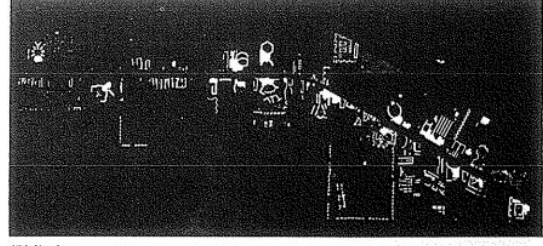


Resim 46. Strip'in Havadan Fotoğrafi. (Venturi & Scott Brown, 1998, s. 22-23)

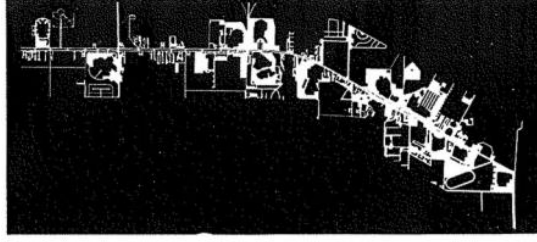
Böylece ilk olarak hava fotoğraflarını bir araya getirilmesiyle Las Vegas'ın haritası çıkartılır. Nollı'nin haritasına kıyasla bu haritada dolu ve boş alanlar boş alanlar, geniş yollar ve park alanları nedeniyle tersine çevrilmiş gibi bir izlenim uyandırır. Ancak yine de bu sunuş tekniği içinde şehri oluşturan boş alanlar, asfalt yollar, arabalar, yapılar, tören alanları gibi bileşenlerin ve öğelerin yeniden çözümlenip bir araya getirilmesi gereklidir. Bu sayede bu bileşenlerin ayrıldığı ve yeniden birleştiği haritalar, -gerekli simgesel içerikten hala yoksun olmasına karşın- şehirdeki etkinlikleri açıkça betimler. Bu haritalara ek olarak şehirdeki gazinoların arazi kullanım haritaları oluşturulur. Bu haritalar tüm gazinolara özgü ortak bir plan tipini ortaya çıkarır. Ardından kullanım yoğunluğunu ve çeşitliliğini gösteren haritalar ve "yoldan görünen her yazılı sözcüğü gösteren" haritalar eklenir. Bütün bunlara bağlı olarak gece-gündüz devam eden şehir hayatı, Strip üzerindeki aydınlatma düzeyini gösteren bir başka harita üzerinde ifadelendirilmeye çalışılır.



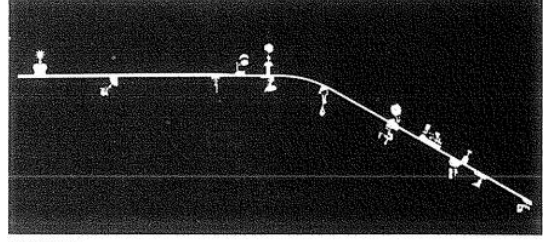
19a. Yukarı Strip, iskan edilmemiş arazi



19d. Yapılar



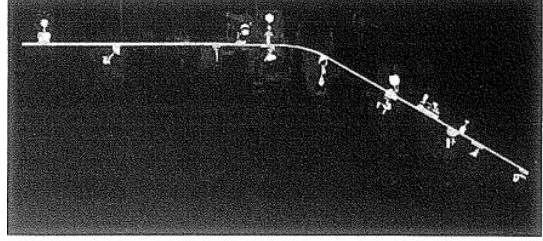
19b. Asfalt



19c. Tören alanı



19e. Arabalar



20. Nollie'nin Las Vegas'ı

Resim 47. Strip Haritaları: Boş Alanlar, Asfalt Yollar, Arabalar, Yapılar, Tören Alanları, Nollie'nin Las Vegas'ı. (Venturi & Scott Brown, 1998, s. 22-23)

Bu haritaların sağladığı verilerden sonra bir kargaşa görüntüsü veren Strip'in sistemi ve düzeni üzerinde duran Venturi, bu sistemi yine bir süreklilik ve tutarlılık özellikleri gösteren ana yol üzerinden tanımlamıştır. Yol kenarlarına sabit aralıklarla yerleştirilen ve sürekli aydınlatma sağlayan kemer biçimindeki sokak lambaları, Venturi'ye göre (1993, s. 21), "sürekli bir mekân yaratır"ken, gelişigüzel yerleştirilmiş tabelalar ile bir zıtlık oluştururlar. Stüdyo notlarında Aldo Van Eyck'in -iç ve dış mekân, kamusal ve özel mekân, biricik olan ile genel olan gibi- zıt kutuplar olarak tanımlanan olguların "ikiz olgu" olarak tanımlamasını benimseyen Venturi, bu ikiz olguların karmaşık bir biçimde iç içe geçtiğini belirtmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 79). Böylece bir tarafta yolun sürekli bir biçimde akan görsel düzeni diğer tarafta yapıların ve tabelaların oluşturduğu süreksiz biçimsel düzen, bir araya gelerek Strip'in karmaşık bir düzenini meydana getirirler. Böyle bir düzende kamusal ve özel karşıtlığı yine yol üzerinden açıklanabilir. Venturi'ye göre (1993, s. 21) cadde kamusal bir alan yaratırken yapı ve tabelalar özeldir. Kamusal ve özel karşıtlığına ek

olarak süreklilik ve süreksizlik, hareketlilik ve durağanlık, belirlilik ve belirsizlik, ortaklık ve bireycilik aynı anda ve mekânda şekillenerek Strip'in kentsel düzenini oluştururlar. Nitekim kiliseler, benzin istasyonları, oteller ve gazinolar gibi birbirinden bağımsız ve farklı etkinliklere sahip yapı türleri yan yana dizilidir. Hepsi eşit düzlemde önemlidir ve aralarındaki etkileşim bütüncül bir şehir ortamı sağlar. Ancak yapılar arasındaki mesafelerin uzaklığı, arabayla hareketi zorunlu kılar.

Belirtmek gerekir ki bütün şehirler gibi Las Vegas ve ona karakterini veren Strip de sürekli bir biçimde değişime uğrar. Hatta ticari rekabet nedeniyle, bu değişim diğer şehirlere nazaran daha hızlı gerçekleşir. Bu değişimlerin izlerini yapılarda olduğu kadar yollarda ve üzerinde biçimlenen tabelalarda izlemek mümkündür. Bu nedenle ele alınan kentsel bağlam belirli bir zamanda biçimlenmiş kentsel bağlamdır. Yine de kentsel bağlamı oluşturan etkinliklerin (kimi özellikleri değişse bile) sabit kalması nedeniyle Strip'i meydana getiren -otel-gazino bütünü olan yapılar, benzin istasyonları, moteller ve daha basit yapılar gibi- mimari yapı türleri tanımlanabilir ve açıklanabilir.

Venturi metnin devamında, Las Vegas şehrini biçimlendiren yapıların ve tabelaların biçimleri, üslupları ve mekânsal özellikleri üzerinde durmuş ve detaylı açıklamalarda bulunmuştur. Böylece genel haritalardan başlayarak yapıları ve tabelaları oluşturan fiziksel öğelere kadar incelikli bir inceleme yaklaşımı oluşturmuştur. Nihayetinde bu inceleme yaklaşımını bir sonuca bağlamak için ilk kitabında da bahsi geçen "Ulaşılması Zor Düzen" kavramsallaştırması içinde Las Vegas'ın basitçe gözlemlenemeyen düzenini, karmaşık bir düzen olarak tanımlamış ve bu "kendiliğinden gelişmiş" karmaşık düzeni oluşturan ve denetleyen yapının ise yalnızca şehrin kendi bütünlüğü olduğunu belirtmiştir. (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 54).¹⁰⁶

Böyle bir inceleme sonucunda Venturi, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabındaki mimari kompozisyona yönelik -birbirinden bağımsız ancak birçok işleve

¹⁰⁶ İlginçtir ki tam da bu noktada Venturi, Las Vegas şehrini Frank Lloyd Wright'ın "Broadacre City" şehir modelinin -farklılıkları göz önüne alınsa bile- bir tür doğrulanması olarak kabul etmiştir (Venturi, Scott Brown & Izenour, 1993, s. 54). Ancak aralarındaki farklılıklar oldukça barizdir: Wright'ın yaklaşımı ticari bayağılıkları dışlayarak her şeyin mimarlar tarafından belirli ölçütlere göre tasarlanmasını içerirken, tam aksine Las Vegas şehri Venturi'ye göre, ticari bayağılıkların yoğun bir biçimde bir arada bulunduğu ve bu nedenle mimarların ders alması gerektiği bir kentsel ortam sunar.

ve simgeselliğe hizmet eden parçaların karmaşık bir biçimde bir araya getirilmesi, yapının içi ve dışı arasında mutlak bir karşıtlık kurulması gibi- öneriler ile Las Vegas şehrindeki sırasıyla yol-tabela-yapının önyüzü-yapı şeklindeki tanımlanan düzen fikrini bir araya getirerek “Süslenmiş Hangar” (Decorated Shed) kavramsallaştırmasını yapmış ve böylece mimari bakışını güncelleyerek yeni kuramının ana çerçevesini oluşturmuştur.

3.2.2. Tipoloji ve Analoji Arasında Aldo Rossi: Pürist, Rasyonalist veya Analojik Bir Mimarlık

Aldo Rossi (1931-1997), 1949 yılında Milano Politeknik’te mimarlık öğrenimine başlamış, 1959 yılında mezun olmuştur. Öğrenciliği sırasında, çeşitli dergilerde yazılar kaleme almış, seyahatlerde bulunmuş ve projeler üretmiştir: Henüz Milano Politeknik’te öğrenciyken hocası Ernesto Rogers tarafından Casabella-continuità dergisinde yazmaya davet edilmiş, hem tarihsel hem de güncel konularda toplamda 31 makale kaleme almıştır (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 23).¹⁰⁷ Ayrıca Casabella dışında, Controspazio dergisinde yazılar yazmış, 1965 yılında Marsilio yayınevinde, “Carlo Aymonino, Etienne-Louis Boullée, Carlo Cattaneo, Paolo Ceccarelli, Giorgio Grassi, Eugène Hénard, Ludwig Hilberseimer, Hannes Meyer, Ludovico Quaroni, Brian Richards’ın önemli eserleri”nin ele alındığı “Polis- Quaderni di Architettura Urbanistica” serisinde, yayın yönetmeni olarak çalışmış ve yazılarıyla katkıda bulunmuştur (Kuruçay, 2022, s. 72).¹⁰⁸ Seyahatlerine 1951 yılında -İtalyan Komünist Partisi üyeleriyle birlikte- Rusya ile başlayan Rossi; daha sonra İtalya’nın birçok şehrini ziyaret etmiş; aynı yıllarda Fransa’yı, İspanyayı, Almanya’yı, Macaristan’ı; daha sonraki yıllarda ise Finlandiya’yı ve Amerika’yı gezmiştir. Özellikle Rusya’nın kendisi üzerinde büyük bir etki bıraktığını belirten Rossi, sosyalist gerçekliğin içindeki Rus şehirlerini, insanları ve bunların oluşturduğu kentsel manzaraları sevdiğini ifade etmiş, Rusya’daki sosyalist yaşam kültürünün, seçkin modern mimarlığının etkilerinden kurtulmasını sağladığını eklemiştir (Rossi, 2022, s.

¹⁰⁷ Casabella dergisinde öğrenciliğinden sonra da çalışmaya devam eden Rossi, “1961 yılında dergide editör olarak görev almış, 1964’te Rogers’ın yönetimden ayrılmasıyla dergiden ayrılmıştır” (Kuruçay, 2022, s. 72).

¹⁰⁸ Kuruçay’a göre (2022, s. 72-73), “Modern şehrin kökenleri, CIAM, neoklasik mimari, şehirler, Sovyet mimarisi, mimari mantık inşası, mimarlık ve devrim, gelecek şehirleri gibi konuların ele alındığı serinin Rossi üzerindeki etkisi açıktır”.

64). Öğrencilik yıllarında asistan olarak çalışmaya başlayan Aldo Rossi, mezun olduktan sonra önce 1963 yılında, -Ludovico Quaroni'nin asistanı olarak- Venedik Üniversitesinde, ardından 1965 yılında mezun olduğu Milano Politeknik'te görev almış; burada Muratori'nin açtığı “Yapıların Dağıtımsal Özellikleri” (Functional Aspects of Building) dersini Carlo Aymonino ile birlikte vermiş ve aynı yıllarda İtalya'nın çeşitli üniversitelerinde başka derslerde eğitimcilik yapmıştır. 1969 yılında profesör olsa da 1971 yılında, -1968 yılında başlayan- öğrenci hareketlerine destek verdiği gerekçesiyle görevine son verilmiştir (Kuruçay, 2022, s. 77). Bu dönemden sonra tekrar İtalya, İsviçre ve Amerika'nın çeşitli üniversitelerinde görev almışsa da çalışmalarını tasarımcı olarak sürdürmüştür.

3.2.2.1. “Şehrin Mimarisi” [L'architettura della città] (1966) Metninin Analizi

Akademik hayatı boyunca çeşitli yazılar kaleme alsada da Rossi'nin akademik kariyeri içinde, “Şehrin Mimarisi” kitabı bütün İtalyan Rasyonalist geleneği özetlemesi ve bu geleneğin fikirlerinin sistemleştirilmesi bakımından önemli bir yer tutar. Rossi'nin kuramsal alanda ortaya koyduğu fikirler, kendi dönemindeki İtalyan mimar ve akademisyenlerinin düşüncelerinin bir özetini sunarak, modern kentsel planlama ve mimarlığa karşı şehirdeki “zamansız tipolojinin sabit yasalarını” ortaya koyma amacıyla şekillenmiştir. Bingöl'e göre (2007, s. 90), Rossi bu kitabında Quatremère de Quincy'nin tip kavramını, “Muratori'nin morfolojik yaklaşımı”nı ve “Rogers'in daha gelenekselci yaklaşımı”nı birleştirmiştir. Rossi'nin kitabı genelde şehir üzerinde kuramsal bir çalışma başlatmak amacı taşıırken, özelde Avrupa şehrine vurgu yapar. Bu tercihin hem politik hem de teorik bir anlam taşıdığını belirtmek gerekir. Avrupa şehrinin seçilmesiyle, Mallgrave & Goodman'a göre (2011, s. 24), her şehre kendi yaşanmış “bilincini” bahşeden, şehrin varlığını sürdürmesini sağlayan ve kolektif belleğin kaynağı olan (en başta artifakt¹⁰⁹, kalıcılıklar, tipoloji, hafıza, locus gibi) kritik terimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Elbette bütün bu mimarlık yaklaşımına ek olarak felsefe, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, tarih, coğrafya,

¹⁰⁹ Artifakt, esasında “İnsan yapımı yapı veya görünüm” anlamına gelip biyoloji gibi alanlarda kullanılsa da Rossi'nin kuramsal düşüncesinde çok daha katmanlı bir anlama sahiptir.

ekonomi ve politika gibi alanlardan referanslar veren Rossi zengin bir içerik oluşturmuştur. Bu kuramsal çalışılmanın zenginliği, projelerinde de hissedilmektedir.

Şehrin Mimarisi, mimarlığın biçimsel yönünü irdeleyen tipoloji, morfoloji gibi alanlarla; toplum, kültür, tarih, coğrafya ve bunlarla ilintili disiplinler olarak antropoloji, sosyoloji ve politikanın bir araya getirilmesiyle oluşan teorik ve pratik çalışmaların bir tür tezahürüdür. Aynı zamanda kendi döneminde baskın gelen ve çeşitli alanları etkileyen dilbilim, göstergebilim gibi disiplinlerin ve yapısalcılık fikirlerinin mimarlık üzerindeki tesirinin güçlü bir göstergesidir. Kendi bulunduğu coğrafyadaki fikirlerden oldukça etkilenmiş biri olarak Rossi de bütün bu çalışmaları bütünleyen ve özetleyen bir metin olarak Şehrin Mimarisi kitabını ortaya koymuştur.

Kitabın içeriğini ise Rossi kısaca şöyle özetlemektedir:

Bu kitap dört bölümden oluşuyor. Birinci bölümde betimleme ve sınıflandırma, dolayısıyla da tipoloji sorunlarını ele alacağım. İkincisinde, farklı öğeleri açısından, şehrin yapısını; üçüncüsünde şehrin mimarisini ve onun damgasını vurduğu locus'u, dolayısıyla da şehir tarihini; dördüncüsünde de şehir dinamiğinin temel sorunlarını ve bir tercih olarak politika sorununu ele alacağım. (Rossi, 2006, s. 9)

Özetlediği içeriği biraz daha açmak gerekirse; Rossi, Şehrin Mimarisi kitabının ilk bölümünde; şehri ve şehri karakterize eden kentsel artifaktları biçim üzerinden tanımlar, bir sanat yapıtı olarak kentsel artifaktları açıklamaya girişir, şehri ve kentsel artifaktların anlamını toplumsal bir olgu olarak tarihe bağlar, ardından şehri ve kentsel artifaktları var eden biçimlerin ideası olarak tip kavramına ve bu biçimsel mantığı anlamak adına tipoloji kavramına başvurur. Tip ve tipoloji kavramlarının, Rossi'nin mimarlığını anlamak açısından birincil değer taşıyan kavramlar olduğunu belirtmek gerekir. Bu aşamadan sonra “naif” olarak tanımladığı işlevselciliği; şehri tanımak ve sınıflandırmak açısından yetersiz kaldığı ve mimari tasarımın temeli olarak anlaşıldığı için reddeder. İşlevin bir sonucu olarak biçimin ortaya çıktığı yönündeki algıyı kırmak adına çeşitli bakış açıları sunar ve bu bağlamda sınıflandırma sorunları için başka yollar arar. Şehrin “mantıksal coğrafya”sını kurmak adına çeşitli alanlardan isimlere ve bu isimlerin kavramsal ve kuramsal çalışmalarına başvurur. Bu noktada eleştirel bir tutum göstererek her birini kendi içinde değerlendirdikten sonra bu kavramsal ve kuramsal çalışmaları birleştirir. İkinci bölümde ise -şehri bir bütün olarak tanımladıktan ve açıkladıktan sonra- şehri var eden birincil öğeleri ve alanları

tanımlamaya ve açıklamaya girişir. Şehir, konut alanları, birincil ögeler ve bunlar arasındaki erişimi sağlayan dolaşımın bütündür. Bu bakımından önce “şehre büyük ölçüde karakterini kazandıran” bir öge olarak konut alanlarını ele alır. Ardından birincil öge olarak -sabit etkinlik olarak tanımladığı- kamusal ve ticari yapıları, anıtları ve şehrin tarihi/antik kalıcı planını sunar. Ayrıca özel ve kamusal ögeler/alanlar arasındaki kutuplaşma da ne kadar güçlü ve aralarındaki alışveriş ne kadar yakınsa toplumsal hayatın o kadar kentsel olduğunu savunur. Şehrin ve şehri oluşturan ögeler ile alanların tanımlanması, açıklanması ve betimlenmesi ardından gelen üçüncü bölümde ise kentsel artifaktların tekil birimi olarak mimariye değinir. Öncelikle mimarının kentsel bağlam içinde yer alması nedeniyle “locus” kavramını tekil ve evrensel olması bakımından açıklar; ardından bir kentsel artifakt olarak mimariyi, tarihi olayları biçim üzerinden yansıtmaları ve bir tür kolektif hafızaya katkı yapmaları üzerinden yorumlar. Sonrasında bir bilim olarak mimarlık fikri üzerine yoğunlaşır ve devamında kentsel ekoloji ve psikoloji ile bu fikri açıklamaya girişir. Bu noktadan sonra kentsel ögelerin artık nasıl tanımlanabileceği bahsi üzerinde durur. Ayrıca ayrı ayrı olarak anıt, tarih, kolektif hafıza gibi kavramlara değinir ve bütün bu mimari organizasyon için Roma ve Atina şehirlerini örnek verir. Son bölüm olan dördüncü bölümde ise şehrin ekonomik ve politik yapısını anlamlandırmaya, bu alanlardan türeyen sorunları çözmeye ve şehir üzerindeki tercihleri değerlendirmeye çalışır.

En başta belirtildiği gibi kitabı meydana getiren faktörlerin başında İtalyan Rasyonalist geleneğinin izleri hissedilir. Akademide Muratorinin verdiği daha sonra Aymonino ve Rossi'nin vermeye devam ettiği “Distribution” (Yapıların Dağıtımsal Özellikleri) dersi kapsamında sunulan kaynaklar ile kitaptaki bölümler arasında bir korelasyon kuran Kenta Matsui, bu korelasyonu bir tablo halinde özetlemiştir. Bu bakımdan oldukça geniş bir külliyyatın rafine bir ifadesi olarak Şehrin Mimarisi, mimarlık tarihinde önemli bir metin olarak konumunu korumaktadır.

Tables of contents of the lectures of the 'distribution' course (1963-66)	Table of contents of Rossi's <i>The Architecture of the City</i> (1966)
<p><i>Aspects and problems of the building typology</i> (1963-64)</p> <p>Carlo Aymonino, "The distributional characters of buildings: Possibility to modify several traditional concepts, and program of the course"</p> <p>Costantino Dardi, "Architectural process and typological moment"</p> <p>Aldo Rossi, "Remarks on urban morphology and building typology"</p> <p>Carlo Aymonino, "Analyses of the relation between services and facilities"</p> <p>Carlo Cristofoli, "The relationships between the building-urbanism regulations and architecture"</p> <p>Paolo Maria Goffarini, "The Possibility to rationalize building production"</p> <p>Gianni Fabbri, "Building industrialization and typology"</p> <p>Costantino Dardi, "New organism for tertial facilities"</p> <p>Aldo Rossi, "Typological problems and the housing"</p> <p>Carlo Aymonino, "Relation between facilities and the city"</p>	<p>Introduction Urban artifacts and theory of the city</p> <p>Chapter 1 The structure of urban artifacts</p> <p>Chapter 2 Primary elements and the area</p> <p>Chapter 3 The individuality of urban artifacts: architecture</p> <p>Chapter 4 The evolution of urban artifacts</p>
<p><i>The formation of the concept of building typology</i> (1964-65)</p> <p>Carlo Aymonino, "The formation of the concept of building typology"</p> <p>Carlo Aymonino, "Hypotheses and reality of the urban form"</p> <p>Aldo Rossi, "Lecture on the methodological problems of urban research"</p>	<p>The individuality of urban artifacts</p> <p>The urban artifact as a work of art</p> <p>Typological issues</p> <p>Critique of naive functionalism</p> <p>Problems of classification</p> <p>The complexity of urban artifacts</p> <p>The theory of permanence and the monuments</p>
<p><i>Relations between the urban morphology and the building typology</i> (1965-66)</p> <p>Gianni Fabbri, "Relation between urban morphology and building typology in the speculative city. First verifications offered from the research on Padua according to the hypotheses during the lectures of the course."</p> <p>Carlo Aymonino, "The formation of a modern concept of building typology"</p> <p>Carlo Aymonino, "Problems of urban morphology"</p> <p>Aldo Rossi, "Typology, Handbooks, and architecture"</p> <p>Aldo Rossi, "The city as basis of the study of the building character"</p> <p>Carlo Cristofoli, "Venice as special formation in which several partial transformations show a remarkable contrast"</p> <p>Gianni Fabbri, "Aspects and problems of the urban morphology at Venice"</p> <p>Carlo Aymonino, "Three examples of the city of Rome"</p>	<p>The study area</p> <p>Area and districts</p> <p>Housing</p> <p>The typological problem of housing in Berlin</p> <p>Garden city and Ville radieuse</p> <p>Primary elements</p> <p>The tension between urban elements</p> <p>The ancient city</p> <p>Processes of transformation</p> <p>Geography and history: the human creation</p> <p>The <i>locus</i></p> <p>Architecture as science</p> <p>Urban ecology and psychology</p> <p>The definition of urban elements</p> <p>The roman forum</p> <p>Monuments, critique of the concept of environment</p> <p>The city as history</p> <p>The collective memory</p> <p>Athens</p> <p>The city as a field of application of various forces.</p> <p>Economics</p> <p>The thesis of Maurice Halbwachs</p> <p>Remarks on the nature of expropriations</p> <p>Land ownership</p> <p>The housing problem</p> <p>The urban scale</p> <p>Politics as choice</p>

— Conversion of Rossi's own texts for lectures — Essential sharing of themes with other teachers - - - - - References to common cities or architectures

[Fig.1 Correspondence between the lectures of the 'distribution' course and *The Architecture of the City* (made and translated by the author)]

Resim 48. "Yapıların Dağıtımsal Özellikleri" (Distribution) dersi kaynakları ile Şehrin Mimarisi kitabındaki bölümlerin korelasyonu. (Matsui, 2018, s. 1779)

Ancak belirtmek gerekir ki kitabın hiyerarşik yapısı, genelden özele doğru ilerleyen bölümleri, yoğun kaynak kullanımı ve bunların metin içinde ve son notlarda/dipnotlarda açıkça belirtilmesi; tarih, coğrafya, antropoloji, sosyoloji, felsefe, psikoloji gibi alanlardan alınan referans çerçevesi düşünüldüğünde Şehrin Mimarisi, oldukça akademik ve nesnel olmaya çalışan bir metindir. Bu nedenle Rossi'nin kuramsal çalışmasının en önemli kaynağı olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Son olarak eklemek gerekir ki Dostoğlu, "Modern Mimarlığı temellerinden sarsan görüşler"den birini ortaya koyan Şehrin Mimarisi kitabı için Kevin Lynch'in "Kent İmgesi" (The Image of the City) başlıklı kitabının "öncül" konumunda olduğunu belirtmiştir (Dostoğlu, 1995, s. 47). K. Lynch'in Kent İmgesi kitabı, genelde şehri anlamaya yönelik bir disiplin veya yöntem ortaya koymaya çalışırken, özelde Amerikan şehirlerini hatta metropollerinin nasıl varlık kazanması gerektiği ile ilgilidir (Lynch, 2021). Ancak Rossi'nin Şehrin Mimarisi kitabıyla karşılaştırıldığında önemli bir farka sahip olduğunu söylemek gerekir.

Lynch, kent imgesinin, nesnenin diğer nesnelere ayrılarak tanımlanmasını sağlayan "kimlik", nesnenin gözlemci ve diğer nesnelere ile uzamsal veya dokusal

ilişkinini sağlayan “yapı” ve gözlemci için eylemsel ve duygusal ilişki kuran “anlam” olarak üç bileşene sahip olduğunu belirtmişse de algılanması zor olan ve fiziksel boyutta etkisizlik yaratan “anlam” bileşenini, metin içinde hiçbir şekilde değerlendirmeye almamış ve amacının sadece algısal dünyada “kimlik ve yapıya olan gereksinimi” ortaya koymak olduğunu belirtmiştir (Lynch, 2021, s. 8-9). Rossi ise Şehrin Mimarisi’nde anlamın ayrıştırılabilecek bir bileşen olduğunu kabul etmemiştir; tersine mimarlığın ancak tarih yoluyla kendi anlamı içinde anlaşılabilceğini belirtmiştir. Bu yüzden Dostoğlu’nun Rossi’nin görüşü için Lynch’in öncül olduğunu belirttiği varsayımı doğruyu yansıtmamaktadır.

3.2.2.1.1. Şehir, Kentsel Artifakt ve Sınıflandırmalar

Mimarlığın doğası gereği kolektif bir olgu olduğu kabulüyle kuramsal düşüncesini temellendiren Aldo Rossi, estetik kaygı ve içinde yaşanılabilir iyi bir çevre isteğini, mimarlığın en başından beri iki değişmez özelliği olarak sunmuştur (Rossi, 2006, s. 2). İnsanlık tarihi içinde bu iki özellik neticesinde uygarlığın ilk adımları atılmış, kalıcı ve evrensel artifaktlar ile birlikte şehirler oluşmuştur. Mimari de “şehrin izleriyle birlikte ortaya çıkmış”tır (Rossi, 2006, s. 2). Bu anlayış, yani mimarlığın, estetik kaygı ve iyi bir çevre yaratımı olarak şehirden türediği anlayışı, Rossi’nin bütün kuramsal yaklaşımının temelidir: Toplumlar üretmek ve deneyimleyerek somut olarak şehri, soyut olarak kültürü kurarlar. Mimarlık ise bir toplum üretimi olarak şehrin biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Ancak belirtmek gerekir ki şehir olgusu zamansal açıdan dinamik bir yapıya sahiptir. “Zaman içinde şehir kendi kendine büyür; bir bilinç, bir hafıza edinir” (Rossi, 2006, s. 2). İnşa süreci içinde şehri biçimlendiren yapılar, varlık sebepleri değişse bile kalıcılıklarını koruyarak şehre özgül bir karakter verir. Zamansal açıdan dinamik olan şehir, mekânsal olarak statiktir. Evrensel değerlere sahip biçimlenişler, şehirde biricikleşir; tekil yapılar kolektif örgüye katılır ve karşıtlıklar şehir içinde bütünleşir. Şehrin mimarisi de bu anlamda evrensel biçimleniş ilkeleriyle kendine özgü coğrafyadan kaynaklanan fiziksel düzlem, tarihten kaynaklanan anlamsal düzlem ve toplumdan kaynaklanan kültürel düzlemle birleşerek ortaya çıkar. Başka bir deyişle; şehri oluşturan yapıların, öğelerin ve biçimlerin kendi içlerinde mevcut olan ve bu sayede insanlar tarafından kullanılması için bir duyum ve istek sağlayan evrensel değerleri,

şehirde somutlaşarak kültürel bir değere kavuşur. Ayrıca, şehrin kendi kolektif yapısı da onlara özgün değerler atfeder. Böylece “biricik ile evrensel” birlikteliği sağlanmış olur.

Bu bağlamda Rossi, temel veri olarak şehrin kendisini kabul edip onu bir inşa süreci ve bir mimari olarak gören, kentsel artifaktları da oldukları gibi, karmaşık bir işleyişin nihai sonuçları olarak çözümleyen; mimarlık tarihi, sosyoloji ya da başka bilimler tarafından kucaklanamayan bütün gerçekliğini hesaba katan ve bu sayede içinden mimarlığın çıkarılabileceği özerk bir şehir bilimi kurmak istediğini en başından belirtir (Rossi, 2006, s. 4). Bu noktada şehir bilimi için Rossi dilbilime başvurur:

“Ferdinand de Saussure’ün dilbilimin gelişimi için saptadığı noktalar, şehir biliminin gelişimine yönelik bir programa tercüme edilebilir: Var olan şehirlerin betimlenmesi ve tarihi; bütün kentsel artifaktlarda sürekli ve evrensel biçimde etkili olan güçlerin araştırılması; ve doğal olarak, bilim dalının sınırlarının belirlenmesi ve tanımı.” (Rossi, 2006, s. 4)

Şehir biliminin yapısı itibariyle dilbilim ile benzerlik taşıdığını söyleyen Rossi, onun sistematik gelişiminin bir parçasını şehir bilimi için uygulamak istemiştir.¹¹⁰ Yoğunluklu olarak kentsel artifaktların yapısı, tanımı, inşası, yöntemi ve sorunları üzerine eğilmiş, “kalıcı ve evrensel biçimde etkili olan temel güçlerin teşhisi üzerinde” durmuştur (Rossi, 2006, s. 4). Eklemek gerekir ki dilbilim ve şehir bilimi arasındaki “analoji” Rossi’nin dili ve şehri birer kültür nesnesi olarak görmesinden doğmuştur.

Rossi, şehirle ilgili çalışmalarda en başta iki farklı konum belirtir. Bunu örneklemek adına Aristoteles ve Platon’u örnek gösterir (Rossi, 2006, s. 5). Felsefe tarihindeki bu iki önemli filozof yöntemsel olarak ayrışmaktadır: Aristo fiziki dünyayı anlamaya çalışmış, Platon ise idealar alemine dönmüştür. Bu noktada Rossi, Aristo’nun önerdiği planlama yöntemini -kentsel artifaktları incelenmesini içerdiği ölçüde- benimsediğini, şehir bilimi için bir yol açtığını ifade etse de kendi

¹¹⁰ Atilla Yücel, modern mimarlık sonrasında mimarlıkta anlam sorununun ortaya çıktığını, bu bağlamda mimarlık ile dil arasında ilişki kurmanın 1960’lı yılların temel meselelerinden biri olduğunu ve 1970’lere gelindiğinde hemen hemen bütün mimarlık eleştirmenlerin ve -Rossi ve Venturi gibi- mimarların temelde kullandıkları birçok kavramı dilbilim ve göstergebilimden aldıklarını belirtmiştir (Yücel, 1999, s. 33-34). Dil ve mimarlık arasında kurulan analogi ile ilk dönemlerde basit mimari unsurlar ile dilsel unsurlar eşleştirilmeye çalışılmışsa da sonraki dönemlerde daha bütüncül ve kültürel düzlemde çözümlenebilen yeni yaklaşımlar doğmuştur.

söylemlerinde Platon'un ideaları karşımıza -tip kavramı gibi- başka isim ve ibarelerle çıkmaktadır.

Tüm bu açıklamaların ışığında Aldo Rossi, şehri -ve mimarlığı-, “Şehrin mimarisi, şehrin biçiminin özetidir...” diyerek biçim üzerinde tariflemiştir (Rossi, 2006, s. 12). Rossi'ye göre, gerçekliğin karmaşık yapısının biçimsel ve maddi yüzü olan şehir ve mimari, gerçekliğin somut yapısı itibariyle en okunaklı yönüdür. Rossi'ye göre şehir kavramı iki anlama sahiptir (Rossi, 2006, s. 12): Bunlardan ilki “insan tarafından yapılmış dev bir nesne, geniş karmaşık, zaman içinde büyüyen bir mühendislik ve mimarlık yapısı” olarak şehrin kendisidir; ikincisi ise, şehrin hayati önem taşıyan yönlerini kendi tarihleri ve kendi biçimleriyle tanımlayan “kentsel artefakt”lardır.¹¹¹ Ayrıca şehir gibi, şehre karakterini veren (ve şehirden kendi karakterini alan) kentsel artefaktları da biçime göre tanımlamıştır. Biçime yapılan vurgunun sebebi ise Rossi'nin, “bizi etkileyen tam da biçimdir; onu yaşarız, yaşantılarız” diyerek mimarlığın temeline biçimi yerleştirmesidir (Rossi, 2006, s. 12).¹¹² Biçimle birlikte elde ettiğimiz deneyimlerin toplamı¹¹³ olarak şehri tanımlayan Rossi; modern dönemdeki psikolojik çözümleme ve yorumların, bu konuyu aydınlatmakta yetersiz kalacağını ifade etmiştir. Bu biçimsel değerlendirme, Rossi'nin şehri ve belirtmiş olduğu kentsel artefaktları sanat yapısı olarak değerlendirmeye götürmüştür. Rossi'ye göre, kentsel artefaktlar ile sanat yapıtları arasında -metaforu da aşan bir düzeyde- benzerlikler bulunmaktadır: En başta, maddi yapılar olması yönüyle ortaklık içerirler ama bunun da ötesinde “belirlenmiş olmalarına rağmen, kendileri de belirlerler”, yani maddenin biçimlendirilmesi neticesinde, ilişki kurduğu insanları da biçimlendirip yönlendirirler (Rossi, 2006, s. 16). Ayrıca kentsel artefaktlar ile sanat

¹¹¹ Rossi kentsel artefaktları metinlerinde hiçbir zaman tam olarak tanımlamamıştır. Tanımlamaya en yakın sayılabilecek iki cümlesinden biri budur. Aslında bunun sebebi, kentsel artefatların kültürden kültüre, şehirden şehre değişebilir olmasıdır. Burada da belirtildiği gibi şehri karakterize eden, kendi tarihi ve biçimleri olan yapılar ve mekânların hemen hepsi bu kapsamda değerlendirilebilir. İkinci cümlesi de bunu açıklar: “Kentsel artefakt tarihtir, aynı zamanda buluştur” (Rossi, 2006, s. 115)

¹¹² Ayrıca, Rossi'ye göre, işlevi zaman içinde yiten öğeleri de biçimleri nedeniyle değerli bulmaya devam ederiz, şehrin ve bu değişmez öğelerin değerleri biçimlerinde saklıdır (Rossi, 2006, s. 45).

¹¹³ Bu noktada Venturi'nin de benzer bir ifade kullandığını belirtmemiz gerekir. Zira bu yaklaşım esasen iki mimarı da etkileyen Gestalt kuramıdır: “Gestalt psikolojisi, algılanabilir bütünü, parçalarının sonucu ve hatta bunu da aşarak, parçalarının toplamı olarak kabul eder.” (Venturi, 2005, s. 142). Ancak eklemek gerekir ki Rossi, Venturi'den farklı olarak şehrin yalnızca algılanan kısmıyla değil, onun arkasında bu algıya referans olan toplumsal ve özellikle tarihsel anlam dünyasıyla derinden ilgili bir yaklaşım oluşturmuş, bu anlamda Gestalt kuramını da kapsayan çok bileşenli bir olgu olarak şehre yaklaşmıştır.

yapıtları arasındaki bir diğer ortak yön, toplumun kendisidir (Rossi, 2006, s. 17): Yani Rossi'ye göre, toplumsal hayatın bütün büyük tezahürleri ile sanat yapıtları, belirli bir hayatın içine doğmuş olmaları noktasında ortaktır. Her ne kadar kentsel artifaktlar kolektif, sanat yapıtları ise bireysel olsa da -ki Rossi'ye göre bu fark ikincildir-; ortaya çıktıktan sonra kentsel artifaktlar toplumun bir ürünü haline gelir, sanat yapıtları ise toplum içindir.¹¹⁴

Rossi bu noktada, kentsel artifaktların, kendi içsel yapılarının karmaşıklığına ve çözümlenebilir olmalarına rağmen, yapıtları açısından tanımlanmalarının esas görevini oluşturduğunu belirtmiştir (Rossi, 2006, s. 16): Kentsel artifaktlardan başlayarak bütün bir şehrin tanımlanması ve içindeki öğelerin sınıflandırılması gerekmektedir. Rossi bu durumu ifade etmek için dil, betimleme ve sınıflandırma sorunlarından yola çıkarak “şehrin mantıksal coğrafyası” kavramsallaştırmasını kullanmıştır. Ancak bu betimleme ve sınıflandırma sistemi olarak tipolojiye geçmeden önce Rossi, şehrin antropolojik ve sosyolojik yapısını anlamak adına Claude Lévi-Strauss ve Maurice Halbwachs'a başvurur. Claude Lévi-Strauss, “Hüzünlü Dönenceler” adlı eserinde, Brezilya'daki Parana eyaleti gezisi sırasında, “yerli bölgelerin kalıntıları ile iç bölgelerin en modern kolonileştirme biçimlerinin” yan yana bulunduğu bölgeleri gezerken, şehir üzerine düşüncelerini ortaya koyar:

Kent bir canlılar topluluğudur. Onların biyolojik geçmişlerini sınırları içinde saklar ve düşünen varlıklar olarak yönelişlerini biçimlendirir. Doğuşu ve biçimiyle kent aynı zamanda hem bir biyolojik çoğalma, hem bir organik evrim, hem de estetik bir yaratıdır. Kent hem doğanın nesnesi hem de kültürün öznesidir; bireydir ve gruptur, yaşanan ve hayal edilendir: insana ait olanın ta kendisidir. (Lévi-Strauss, 2004, s. 128)

Rossi buradan hareketle, şehir bilimi için verimli bir alan açıldığını savunur. Şehir, doğa ve kültür arasında, doğallık ve yapaylık arasında bir denge sağlar. Ayrıca, bir taraftan “doğanın nesnesi” olması bakımından fiziksel gerçekliği vurgulanırken, diğer taraftan “kültürün öznesi” olması bakımından soyut bir anlama sahip olduğu

¹¹⁴ Bu yaklaşım, esasında Rossi'ye ait değildir. Bu ifadeler, Claude Lévi-Strauss'un 1955 tarihli “Hüzünlü Dönenceler” [Tristes tropiques] isimli antropolojik çalışmasında geçmektedir: “Sosyolog, küresel ve somut bir hümanizmanın geliştirilmesine yardımcı olabilir. Çünkü toplumsal yaşamın önemli görüntüleri, sanat yapıtlarıyla bir ortak niteliği paylaşırlar: birinciler kolektif oluşlarından ötürü İkinciler ise bireysel olmalarına rağmen, her ikisi de bilinçdışı yaşam düzeyinde ortaya çıkarlar. Ama farklılık ikincil kalmaya devam eder, hatta sadece görünüşte bir farklılıktır bu, çünkü bunlardan biri halk tarafından diğeri ise halk için üretilir; ve bu halk her ikisinin ortak bölgeni meydana getirir ve yaratılış koşullarını belirler.” (Levi-Strauss, 2004, s. 128)

ifade edilir. Bu bağlamda şehir, insanın fiziksel, biyolojik, psikolojik ve akli varlık katmanlarının tamamına yönelik bir insani yaratıdır.

Rossi'ye göre (2006, s. 17), Maurice Halbwachs bu çözümlemeyi daha da geliştirmiştir. Bir insani yaratı olarak şehir, toplumsal hafızanın hem kentsel artifaklara dönüşen maddi ve biçimsel yüzü hem de bir koruyucusu olarak tanımlanmıştır. Mekânsal imgelerin kolektif hafıza üzerinde önemli bir rol oynadığını belirten Halbwachs, mekân ve toplumun karşılıklı olarak birbirinden izler taşıdığını ve toplumun eylemlerinin mekânsal ifadelerle tercüme edilebileceğini savunur (Halbwachs, 2019, s. 162). Elbette Halbwachs'ın çözümlemesi, mekân üzerinden kolektif hafızayı tanımaya ve tanımlamaya dayanır (Halbwachs, 2019, s. 174, 194): Düşüncelerimizi sabitlediğimiz ve anılarımızı yeniden canlandırmak istediğimizde dikkatimizi çevirdiğimiz mekânsal çerçeve, her türlü kolektif hafızanın vuku bulduğu düzlemdir. Bu sabitleme özelliği sayesinde mekânın imgesi, şimdinin içinde geçmişi bulma yanılsamasını sunar. Rossi ise bu durumu tersine çevirmiş, hafıza üzerinden mekânı, daha genelde şehri tanımaya ve tanımlamaya çalışmıştır.¹¹⁵

Şehir ve kentsel artifaktlar, toplumun değerlerine tanıklık ederek hafızayı ve kalıcılığı oluştururlar. Toplumun üretmesi ve deneyimlemesi ile şehrin toplumun değerlerine tanıklık etmesi arasındaki karşılıklı etkileşim süreci, tarih olgusunu ortaya çıkarır. “Şehir tarihinin içindedir” (Rossi, 2006, s. 18). Yani şehir toplumun değerlerinin hem bir tanığı hem de faili konumunda bulunarak tarih olgusunun bizzat merkezinde yer alır. Bu yüzden denilebilir ki tarih, mimarının ve şehrin anlamlandırıcı ve değerlendiren rolünü üstlenir. Şehrin evrimini, estetik bir sona göre biçimlendiren ve yönlendiren nihai belirleyici gerçek ise; yer, insan ve sanat arasındaki ilişkidir (Rossi, 2006, s. 18). Ancak bu ilişki üzerinden şehrin karmaşık yapısını, benzer bir karmaşık inceleme tarzı ile anlamak mümkün olacaktır.

¹¹⁵ Halbwachs'ın sosyolojik yaklaşımıyla Rossi'nin mimari yaklaşımı arasındaki bu benzeşimi ilerletmek mümkündür. Bu noktada söylenebilir ki Halbwachs'ın hatırlama eylemi için gerekli saydığı önkoşul, kolektif bilinci oluşturan bir toplum ve onun çerçeveleriyken; Rossi'nin mimari için gerekli kıldığı önkoşul, kolektif bir insan yaratısı -ve aynı zamanda toplumun bir tür somut tezahürü- olan şehir ve kentsel artifaktlardır. Halbwachs'ın belleğin toplumsal çerçeveleri olarak işaret ettiği aile, din ve sınıf kavramlarının karşılığı; Rossi'nin mimari düşüncesi içinde -aile biriminin içinde ikamet ettiği- konut, -miti koruyan ayin ve aynı koruyan anıt olduğuna göre din kavramı için- anıt ve -sınıfsal düzenin kentsel tezahürü olan- kamusal yapılar yer bulur.

Şehrin karmaşık yapısının doğa, kültür, insan yapımı bir sanat eseri, kolektif hafıza ve tarihsel içerik eksenindeki tanımlama girişimlerinden sonra Rossi, şehrin biçimsel yapısının açıklığa kavuşturulması ve şehrin bütününün doğru betimlenebilmesi için şehrin ve şehir içindeki yapıların sınıflandırılması konusuna geçer. Bu sınıflandırma konusunda Jean Tricart'ın Toplumsal Coğrafya'sına, Marcel Poéte'in devamlılık kuramına, Aydınlanma döneminden Francesco Milizia'nın sınıflandırmalarına başvurur. Her bir kavramsal ve kuramsal yapıyı kendi içinde inceledikten ve eksik yahut yanlış yönlerini eleştirdikten sonra bu sınıflandırma ve tanımlama girişimlerini birleştirir.

Rossi, toplumsal yapının şehrin içeriğini oluşturduğu ve şehri okumak için bu içeriğin temel öneme sahip olduğunu söyleyen Tricart'ın çalışmasını bir başlangıç olarak ele almıştır (Rossi, 2006, s. 31-34): Bu çalışmanın getirdiği anlayışa göre toplum, -biçimleri ve işlevleri önceleyerek- şehri oluşturan olguların başında gelmektedir. Şehri anlamak için toplumu anlamak gerekir. Ancak Tricart'ın şehri farklı ölçeklere ayırarak değerlendiren yaklaşımını eleştiren Rossi, şehri bir bütün olarak incelemenin ve kentsel artifaktların niteliğini anlamaya çalışmanın önemini vurgular. Şehri belirli ölçekler üzerinden anlamaya çalışmak, niceliksel büyüklükler üzerinden düşünmeyi zorunlu kılar. Bu yüzden Tricart'ın yaklaşımı “pratik araştırma için yararlı olduğu kabul edilse” bile bütünsel yapıyı anlamak açısından eksiklikler içerir. Rossi, şehri belirli ölçekler üzerinden anlamaya çalışmak yerine, “ölçeği değiştiğinde niceliği değişmeyen kentsel artifaktlar yaklaşımı paralelinde” Tricart'ın yaklaşımını kendi sınıflandırma çalışmasında kullanmıştır (Kuruçay, 2022, s. 85). Toplumsal içerik çözümlenmesi, Rossi için “kentsel artifaktların biçimsel yönü”nü anlamak adına bir başlangıç sayılır.

Rossi'nin şehrin sınıflandırması kapsamında ele aldığı ikinci yaklaşım ise Marcel Poéte'in devamlılık kuramıdır (Rossi, 2006, 34-35): Şehirler ve -şehirde doğrulanabilir kesin bilgiler sunan- kentsel artifaktların süreklilikleri/kalıcılıkları üzerinden bir okuma gerçekleştiren Poéte “geçmişin bilgisi”ni ön plana koyar. Poéte'in kuramından hareketle Rossi, kentsel artifaktların esasında varlık nedenlerini sürekliliğinin/kalıcılığının oluşturduğunu ifade eder. Kalıcılık, Rossi'ye göre, “bugün

de yaşantıladığımız bir geçmiştir” (Rossi 2006, s. 43).¹¹⁶ Bu artifaktların ve şehrin tarihi, geçirdiği değişim ve dönüşümlerle birlikte belirli kimlikler kazanır ve böylece “bugünün terimlerini” oluştururlar; ayrıca, geçmişten gelen bu süreklilik geleceğe doğru da uzandığı ve her yeni eklenmenin de bu geçmişin bilgisine göre düzenleneceği için “geleceğin ölçüsü”dürler (Rossi, 2006, s. 34). Tarih bu noktada önem kazanır. “Şehrin genel biçiminin de kendi başına bir anlamı” olduğunu kabul eden Rossi, şehrin biçimi ve tarihi arasında bir bağ kurulduğunu ifade etmiş, bu bağ üzerinden arkaplanda şehrin temasının sabitliğinin gösterilebileceğini savunmuştur (Rossi, 2006, s. 34). Poéte’in çözümlemesini “planın kalıcılığı”na bağlayan Rossi, bu çözümlemede tarih ve coğrafyanın şehre katkısını göstermiştir.¹¹⁷ Şehrin planı hem fiziksel bir düzlemde var olması bakımından coğrafidir hem de süreç içinde anlam kazanması bakımından tarihseldir; ayrıca tıpkı kentsel artifaktlarda olduğu gibi, kolektif olarak şehre bağlanan bir parçadır.¹¹⁸

Rossi’nin ele aldığı üçüncü ve son yaklaşım ise genelde Aydınlanma döneminin mimarlık kuramcılarına ve özelde Francesco Milizia’nın kuramına aittir. En başta belirtmek gerekir ki Aydınlanma dönemi mimarlığının en belirgin eğilimi, “Barok ve Rokoko’nun aşırılıklarına karşı, Klasik geleneğin yeniden canlandırılması”dır (Özke Tökmeci, 2013, s. 44). Bu bağlamda antik ve ortaçağ dönemlerindeki yapılar incelenmiş, rasyonel bir bakış açısıyla mimarlığa dair çeşitli ilke araştırmaları ve çalışmaları yapılmış, mimarlığın mantıksal ve rasyonel karakteri ortaya konulmaya çalışılmıştır.¹¹⁹ Rossi bu noktada, Milizia’nın da fikirlerinin kaynağı olan, Aydınlanma dönemi mimarlık kuramcılarının düşüncelerini mimarlığın

¹¹⁶ İleride görülebileceği gibi, Rossi’nin sınıflandırması içinde şehrin planı ve anıtlar, bu kalıcılık etkisini oluşturan birincil öğeler olarak ele alınır.

¹¹⁷ Rossi’ye göre, en anlamlı kalıcılık, şehrin planıdır (Rossi, 2006, s. 43); farklı düzeylerde varlığını sürdüren şehrin planı, yüklediği özelliklerle farklılaşır, bazen deforme olur ama çoğunlukla yerini korur.

¹¹⁸ Kalıcılık kavramı yalnızca Poéte’in çözümlemesiyle sınırlı kalmaz, Pierre Lavedan’ın çalışmasına da “dinamo” kavramıyla yön verir. Rossi’nin aktardığına göre; Lavedan, kalıcılık kavramını “dinamo” ifadesiyle kullanmakta ve onu şehrin temelini yerleştirmektedir: “Dinamo, bir şehrin fiziksel yapıların, sokaklarında ve anıtlarında yansıyan bir kalıcılık kavramını cisimleştirir” (Rossi, 2006, s. 35)

¹¹⁹ Rossi’nin de Aydınlanma döneminden oldukça etkilendiğini söylemek gerekir. Nitekim Aldo Rossi, Etienne-Louis Boullée’nin “Mimarlık: Sanat Üzerine Bir Deneme” (2019) başlıklı kitabını İtalyancaya çevirmiş, bu çeviri kitabında da “Boullée’ye Giriş” başlıklı bir giriş yazısı kaleme almıştır. Giriş yazısında “Boullée’nin bu makalesi, günümüzde mimarlığın mantıksal ilkelere dayalı olarak okunması gerektiğine ikna olanlar ve mimari tasarımın çoğunlukla bir dizi önermenin geliştirilmesine dayanabileceğini savunanlar için özellikle ilgi çekicidir.” diyerek Aydınlanma dönemi mimarlığının kendi dönemi için hala geçerliliğini koruyan yapıtları olduğunu savunmuştur (Rossi, 1981, s. 7).

mantıksal ilkelerini oluşturmak, her bir ögeyi şehir sistemi içinde değerlendirmek, işlev ve biçimi ayrı ayrı ele alarak biçimin klasik tavrını korumak şeklinde özetlemiştir (Rossi, 2006, s. 35). Milizia ise, Rossi'nin aktardığına göre (2006, s. 36-37), şehirdeki yapıları özel ve kamusal olarak sınıflandırır: Özel yapılar konutları kapsarken, - Rossi'nin daha sonra “birincil öge” olarak adlandıracağı- kamusal yapılar ise şehirdeki ana öğeleri kapsar. Bu grupların sınıf olarak sunulmasıyla birlikte sınıflar arasında ayırım yapmak, her ana ögeyi ise şehir içinde yerlerine göre ele almak mümkün hale gelir. Milizia, bu özel ve kamusal sınıflandırma işleminden ve ana öge olarak tanımlanan yapıların şehir içindeki yerlerine göre çözümlenmesinden sonra, her bir ögeyi tek tek bina tipleri olarak genel çerçeve içinde sınıflandırmaya ve “işlevlerine göre”¹²⁰ tanımlamaya girişir.

Rossi, Milizia'nın görüşünü; şehrin sanat yapıtı olarak işlev gören parçalar barındıran bir yapı olarak anlaşılması, şehrin doğası gereği karmaşık yapısını açıklamak için tipolojik söyleme değer yüklenmesi ve bu sayede modelin oluşturulmasında tipolojik özün kullanılmasıyla ilgili olduğu için açıkça desteklemiştir (Rossi, 2006, s. 37). Bu görüşle birlikte önceki kavramsal ve kuramsal yaklaşımları da kendi şehir biliminin sınıflandırma sistemi içinde yeniden kurgulamıştır. Bu üç yaklaşımı, basitçe bir ifadeyle yeniden özetlemek gerekirse; toplumsal olgu, devamlılık/kalıcılık/süreklilik ve mimari biçimin mantıksal ilkelerine göre oluşturulan sistem olarak tarifienebilir.

Aldo Rossi, bütün bu kavramsal ve kuramsal çalışmalar ışığında, kendi sınıflandırmasını ortaya koymuştur. Kentsel bütün, Rossi'ye göre (2006, s. 74), üç temel işleve göre sınıflandırılır: Konut Alanı, Sabit Etkinlikler ve Dolaşım. Kamusal ve ticari amaçlı yapıları içeren sabit etkinlikler, Rossi'nin sınıflandırılması içinde, anıtları ve şehrin kalıcı antik planıyla birlikte “birincil öğeler” içinde yer alır. Bu sınıflandırma bir başlangıç sağlamakla birlikte, temelde “inceleme alanı” olarak ele aldığı şehir birimleri içinde açıklanmıştır.

Bu bağlamda ele aldığı ilk kavramsallaştırma, kentsel artifaktların tekilliği ile özgül bir şehirle bağlantı kurulmasını, özgül ve tekil öğelerin daha açık bir biçimde

¹²⁰ Rossi, “işlev” kavramını bu noktada “binanın amacı” olarak tanımlamıştır: “Genel biçim incelemelerinden bağımsız olarak ele alınan bu işlev kavramı, binanın kendi başına işlevinden çok, amacı olarak anlaşılır” (Rossi, 2006, s. 37)

anlaşılmasını ve şehrin kurucu bir parçası olarak görüldüğünde şehrin çözülmesini sağlayan; asgari bir kentsel bağlam ve şehir mekânıyla ilgili bir soyutlama olarak “inceleme alanı”dır (Rossi, 2006, s. 48-50). Rossi, bina tipolojisi ve şehir morfolojisi arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturmak ve kentsel artifaktların yapısını anlamak için başvurduğu “inceleme alanı” kavramını, “uygun biçimde sınırlanmış bir kültürel ve coğrafi alanın sakinleri üzerinde belirleyici etkilerde bulunan bir dizi mekânsal ve toplumsal unsuru içine alan bir kavram olarak” tanımlamıştır (Rossi, 2006, s. 50). Bu çerçevede inceleme alanı kavramı, coğrafi olarak bir yer düzlemini, toplumsal olarak bu yer üzerine gelmiş toplumların oluşturduğu biçimsel katmanları, tarihsel olarak ise bir yer üzerine konumlanan biçimsel katmanların anlamsal birliğini ifade eder. Bu kapsamda tarih, mekânın kalıcılığını ve zamanın sürekliliğini izlediğimiz belirleyici bir aktördür. İnceleme alanı, “fiziksel ve toplumsal açıdan türdeş” olan bütün kentsel alanları kapsamaktadır (Rossi, 2006, s. 50). Yani bu türdeşlik, tipolojik ve sosyolojik açıdan bir türdeşliktir. Bu bağlamda alanların türdeşliği belirli bir toplumsal yaşamı ve biçimsel olarak belirli mekân ve yapıları ifade etmektedir. Rossi, böylece inceleme alanını, şehir biliminin tekil bir âni olarak özetler (Rossi, 2006, s. 50).

Rossi, inceleme alanı kapsamında, ilk olarak “şehre büyük ölçüde karakterini kazandıran” (Rossi, 2006, s. 57) konut bölgesini ele almıştır. Konut bölgesi, şehir biçiminin bir âni, bir parçası olarak; belirli bir kentsel peyzajla, belirli bir toplumsal içerik ve işlevleriyle tanımlanan morfolojik ve yapısal bir birimdir (Rossi, 2006, s. 51). Bu bağlamda, konut bölgeleri, özerk yapılar olarak -işlevselci yaklaşımın tanımladığı gibi- birbirlerine değil, tüm kentsel yapının kendisine bağlıdır ve “şehir içinde küçük bir şehir oluşturur”. Ancak belirtmek gerekir ki “işlevlerin cisimleşmiş biçimleri olarak ve başka unsurlar yokmuş gibi dar bir bakış açısına sahip” işlevselci bir bölge yaklaşımını Rossi reddetmiş, bölgelerin kendi karakteristik özellikleri kapsamında, yani belirli bir fizyonomiye sahip özerk parçalar olarak değerlendirmek gerekliliğini vurgulamış, bu özerk karaktere sahip biçimlenişlerin tarihsel süreçte kendi tekilliğini kurduklarını da eklemiştir (Rossi, 2006, s. 53). Konut, coğrafi, morfolojik, tarihsel ve ekonomik birçok unsura bağlı olarak tiplerin gerçekleştiği biçimlerle birlikte şehrin mimarisine derinden bağlıdır ve toplumun yaşam tarzının maddi bir temsili, kültürün kesin bir ifadesidir (Rossi, 2006, s. 57-58). Bu noktada Rossi’nin sınıflandırması içinde konut -Milizia’nın kuramsal yaklaşımda olduğu gibi-

özel yapıların arasında yer alır. Şehir ve konut arasındaki ilişkiyi incelemek, şehri incelemenin birinci basamağı ve en iyi yollarından biridir.

Konut bölgesinden sonra Rossi, kamusal ve ticari yapıları da kapsayan sabit etkinlikleri de içine alarak “Birincil Öğeler” olarak kavramsallaştırdığı sınıflandırmasının ikinci basamağına geçer.¹²¹ Konut alanı kavramının şehri anlamak için yetersiz kaldığını belirten Rossi, alan kavramını oluşturan ve öğeleri bir araya toplayarak çekirdek görevi gören özgül kentsel öğelerin eklenmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu bakımdan şehrin evrimine kalıcı bir şekilde katılan ve bu sayede şehri oluşturan en önemli artifaktlar olarak “birincil öğeleri” tariflemiştir. Birincil öğeler yer ve yapı, planın ve binanın kalıcılığı, doğal artifaktlar ve insan tarafından yapılmış artifaktlar açısından alanlarla birleşerek şehrin fiziksel yapısı denilen bütünü oluştururlar (Rossi, 2006, s. 74). Denilebilir ki Rossi’ye göre konut alanları, bireylerin oluşturduğu bir toplumsallık sunarken; birincil öğeler, toplumsallığın bireyler tarafından idrak edilen dışavurumudur. Bu bağlamda Hans Paul Bahrdt’in “Die moderne Grossstadt” [Modern Büyük Şehir] kitabından yaptığı alıntı ile Rossi, kamusal ve özel yapılar arasındaki ilişkiyi “kutupsallık” ve “alışveriş” üzerinden açıklamıştır:

Tezimiz şu: Şehir, gündelik hayat dahil bütün hayatın kutuplaşma, ya kamusal ya da özel olan toplumsal kümelenmeler aracılığıyla açılma eğilimi gösterdiği bir sistemdir... Kutupsallık ne kadar güçlü, kamusal ve özel alanlar arasındaki alışveriş ne kadar yakınsa, kentsel bir topluluğun hayatı da sosyolojik açıdan o kadar ‘kentsel’dir. (Rossi, 2006, s. 74-75)

Yani kamusal ve özel yapılar arasında, Rossi’nin deyimiyle, birincil öğeler ve konut alanları arasındaki ilişki, gerilim yaratan bir diyalektik yapıya sahiptir. Bu gerilimli diyalektik yapı şehrin özgül karakterini ortaya koyar.

Birincil öğeler, mekânsal işlevlerinden bağımsız olarak şehir içindeki varlıklarıyla özdeşleşmişlerdir ve bu sayede hem kendi içlerinde bir değer hem de şehirdeki yerlerine bağımlı bir değer taşırlar (Rossi, 2006, s. 75). Daha önce belirtildiği gibi, yalnızca sabit etkinlikler bu kapsamda değerlendirilmez, şehrin kalıcı planı ve özellikle anıtlar da bu noktada sınıflandırmaya dahil olur. Bir yerin şehirleşme sürecini

¹²¹ Bu noktada belirtmek gerekir ki sabit etkinlikler ve birincil öğeler kavramları aynı şeyi içeriyor olsa bile, Rossi’ye göre “iki terim kentsel yapıyı kavramlaştırmanın birbirinden tümüyle farklı biçimlerini varsayar”; ancak her ikisi de kentsel öğelerin kamusal ve kolektif karakterine, toplum tarafından toplum için yapıldıkları gerçeğine gönderme yaptıkları için ortak bir özelliğe sahiptir (Rossi, 2006, s. 74).

hızlandıran ve bir bakıma katalizör olarak işlev gören birincil öğeler, şehrin dinamiğinde etkin bir rol oynayarak kentsel artifakt niteliği edinirler; böylece mimari bu süreçteki “nihai an, aynı zamanda bu karmaşık yapıdan ortaya çıkandır” (Rossi, 2006, s. 75).

Birincil öge kapsamındaki bir diğer öge olan “Anıt” şehrin ya da şehir içindeki küçük şehirleri oluşturan alanların merkezinde yer alır. “Kolektif iradenin mimarlık ilkeleri aracılığıyla ifade edilmiş göstergeleri olan anıtlar”, kendilerini şehir dinamiğindeki “özel tip” birincil öğeler olarak sunar (Rossi, 2006, s. 4, 80). Bu noktada Aloïs Riegl’in anıt tanımlamasına başvurulabilir: “Anıt, en eski ve özgün anlamıyla, insanın tek başına yaptığı işleri veya gösterdiği hüneleri (veya bunların bir karışımını), özellikle gelecek kuşakların zihninde canlı tutmak amacıyla inşa ettiği eserdir” (Riegl, 2022, s. 55).¹²² Anıt, Rossi’ye göre şehrin bütün sorunlarını özetlemesi ve biçimi sayesinde işlevin ötesine geçen bir değer taşıması sebebiyle özeldir. Poéte’in devamlılık kuramında, şehrin temel yerleşim düzeni kalıcılık noktasında belirgin bir görev üstlense de, Rossi’ye göre anıtlar da kalıcılık etkisine sahip kentsel artifaktlardır (Rossi, 2006, s. 43). Yani Poéte’e ek olarak Rossi anıtlarında kalıcılık etkisi yarattığını ifade eder. Hem simgesel hem de fiziksel olarak varlığını sürdüren anıtın sürekliliği ve kalıcılığı; şehri, “şehrin tarihini ve sanatını, varlığını ve hafızasını oluşturma yeteneğinin” bir sonucudur (Rossi, 2006, s. 44). Rossi bu durumu açıklamak için mit-ayin-anıt arasındaki ilişkiye değinir:

İnanıyorum ki ayinin önemi onun kolektif doğasından ve asli özelliğinin miti koruyan öge olmasından kaynaklanıyor; ve bu, anıtların anlamını, bunun da ötesinde şehrin kuruluşunun ima ettiklerini ve kentsel bağlamın aktardığı düşünceleri anlamamız için bir anahtar oluşturuyor... Ayin, mitin kalıcı ve koruyucu ögesiye, o zaman anıt da öyledir; çünkü tamda mite tanıklık ettiği an, ayin biçimlerini mümkün kılar. (Rossi, 2006, s. 6)

Bu bağlamda denilebilir ki anıt, mit gibi soyut düzlemdeki kültürel düzlemi ve ayin gibi toplumsal eylemleri simgeleyerek korur. Ancak şehrin dinamik süreci, korunmadan çok evrim sürecine yönelik olmasına bağlı olarak anıtlar hem şehrin

¹²² Belirtmek gerekir ki Aldo Rossi'nin anıt kavramı üzerindeki fikirleri ile “Modern Anıt Kültü” kitabında Aloïs Riegl'in (2022) ürettiği kavramsal ve algısal düşünme biçimleri arasında bir yakınlık bulmak mümkündür. Anıtların ve anıtlar üzerindeki algının zaman içindeki değişimini ele alan Aloïs Riegl, anıtları içerdikleri değerlere göre ayırmış, bu değerlerin iç içe geçerek birçok algı ve düşünme biçimi geliştirmiştir. Rossi'nin (2006, s. 89) “birincil öğeler içkin değerleri ya da tarihsel durumları yüzünden anıt değeri”ne sahip olan anıtlar, Aloïs Riegl’in “Amaçlanmamış Anıt” kavramıyla doğrudan ilişkilidir.

karakterini korur hem de “sürekli biçimde ilerletici gelişim öğeleri” olarak bu evrim sürecini yönlendirirler (Rossi, 2006, s. 45).¹²³

Birincil öge kapsamında ele alınan -ve aslında daha önce zikredilen- son unsur ise şehrin temel yerleşim düzenini ifade eden (antik) planıdır. Antik şehrin hangi anlamda modern şehrin kökenini oluşturduğunu sorgulayan Rossi, bu bağlamda Henri Pirenne’e başvurur: Pirenne’e göre (2014, s. 47), ortaçağ şehirlerinin kentsel özelliğini oluşturan şey, halkın geçimini sağladıkları ticari düzlem veya kendine özgü yasa ve kurumları olan hukuksal bir düzlem değildir; ticari ve hukuksal düzlemden önce toplumsal örgütlenmeye bağlı olarak toplanma ve buluşma merkezleri sağlayan yerlerin ve bu bakımdan merkezlerin en önemli öğesi olan anıtların varlığıdır. Politik ve kurumsal oluşumun kalıcı bir ânını oluşturan şehrin fiziksel gerçekliği, anıtlar ve yer - yani şehrin yerleşim düzenidir. Kentsel kurumlar zaman içinde sürekliliklerini kaybetse de fiziksel mekân ayakta kaldığı sürece şehir hayatta kalır (Rossi, 2006, s. 81). Bu bağlamda modern şehir kendisini bu antik yapılanma üzerine kurar; çünkü insan tarafından yapılmış, sanat ile doğa arasındaki orta noktayı temsil eden antik şehir kompleksi, şehirsiz kümelenebilen kendisinden bağımsız yaşayıp gelişemeyeceği coğrafi düzenin tüm koşullarını bir araya getirmiştir (Rossi, 2006, s. 82): Antik şehir, -”Sezar yollarının kesiştiği yerde bulunduğu için”- şehir yaşamının merkezi olmaya yazgılıdır; ayrıca, eski şehirlerin antik planı, “hem olumlu bir değer hem de bir referans noktası” olarak “hem ekonomik hem de psikolojik bir rasyonel”e sahiptir. Rossi de bu nedenle planı, “anıtlarla eşdeğer bir birincil öge” olarak kabul etmiştir (Rossi, 2006, s. 8).

¹²³ Rossi, metnin ilerleyen kısımlarında, şehrin anlamını içeren nitelikleri ve yazgıları bakımından anıtları diğer birincil öğelerden ayırdığını da eklemiştir (Rossi, 2006, s. 90). Bu yüzden, anıtları “birincil öğeler” altında değerlendirmeye devam etmekle birlikte, ondan taşan başka değer ve anlamlara sahip olduğunu kabul etmek gerekir.

Bu çerçevede, Rossi'nin sınıflandırmasını yeniden biçimlendirerek ifade etmek gerekirse, Şehri oluşturan üç temel kategori vardır:

- Konut Alanları
- Birincil Öğeler:
 - Sabit Etkinlikler (kamusal ve ticari yapılar)
 - Anıtlar
 - (Antik) Şehrin (Kalıcı) Planı
- Dolaşım (kutuplaşmanın ve alışverişin gerçekleştiği sınır bölge)

Parçalardan oluşmuş bir yapı olarak şehrin, kendisini var eden kentsel artifaktlar üzerinden sınıflandırılması, şehri tanımlamaya dair metodolojik bir yöntem oluşturulmuştur. Bu noktada Rossi, baştaki varsayımlarına geri dönerek tanımlamalarını ve sınıflandırmasını özetlemiştir:

Şehrin tarihi daima şehrin coğrafyasıyla ayrılmaz bir bütün oluşturur; bu ikisi olmadan bu “insani şey”in fiziksel göstergesi olan mimarlığı anlayamayız. Şehrin bütün parçaları, hayat tarzlarının, kendi biçimlerinin ve hafızalarının somut işaretlerini sergiler. [Bu yüzden] Şehir, doğası gereği tek bir temel fikre indirgenebilecek bir yaratı değildir; oluşum süreçleri çok sayıda ve çeşitlidir... Şehir parçalardan oluşur ve bunlardan her biri şehre karakterini verir (Rossi, 2006, s. 85,87,89)

Ancak eklemek gerekir ki şehrin tipolojik ve morfolojik olarak fiziksel gerçekliği üzerinden çözümlenişi, mekânın donmuş bir anını temsil eder. Öyle ki Rossi'ye göre tanımlanamaz yahut belirli bir biçime ulaşamamış, “amorfl” herhangi bir alanı veya yapısı yoktur. Olsa bile bu tanımsız ve biçimsiz alanlar, “dönüşüm süreci” içindedirler ve en sonunda yeniden şehrin tanımlanmış alanlarına veya yapısına dönüşür (Rossi 2006, s. 83). Böylece şehrin mimarisinin mutlak ve statik âni yeniden meydana gelir.¹²⁴

¹²⁴ Gerçeküstütcü ressam Giorgio De Chirico'nun resimleri ile Rossi'nin mimari fikri tam da bu noktada özdeşleşir. De Chirico'nun resimlerinde şehir, Rossi'nin “birincil öğeler” diye tariflediği, anıtlar ve yapılar ve sokaklarla statik bir mekânsal düzlemi tarif eder. Yapılar dışında herhangi bir obje olmaması veya olsa bile onlar gibi hareketsizliği, zamandaki belirli bir ânında asılı duran güneş ışığı ve oluşturduğu keskin gölgelerinin netliği bu zamandaki donmuş bir âni ifade eder. Resimdeki şehir, klasik biçimleri içinde donmuş bir andır.

3.2.2.1.2. *Tip ve Tipoloji*

Şehrin tanımlanması ve öğelerinin sınıflandırılması için Rossi tip ve tipoloji kavramlarını kuramına dahil etmiştir. “Tip” etimolojik olarak Latince “typus” ve Grekçe “typos” kelimelerinden gelmekte olup esasında “basılacak veya vurulacak- iz” anlamına gelmektedir; ancak etimolojik anlamı dışında, 17. Yüzyılda öncelikle botanik, zooloji gibi alanlarda nesnenin kolay kavranabilmesi adına soyutlaştırmak suretiyle yapılan bir sınıflandırma ve indirgeme işlemi için bir araç olarak kullanılır. (Bingöl, 2007, s. 7). Sınıflandırma, nesnelere arasındaki ayrımı belirtmek için yapılırken, indirgeme aynı nesne türünün tamamını kapsamak adına yapılır. Bu konuda Abraham Moles’in (2012, s. 255) “sınıflandırmanın amacı, esasta, birtakım öğeleri, bunların zihnen kavranışını basitleştirmek için akıl yoluyla sıkıştırma.” cümlesi açıklayıcıdır. Ancak Özgür Bingöl’ün de belirttiği gibi (2007, s. 7-9), “soyut bir şema kurmak” için kullanılan tip gerçeklikte var olmayıp, gerçekliği tanımlamaya ve sınıflandırmaya yarayan, daha sonrasında ise bazı değişiklik ve eklentiler ile tekrar gerçekliğe dönüştürülen bir kavramdır. “Tipoloji” ise “olguların veya varlıkların tip kavramı etrafında taksonomisi veya sınıflandırılması” olarak genel bir şekilde tanımlanabilirse de, Özgür Bingöl (2007, s. 12) Ernest W. Adams ve William Y. Adams'a başvurarak bu tanımı, “belirli bir alanda, tipolojik çalışmayı yürüten öznenin amacı doğrultusunda, belirlediği bir dizi genel ölçüte göre, varlıkların özel tiplerden oluşan kapsamlı diziler halinde bölümlere ayrılması olarak tanımlanabilecek kavramsal bir işlem” şeklinde genişletmiştir. Tip ve tipoloji kavramları, ilk kez biyolojinin alt dalları tarafından kullanılmış olmasına rağmen, ilerleyen süreçte arkeolojiden antropolojiye, dilbilimden sosyolojiye dek birçok disiplin içinde, disiplinin mevzusuna ve meselesine bağlı olarak tanımlanmış ve kullanılmıştır. Yine de hepsi için “akıl yoluyla kavranacak nesnelere tanımlanması ve sınıflandırılması işlemi” olarak ortak bir genelleme yapmak mümkündür.

Mimarlık tarihinde ise tip ve tipoloji kavramları, ilk defa -bilimsel ve nesnel bilginin değer kazandığı Aydınlanma dönemi olarak tariflenen- 18. Yüzyılda Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy tarafından tanımlanmıştır. Fakat aynı kavramlar yıllar içinde farklı bağlamlarda farklı anlamları içerecek şekilde dönem dönem ortaya çıkmıştır. Vidler’e göre (aktaran Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 127) tip ve tipoloji kavramları, mimarlığın kriz ortamlarında ortaya çıkmıştır. Bunun başlıca nedeni,

değişen koşullar içinde mimarlığın kendisini değiştirmek ve yenilemek zorunda kaldığı durumlarda kendi köken araştırmasını yeniden başlatarak geçmişe dönmesidir. Bu yüzden tip ve tipoloji kavramları, mimarlığın özsel ilkelerinin ortaya çıkarılacağı köken araştırmalarının mahsulü konumundadır. Colquhoun da (2005, s. 43) “sezgisel yöntemlerin çözülecek sorunlarla uğraşmak için yeterli olmadığı”nda ve “daha keskin çözümlene ve sınıflandırma araçlarının yokluğunda” tip çözümlerinin ortaya çıktığını belirtmiştir.

Anthony Vidler, 1977 yılında kaleme aldığı makalesinde tarih içindeki tipolojik yaklaşımların üçe ayrıldığını ifade eder (Vidler, 1977, s. 13-16): İlk tipoloji, Aydınlanma döneminde Laguer tarafından formüle edilen, doğanın rasyonel düzenini tanımlayan ve bu doğa ideali üzerinden oluşturulan tipolojidir. İkinci tipoloji ise Le Corbusier tarafından tanımlanan, modernleşme döneminde endüstriyel üretim düzeni içindeki makine doğasına atıfta bulunan tipolojidir¹²⁵. Her iki tipoloji de rasyonel bilimin ve teknolojik üretimin çağın ilerici “biçimlerini” somutlaştırdığına ve bu biçimlere uymanın gerekliliğine dair bir inanca sahiptir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra “Modern Hareket’in mevcut öncüllerinin sorgulanması” ve “sanayi öncesi şehirlerin biçimlerine yeniden ilgi duyulmasıyla” mimaride tip ve tipoloji konusu yeniden gündeme gelmiş ve bir başka (üçüncü) tipolojik yaklaşım formüle edilmeye çalışılmıştır. Ancak üçüncü tipolojik yaklaşım ne soyutlanabilir bir doğa ne de teknolojik bir ütopya ile ilgilenmez, doğrudan (geleneksel) şehri odağına alır. Bu tipolojinin kaynağı olan şehir, sınıflandırma için malzeme sağlar ve eserlerinin biçimleri kompozisyon için yeniden bir temel oluşturur. Yani diğerleri gibi mimarlığı başka bir “doğa” tarafından kıyaslayarak bir tipoloji meydana getirmek yerine üçüncü tipolojide, mimarlığın kendisi içinden çıkarılan bir tipoloji üretimi hedeflenmiştir. Bu nedenle önceki iki tipolojideki gibi bir meşrulaştırma veya doğrulama söz konusu değildir. Mimari öğeler yalnızca kendi doğalarına atıfta bulunurlar ve biçimlenişteki geometrileri ne bilimsel ne de teknolojiktir, esasen mimaridir.¹²⁶ Fakat yine diğer ikisi gibi ilkelerini belirlemek için akla ve sınıflandırmaya dayanmaktadır.

¹²⁵ Vidler'a göre (1977, s. 13) her iki tipoloji de rasyonel bilimin ve teknolojik üretimin çağın ilerici “biçimlerini” somutlaştırdığına ve bu biçimlere uymanın gerekliliğine dair bir inanca sahiptir.

¹²⁶ Rossi'nin bu bağlamda Şehrin Mimarisi kitabının önsözündeki ifadeleri örnek gösterilebilir: “Şehri mimarlık olarak ele almak, mimarlığın kendi kendini belirleyen bir özerkliğe sahip (dolayısıyla soyut anlamda özerk olmayan) bir disiplin olarak öneminin şehrin içindeki en önemli kentsel artifaktı

Bu üçüncü tipolojik yaklaşım özellikle 1950-1980 yılları arasında mimarlık atmosferi içinde ciddi bir etki yaratır ve tartışma konusu haline gelir. Giulio Carlo Argan'ın 1963 tarihli "On the Typology of Architecture"¹²⁷ metni, A. Colquhoun'un 1967 tarihli "Typology and Design Method"¹²⁸ metni, yukarıda açıklaması yapılan Vidler'in 1977 yıllarında kaleme aldığı "The Third Typology" metni ve "The Idea of Type" metni, Rafael Moneo'nun 1978 tarihli "On Typology"¹²⁹ metni gibi birçok metin örnek gösterilebilir. Hays'a göre (2015, s. 28) mimarlık ile göstergebilim arasında bir ilişki kurmak suretiyle mimarlık bağlamına alınan "simgesel sistem ile belirli bir mimari imleyen arasında sentetik bir operatör olan", yani mimarının imleyeceği anlam ile tekil mimari yapıtı veya yapıtın öğeleri arasında anlamın mimariye, mimarının de anlama dönüşmesini sağlayan tip ve tipolojidir; bu kavramların ve yöntemin bu kadar etkin olmasının sebebi ise, "tipin mimarlığın imgeleme ve simgelemedeki aracılık konumu"nda yatmasıdır.

Üçüncü tipolojik yaklaşımı sahiplenen veya bu yaklaşım üzerine yazılar kaleme alan birçok mimar olsa da çoğunluğu İtalyan Rasyonalist geleneği içinden gelen mimarlar sağlar ve bu çoğunluk içinde de tip ve tipolojiyi tanımlayışı, sistemleştirmesi ve örnek gösterilmesi bakımından Aldo Rossi diğerleri arasından sıyrılarak öne çıkar. Rossi, Şehrin Mimarisi kitabında Quatmère de Quincy'nin tip tanımını olduğu gibi aktarır:

"Tip" sözcüğü, sureti çıkarılan ya da kusursuzca taklit edilen şeyin imgesinden çok, model için bir kural oluşturması gereken öge fikrini temsil eder... Sanatın pratik uyarlaması açısından anlaşıldığında model, olduğu gibi tekrarlanması gereken bir nesnedir; bunun aksine tip, birbirine hiç benzemeyen yapıtları kendisine göre kavrayabileceğimiz nesnedir. Modelde her şey kesin ve verilidir; tipte ise her şey az çok belirsizdir... Bütün buluşların sonraki değişimlerine rağmen, duyular ve akıl için açık ve aşikâr bir biçimde, esas ilkesini daima koruduklarını da görürüz. Nesnenin imkân tanıdığı biçimlerin gelişmelerinin ve çeşitlemelerinin çevresinde toplanıp iç içe geçtiği bir tür çekirdeği andırır bu. Bu yüzden her

oluşturduğunu ve bunun bu kitapta çözümlenen bütün süreçler aracılığıyla geçmişi bugüne bağladığını anlamak demektir." (Rossi, 2006, s. 179).

¹²⁷ Argan'a göre (1990, s.117), tipoloji, "hem mimarlığın tarihsel sürecinin hem de bireysel mimarların düşünme ve çalışma süreçlerinin bir işlevi"dir.

¹²⁸ Colquhoun'a göre (2005, s. 48) tipoloji sürece karışan kavramların denetim altına alınması için "geçmişin biçim ve çözümlerini dikkate alan değer dizgeleri"dir.

¹²⁹ Moneo'ya göre (1978, s. 44) "Tip sorununu anlamak, günümüzde mimari nesnenin doğasını anlamak demektir. Kaçınılması mümkün olmayan bir sorudur. Mimari nesne artık tek ve izole bir olay olarak düşünülemez çünkü hem kendisini çevreleyen dünyayla hem de tarihiyle sınırlanmıştır".

türden binlerce şey bize ulaşır; bilim ve felsefenin temel görevlerinden biri, bunların kökenlerini ve ilk nedenlerini arayıp bulmaktır, ki amaçları kavranabilsin. (Rossi, 2006, s. 20-21)

Rossi (2006, s. 21) buna ek olarak tip kavramını, “hem ihtiyaçlara hem de güzellik özlemlerine göre gelişen” “kalıcı ve karmaşık bir şey, biçimi önceleyen ve oluşturan mantıksal ilke” olarak tanımlamıştır. Şehrin mimarisinin temeline biçimi yerleştirdiği gibi biçimin de temeline tipi yerleştirir. Fakat bütün mimari biçimler tiplere indirgenebilir olsa bile, hiçbir tip yalnızca tek bir biçimle özdeşleştirilmeyeceğini de ekleyen Rossi, tipi mimarlık düşüncesinin kendisi, özüne en yakın şey olduğunu belirtmiştir. Tipler ve tipoloji kolayca yaratılabilecek veya üretilebilecek şeylerden değildir; Rossi’ye göre (2006, s. 189), tipoloji ancak uzun bir zaman dilimi içinde biçimlenir; şehir ve toplumla çok karmaşık bağlara sahiptir.

Rossi’nin tip düşüncesinin izlerini felsefe ve sosyoloji bağlamında da aramak mümkündür, hatta gereklidir. Bunun ilk sebebi, kendisinden önce gelen mimarlar tip ve tipoloji kavramlarını, somut öğeleri incelemenin -yani tarihi veya çağdaş şehirleri analiz etmenin- bir aracı olarak tanımlayıp kullanırken, Rossi’nin tip ve tipoloji kavramlarını oldukça soyut bir bağlama çekmesidir (Parlak Temizel & Bilsel, 2022, s. 137). İkinci sebep ise, soyut bir bağlama çekilen tipin, Quincy’nin tanımındaki “köken” ve “ilk neden” ibareleriyle özdeş tutulması ve buna ek olarak değişmezlik, kalıcılık, süreklilik niteliklerine sahip olması gibi durumlar nedeniyle gittikçe Platon’un “idea”larına benzer bir pozisyona yükseltilmesidir. Nitekim Aldo Rossi de Jacob Burckhardt’ın (1950, s. 183) “Orada, mabette, onlar [sanatçılar] yüceliğe doğru ilk adımlarını attılar; biçimi raslantısal olandan ayırmayı öğrendiler. Böylece tipler nihayet ilk idealar oldu.” sözlerine atıf yaparak bu analogiyi pekiştirir. Ayrıca Rossi’nin kolektif hafıza gibi konularda sıkça atıf yaptığı Halbwachs’ın yazıları içinde Platon’un idea ve imge arasındaki kurulan ilişki ile Rossi’nin tip ve biçim arasında kurduğu ilişki hemen hemen aynıdır.

Halbwachs’a göre Platon ideaları yalnızca basit bir soyutlama olarak ele almaz; hatta tam aksine, Platon “ideaların algılanabilir imgelerden daha zengin bir içeriğe sahip olduğu hissine kapılmış”tır (Halbwachs, 2016, s. 348): İdealdan türetilmek suretiyle ortaya çıkan imge, ideanın kapsamı içindedir ama bu kapsamın yalnızca bir parçasıdır. Bu durumda imge “hem kapsayan hem de kapsanan”dır. Halbwachs bu

noktada, idea ve imge arasındaki ilişki kuran bağlamı kolektif bilinç ve temsil olarak tanımlar: İdea ve imge, Halbwachs'a göre (2016, s. 349), "toplumun aynı anda aynı nesnelere zihninde canlandırabileceği, yerlerini nosyonlarının bütünü içinde ya da yaşamının ve tarihinin içinde belirleyebileceği iki bakış açısını belirtir". Rossi'nin tip ve biçim arasında kurduğu ilişki de açıkça böyledir. Tip, Platon'un ideaları gibi, yalnızca basit bir soyutlama değildir; tam aksine, biçimlerden daha zengin bir içeriğe sahiptir. Ancak bu şekilde anlaşıldığında farklı farklı biçimlerin tekil ve evrensel özelliklere sahip tipten türetildiğini söylemek mümkün olur. Bu bakımdan biçim de, Platon'un imgeleri gibi, hem kapsanan hem de kapsayandır. Tip ve biçim her ne kadar zihinsel olarak tasavvur edilse veya somut olarak yapılarda karşımıza çıksa da ancak kolektif bir bilinç ve temsilin tezahürü olarak ele alınabilir. Kısaca tip, idea gibi tekil ve evrensel bir öge iken, teşahhus ettiğinde kültürel ve biricik biçime dönüşür.

Son olarak belirtilmesi gereken üç husus daha bulunmaktadır: Bunlardan ilki, tip ve arketip kavramlarının ilişkisi ve Rossi'nin düşüncelerinde bu ikisinin iç içe geçmiş gibi görünmesidir. Halbuki Rossi ne Şehrin Mimarisi kitabında ne de Bilimsel Otobiyografi kitabında "arketip" terimini kullanmamıştır. Ancak Rossi üzerine yazılmış birçok metinde tip yerine arketip, arketip yerine tip kavramları kullanılmış; kafa karışıklığına yol açan bir durum ortaya çıkmıştır. Bingöl'ün de belirttiği gibi (2007, s. 17) Rossi'nin tipoloji tanımı nedeniyle de tip ve arketip arasındaki fark bulanıklaşmıştır. Bunun muhtemel sebebi ise Rossi'nin başta analogi kavramını referans aldığı isimlerden olan Carl G. Jung'un -psikoloji alanında ilk defa- "arketip" kavramı üzerine temellenen metinler de kaleme alması ve buradan hareketle iki kavram arasında bir yakınlık kurulmasıdır. Ancak böyle bir yakınlık kurmak yalnızca "analojik" açıdan makuldür.¹³⁰

İkinci husus ise tipolojinin bir tasarlama yöntemi sağlayıp sağlamadığı meselesidir. Rossi tip ve tipolojinin hem bir çözümleme hem de bir tasarlama yöntemi olarak tek bir temel inceleme alanı içinde birleştiğini ifade etse de tipolojinin yalnızca çözümleme için kullanabildiği, tasarlama pratiğinin ise bu yöntemle

¹³⁰ Rossi'nin "tip" kavramı ile Platon'un "idea" kavramı arasında kurulan analogiye Jung'un "arketip" kavramı da dahil edilebilir. Jung'a göre (2005, s. 17) "'Arketip' daha antikçağda bile kullanılan ve Platon'un 'idea'sıyla eşanlamlı olan bir kavramdır." Ancak eklemek gerekir ki idea ve arketip arasındaki temel fark, idea bir metafizik dünyaya işaret ederken, arketip ise yalnızca insan psikik dünyası içinde kurulur. Aldo Rossi'nin her iki yaklaşıma da yakın olduğunu söylemek mümkün.

sürdürülemeyeceği belirgindir (Rossi, 2006, s. 180). Kaldı ki 1971 tarihli “Portekizce Basımın Girişi”nde de Şehrin Mimarisi’nin bir tasarım kuramı için belirleyici olamayacağını belirtir (2006, s. 185). “Analoji” kavramı da bu nedenle, yani tasarlama pratiğinde tipe ve tipolojiye yakınlaşabilmek yahut ‘benzeşebilmek’ için ortaya çıkmıştır.

Üçüncü husus da Vidler’in da bahsettiği gibi (1977, s. 15), üçüncü tipolojinin diğer bir ayırt edici özellik olarak politik bir yapıya sahip olmasıdır. Çünkü hem şehrin içinden seçilen biçimlerin politik ve toplumsal bir anlama sahip olması hem de seçim yapan kişinin politik görüşlere sahip olması, bu yeni yaklaşımın da politik bir niteliğe sahip olmasını zorunlu kılar. Rossi de kitabının son bölümünde ve kaleme aldığı ikinci önsözde mimarlık, tercih ve politika arasındaki ilişkiye değinir: “Eğilimden yoksun olan bir mimarlığın kendini ifade edecek ne alana ne de tarza” sahip olabileceğini söyleyen Rossi, mimarlığın doğası gereği bir “eğilim [tendenza] ve tercih meselesine bağlı” olduğunu ifade eder (Rossi, 2006, s. 180).¹³¹ Rossi’ye göre eğilim ve tercih meselesini oluşturan da politikadır:

Yine de burada ortaya attığımız bütün tezler temelinde, politikanın önemini kabul etmekle kalmıyor, birincil önemde, hatta belirleyici olduğunu savunuyoruz. Politika, tercihler sorununu oluşturur. Sonunda şehir imgesini -her zaman ve yalnızca politik kurumları aracılığıyla- şehrin kendisi değilse kim seçer? Bu tercihin önemsiz olduğunu söylemek [şehir imgesini] yersiz derecede basitleştirmek olur. Bu tercih önemsiz değildir: Atina, Roma ve Paris, hepsi politikalarının biçimi, kolektif iradelerinin göstergeleridir. (2006, s. 161)

¹³¹ Kendisinin de atıfta bulunduğu gibi, “Boullée’ye Giriş” metninde de benzer ifadeler bulunur: “Açıkçası bu tür okumalar aynı zamanda bir tercihi de temsil ediyor; herkesin bir kanıt alanı seçip oluşturması gerektiğine ve bunun bir eğilimi değerlendirmenin en iyi yolu olduğuna inanıyorum” (Rossi, 1981, s. 8)

3.2.2.2. “Bilimsel Otobiyografi” [Autobiografia scientifica] (1981) Metninin Analizi

Bilimsel Otobiyografi¹³² kitabı, Aldo Rossi'nin en başında belirttiği üzere on yılı aşkın bir süredir -yani 1971 yılından beri- aldığı notlardan oluşan¹³³, “basit birer anı yazısına dönüşmesinler diye” sonuca bağlamaya çalıştığı; Rossi'nin kendi hayat öyküsüyle iç içe geçen projelerinin duygusal bir tonda anlatıldığı otobiyografisidir. 1971 yılı Rossi için üniversitedeki görevine son verilmesi nedeniyle, hem düşünsel ve kuramsal olarak inşa edilmiş akademik bir kimlikten mimarlığın pratik olarak uygulandığı tasarımcı bir kimliğe geçişi, hem de geçirdiği kaza nedeniyle “gençlik yıllarının sona erişi”ni temsil etmesi bakımından oldukça önemlidir (Rossi, 2022, s. 28). Kitabın ismini¹³⁴ belirlerken başvurduğu en önemli referans isimler, otuzlu yaşlarındayken -nihai bir yapıt olarak- “İlahi Komedi” adlı eseri yazan Dante ve enerjinin korunumu yasasından derinden etkilenen – ve anlattığı (duvar ustasının “bloğu kaldırırken harcadığı enerjinin hiç azalmadan, günün birinde yoldan geçen birinin başına düşerek ölümüne neden olana kadar yıllarca bloğun içinde” kaldığı) öykü ile Rossi'yi de derinden etkileyen- ve kitabının ismini dahi kendisinden aldığı Max Planck'tır.¹³⁵ Dante'nin ve Planck'ın yapıtlarındaki; enerji, mutluluk ve ölüm arayışının iç içe geçen özellikleri, Rossi'nin edebi bir üslupla kaleme aldığı Bilimsel Otobiyografi kitabının mimarlıkla ilişkilendirilen başlıca özellikleridir.

¹³² 2022 yılında Arketon Yayınları tarafından Türkçe'ye kazandırılan bu metinde “Autobiografia” terimi için “Özyaşamöyküsü” kelimesi kullanılmış olsa da; “Otobiyografi” kelimesi, dilimizde artık yaygın bir kullanım bulduğu için tezde bu kelimenin kullanılması tercih edilmiştir.

¹³³ 1981 yılında yayınlanan kitabın on yıldır hazırlandığı kabul edilirse; yazılmaya başlandığı tarih 1971 yılı, yani Rossi'nin dönemin öğrenci hareketlerine verdiği destek nedeniyle akademiden uzaklaştırıldığı tarih olduğu görülmektedir. Bu noktadan sonra çalışmalarına tasarımcı olarak devam eden Rossi'nin bu kitabı ve mimari yapıtları tasarımcı kimliğini açıkça göstermektedir.

¹³⁴ Rossi, kitabı için başka isimler de düşündüğünü metin içinde belirtmiştir: “Projelerimin Coğrafyası” (Rossi, 2022, s. 65) ve “Mimarlığı Unutmak” (Rossi, 2022, s. 118). Bu bağlamda temel meseleleri açıklamak üzere bu başlıkların alt başlık olarak kullanılması tercih edilmiştir.

¹³⁵ Max Planck'ın Rossi'ye olan etkisi, Rossi'nin aktardığından çok daha fazla olduğu söylenebilir. Nitekim enerjinin korunumu yasasını hocasından dinlediği öyküyle özetleyen Planck da, Rossi gibi, “insan aklının ortaya koyduğu yasaların, dünyadan kendimize dair edineceğimiz izlenimler dizisini belirleyen yasalarla tutarlı olduğunu” keşfettiğini, “insanın salt akıl yürütmeye bu doğa yasalarının mekanizmasını anlayabileceği”ni, ve “bu mutlak olanı belirleyen yasaların arayışı”nın, kendisi için “hayattaki en hakiki bilimsel araştırma amacı” olduğunu söyler (Planck, 2020, s. 11). Bunun dışında bir başka Neo-Rasyonalist olan Oswald Matias Ungers'in “Her insanda, imgelerle kurulmuş ve nesnelere görüntüler aracılığıyla anlam kazandığı, varlığını -Max Planck'ın inandığı gibi- ölçülebilir olmasına borçlu olmayan, bir gerçeklik yaratmak yönünde güçlü bir metafiziksel gereksinim vardır” dediği gibi ölçülebilir bir nicelikten değil, metafiziksel bir gereksinim nedeniyle ortaya çıkan bir gerçeklik arayışı Rossi'nin bütün çalışmalarında görülmektedir (Ungers, 2020, s. 9).

Bilimsel Otobiyografi kitabında Rossi, kendi mimari yaklaşımını ve projelerini açıklamak için olayların ve izlenimlerinin kökenine bir kez daha inmesi gerektiğini ve bunları betimleyebilmenin bir yolunu bulması gerektiğini belirtir (Rossi, 2022, s. 13). Bu kapsamda kendisini çevreleyen yerlerden, yapılardan, imgelerden, -roman, şiir, öykü ve özellikle tiyatro gibi- edebi yapıtlardan ve bunlarla ilişki kurmak suretiyle içine girdiği duygulanımlardan söz eder. Mimarlığını kurduğu bütün rasyonel paradigmanın, kendi bireysel hafızası içindeki imgelerin duygularıyla kurduğu ilişki nedeniyle deforme olduğunu, Walter Benjamin'den aktardığı veciz alıntıyla¹³⁶ üstü kapalı bir biçimde ifade eder. Ancak kitap, projelerinin bir tür betimlemesi ve açıklaması için ele alınmışsa da istenildiği gibi bir açıklama sunmaz. Projelerin anlatımı sırasında bireysel anılar canlanır, her bir anı bir başkasına bağlanır fakat bütüncül bir görüntü hiçbir zaman oluşmaz. Ne var ki ara ara “Şehrin Mimarisi” kitabındaki fikirlerinin eksikliğinden ve bu fikirlerin hiçbir zaman geliştirilmemesinden -hayal kırıklığına uğramış gibi- bahseder, bu bakımdan hem üniversiteden ayrılışı hem de geçirdiği kazanın etkisiyle mimarlıktaki fikirlerinin değiştiğini dağınık olsa da açıkça gözler önüne serer. Bu noktadaki fikri değişimi projelerin üzerinden incelemek oldukça zor olsa da olanaklıdır. Rossi ilk projelerini değerlendirirken pürizm, rasyonalizm, konstrüktivizm gibi mimari akımlara değinip projelerini bu akımlar içine yerleştirir. Fakat 1971 tarihi sonrasındaki projeler oldukça bireysel bir hafızanın yardımıyla açıklığa kavuşur. Bu değişim en basit şekilde, “tipoloji” yerine artık “tüm eylemlerin birbiriyle kesiştiği” “analoji” kavramının asli bir yöntem olarak sunulmasıyla özetlenebilir. Sözgelimi Modena Mezarlığında, planlar kazada kırılan kemiklerinin etkisiyle Rossi'nin ölüm üzerine düşündüğü anlardan yola çıkılarak, iskelet formunu anımsatacak şekilde tasarlanır; boşluklu pencere yapısı ise hastane odasından gökyüzünü izlediği anlardan yola çıkılarak

¹³⁶ “Burada beni çevreleyen bütün bağlantılar, her şeye rağmen deforme olmama neden oluyor” [Therefore I am deformed by connections with everything that surrounds me here (Rossi, 1981, s. 19)] (Rossi, 2022, s. 38). Rossi aynı (daha doğrusu doğrudan olsa da benzerlik taşıyan) alıntıyı 1976 tarihli “An Analogical Architecture” adlı makalesinde de analogik yaklaşımını temellendirmek için kullanmıştır: [I am unquestionably deformed by relationships with everything that surrounds me] (Rossi, 1996, s. 349). Ancak belirtmek gerekir ki Walter Benjamin'den doğrudan alıntılanan bu cümleye herhangi bir Benjamin kaynağında rastlanmamıştır. Onun yerine, Analogik Şehir'i detaylı bir şekilde açıklayan çalışmasında Cameron McEwan, Walter Benjamin'in buna en yakın cümlesine referans vermiştir (McEwan, 2024, s. 72): “Beni çevreleyen her şeye olan benzerlik beni çarpıttı” [I was distorted by similarity to all that surrounded me] (Benjamin, 2006, s. 374).

oluşturulur. Bunun gibi sonraki birçok proje kendi hayatıyla iç içe geçen bir anılar çemberi içinde ve “analoji” kavramıyla betimlenir.

Bütün kitabın “analoji” kavramında özetlenebilecek bir yapısı vardır. Zira ele alınan bütün yapılar, mimarlar, mimarlık fikirleri ile anılar, imgeler, duygulanımlar bir araya ancak bu kavramla getirilir. Kendi mimarlığının da analoji kavramıyla birlikte hiç kapanmayan bir çemberin uç uca eklenen noktaları gibi ele alınabileceğini gösteren Rossi (2022, s. 59); artık nesnelere, kendisiyle değil, diğer nesnelere ve insanlarla olan ilişkisi üzerinde durur. Bu bağlamda kendi projelerini de yeniden değerlendirmeye alan Rossi, tasarımlarını bir süreç olarak okumaya başlar ve projelerini kendi hayatıyla bağdaştırdığı duygu anları olarak tanımlar; Modena Mezarlığı projesini “gençliğin sona erdiği ve ölüme olan merakı” Chieti Öğrenci Yurdu projesini ise “olgunlaşmayla gelen mutluluk arayışı” olarak tanımlaması gibi. Elbette bu tanımlamalar da kendi özel yaşamıyla; gördüğü yapılar, okuduğu kitaplar ve deneyimlediği manzaralarla – kısacası kendi bireysel hafızasıyla ilişkilendirilerek tanımlanır.

Rossi'nin öznel duygulanımlarını, bireysel hafızasından türeyen anılarını ve bunlara bağlı olarak ele aldığı yapıtları hayli karışık bir sırayla aktaran metnin ana teması, hem “zaman” hem de “hava” anlamına gelen “Tempo”dur. Zamanın çift anlamlı niteliğini mimarlıkta artık görebildiğini söyleyen Rossi, buna karşın hem özel hem de mesleki hayatında “sabit yer” kavramını yitirdiğini itiraf eder (Rossi, 2022, s. 13-14, 90). İtirafı bununla sınırlı değildir. Rossi “Şehrin Mimarisi” kitabında açıklığa kavuşturmak istediği fikirlerin kesinlik kazanacağını düşünse de şehir içindeki insanların duygularını, yaşanmışlıklarını ve anılarını görmezden gelerek arkasında yatan sistemi anlamakla meşgul olduğunu itiraf eder. Ancak anlamaya ve açıklamaya çalıştığı bir tür mekanizmanın aslında yeterli olmadığını ve bu konuda artık ciddi bir dönüşüm gerçekleşmeyeceğini kabul eden Rossi, bu yüzden kendi mimarlığına döndüğünü de ekler. Bu noktada metin boyunca mimarlığın öyküsü ile kendi öyküsünü bağdaştırmaya çalışmaktan ibaret bir çaba ortaya koyar. Ne var ki kendi mimarlığını da açıklamaya çalıştıkça bulanık bir boyuta geçtiğini de itiraflarına ekler. Bütün sistematik ve metodolojik yöntemi kendi duyguları, deneyimleri ve hafızası içinde çökmüş gibidir.

Şehrin Mimarisi'ndeki rasyonel yaklaşım, tikel ve tümel arasında gidip gelerek analitik çalışma sisteminden doğan ve nesnelere anlamaya ve açıklamaya çalışan tipoloji, sabit ve değişmez yasaların arayışı, donmuş bir âna ait mekân vurgusu, ciddiyet içeren tarihsel bakış açısı; bu kitapta, romantik bir yaklaşıma, nesnelere açıklanması yerine diğer nesne ve insanlarla ilişkilendirilmek suretiyle ortaya çıkan analogiye, değişimi anlamlandırmaya çalışan betimleme arayışına, zamanın türlü veçhelerine olan vurguya ve bütün bunların ortaya çıkmasını sağlayan bireysel hafızaya dönüşmüştür. Kitabın karışık bir sırayla bir araya getirilen ve bu nedenle hiç başlıklandırılmayan içeriği, edebi ve öznel bir üslupla ortaya çıkan anlatımı, hafızadan başvuru ve bu nedenle kaynak gösterilmeyen referansları, aynı cümlelerin birbirine zıt bir şekilde ele alınarak çelişki yaratması, içeriği kadar yazınsal yapısının da karmaşık olduğunu göstermektedir. İlk kitabında mimarlığın bütün sorunlarını çözmeye adanmış nihai bir kitap kaleme aldığını düşünürken, Rossi'nin ikinci kitabında bu düşüncelerden vazgeçerek ve "mimarlığı unutarak" baştan yazmaya başladığı söylenebilir. Bu bağlamda bu kitabın bağlayıcı noktası yalnızca Rossi'nin kendisidir, denilebilir.

Bu iki kitap arasındaki farklılığın nedenini ise Rossi'nin kişisel hayatı üzerinden anlamak mümkündür. Zira Rossi, ilk kitabı olan Şehrin Mimarisi'ni yazdığı sırada akademisyen ve kuramcı kimliği ile hareket etmektedir. Ancak 1968 olayları neticesinde, olaylara destek vermiş biri olarak akademiden uzaklaştırılmıştır (Kuruçay, 2022, s. 77). Bu nokta itibarıyla -her ne kadar daha sonraları yeniden çeşitli üniversiteler tarafından akademiye davet edilse bile- tasarımcı kimliğinin baskın geldiği ve buna uygun hem mimari hem de yazınsal yapıtlar ürettiği söylenebilir. Bu yüzden "Şehrin Mimarisi" kitabının aksine "Bilimsel Otobiyografi" kitabı, Rossi'nin kendi projelerini açıklaması; en azından çeşitli anılar, duygular ve diğer yapıtlarla kurduğu ilişkiyle birlikte betimlemeye çalışması, ürettiği proje ve yapıları anlamak için bir kaynak sağlar.

3.2.2.2.1. Bir Tasarım Yöntemi Olarak Analoji Kavramının Vecheleri

Aldo Rossi, tip ve tipoloji kavramlarını şehrin tanımlanması, şehirdeki öğelerin sınıflandırılması, biçimlerin özüne ulaşılması ve bir tasarım yöntemi oluşturması amacıyla kullanmışsa da tasarım pratiğinde tipoloji yerine analoji kavramıyla bağ kurmuştur. Rossi'nin tip kavramı ile Platon'un idea kavramı arasında kurulabilen benzerliğe bağlı olarak aynı şekilde Rossi'nin analoji kavramıyla Platon'un analoji kavramı arasında da bir benzerlik bulmak mümkündür.¹³⁷

En basit şekilde “benzerliği bir bilgi prensibi olarak kullanma şeklindeki akıl yürütme yolu” (Kubbealtı, 2024) anlamında gelen “Analoji”, Yunanca “αναλογία” kelimesinden gelmekte olup tarih boyunca çeşitli anlamlarda kullanılmıştır. Analoji kavramını ilk defa “sistemli bir şekilde mantıkta kullanan kişi Aristoteles ise de ... felsefeye sokan Platon”dur (Durhan, 2020, s. 7). Platon'a göre analoji, gerçeklikten hareketle “ideaların bilgisini elde etmeye yönelik” bir yöntemdir (Durhan, 2020, s. 33). Fakat belirtmek gerekir ki gerçeklik yalnızca ideaların bir tür yansıması veya taklididir. Bu nedenle Platon için analoji esasında, gerçekliğin bir yanılısına olduğu göstermek için kullanılan bir araçtır. Mağara alegorisi bu konudaki en önemli örnektir. Analoji, bilinenler üzerinden bilinmeyeni bilinir kılmak için bir yöntem olmasına rağmen, ayrıca “zihni, olağandışı varsayımsal düşüncelere yönlendirerek” “yeni düşünceler ortaya koymak ve yaratıcı bir sonuç” elde etmek için de kullanılır (Durhan, 2020, s. 9). Yani yalnızca bir bilme prensibi değil, aynı zamanda bir üretme prensibi olarak da tanımlanabilir. Bu bağlamda Rossi'nin analojiyi bir tasarım yöntemi olarak kullanması oldukça makuldür.

Önceki bölümlerde belirtildiği gibi tip gerçeklikten hareketle anlaşılmaya çalışılan mimari idealardır. Ancak tarih boyunca kolektif bir üretimin evrensel özü olan tiplerin, bireysel bir tasarlama pratiği içinde somut biçimler üretmeyi sağlaması mümkün değildir. Tipler veya idealar gökyüzünden veya zihinden gelerek gerçekliğe, yani teşahhus edip bir biçime dönüştüklerinde; coğrafi, tarihi ve toplumsal bağlamlar içinde -özleri korunsa bile- yeni kimlikler kazanırlar. Üretilmiş olan biçimler, yalnızca tiplerin kusurlu birer taklidi olurlar. Yani tipler, ancak analogik bir bağ kurularak

¹³⁷ Nitekim Rossi de analoji kavramının matematik (Platon) ve mantık (Aristo) alanındaki karşılıklarını çoğu zaman düşündüğünü, kesinlik olmasa bile matematiğin kendine özgü bir bilme hazzı sağladığını ifade eder (2022, s. 120).

gerçek dünyada eksik veya kusurlu da olsa bir biçime dönüşebilirler. Ancak “analoji ne kadar sınırsız olursa sabit noktaya [tipe] bir o kadar yaklaşmış olacaktır” (Rossi, 2022, s. 84).

Aldo Rossi, analoji kavramını ilk kez, 1969 yılında “Iluminismo E Architettura del’700 Veneto” (Aydınlanma ve 18. Yüzyıl Veneto Mimarisi) sergi kitabında Canaletto’nun Palladio binalarıyla hayali bir Venedik manzarasını (Capriccio con edifici palladiani) açıklamak üzere kullanmıştır (Kömez Dağlıoğlu, 2017, s. 85). Aynı örneği, yine aynı yıl, Şehrin Mimarisi kitabının ikinci baskısının önsözünde kullanır (Rossi, 2006, s. 180-181): Bu resimde, Palladio’nun Vicenza Bazilikası ve Chiericati Sarayı ile (hiçbir zaman gerçekleştirilmemiş) Rialto Köprüsü coğrafi olarak bir araya getirilmiştir. Rossi için analoji kavramının çıkış noktası olan bu resim, yalnızca mimari referanslarla kurulmuş bir yer olmasına rağmen tanıdık gelen bir şehir, yani analogik bir Venedik manzarası oluşturur. Rossi bu örnek sayesinde “mantıksal-biçimsel bir işlemin nasıl bir tasarım yöntemi” oluşturduğunu, önceden biçimsel olarak tanımlanmış öğelerden analogik yöntem sonrasında nasıl özgün bir anlama sahip yeni bir yapıt üretilbileceğini gösterir.



Resim 49. Venedik Manzarası (Capriccio con edifici palladiani) / Canaletto. (Url-47)

1976 tarihinde analogik mimarlığı “An Analogical Architecture” adlı metinde Sigmund Freud ve Carl G. Jung arasındaki mektuplaşmalardan bir kesitle açıklamaya girişir. Jung’un mantıksal düşünce ve analogik düşünce arasında ortaya koyduğu ayrım Rossi için oldukça dikkat çekicidir:

Orada “mantıksal” düşünmenin, konuşma gibi dış dünyaya yöneltilen kelimelerle düşünmek olduğunu; “Analojik” -ya da fantezi- düşünmenin ise duygusal tonlu [hissedilen ama gerçek olmayan], resimsel ve sözsüz [hayal edilen ama üzerine konuşulamayan], bir konuşma değil, geçmişe ait materyaller üzerine içe dönük bir tefekkür [veya bir iç monolog] olduğunu açıkladım. Mantıksal düşünme “sözlerle -kelimeler ve kavramlarla- düşünme”dir. Analojik düşünme ise arkaiktir, bilinçdışıdır, kelimelere dökülemez ve formüle edilemezdir. (McGuire, 1974, s. 298-299; Rossi, 1996, s. 349)¹³⁸

Rossi, Jung’un yaptığı tanımlamalar ve ortaya koyduğu ayırım vesilesiyle hafıza tarafından tasarımda kullanılacak bir dizi nesne sağlayan farklı bir tarih anlayışı bulduğunu ifade eder (Rossi, 1996, s. 349). İlginçtir ki ilk pürist eserlerini de sonraki daha karmaşık eserlerini de bir süreklilik içerdiği varsayımıyla “analojik mimarlık” yaklaşımı içinde değerlendirir. Tipolojik yöntemde sabit biçimler aranırken, analojik yöntemde bu sabit biçimler varsa bile, bu biçimlerin diğer biçimlerle olan ilişkileri, boyutları ve kullanılma biçimlerinin değişmesine bağlı olarak anlamları değişir. Ancak yine de Rossi, bunu yaparken rasyonalist konumdan uzaklaşmadığını, aksine sorunları daha kapsamlı bir şekilde ele aldığını iddia eder (Rossi, 1996, s. 350).

Hays’a göre (2015, s. 34-35), “aynı anda hem bir çözümleme aracı hem bir tasarım yöntemi hem de uygulama için zorunlu bir önkoşul” olarak sunulan analojik yöntem bir tür “epistemolojik bir iddia”ya sahiptir. Bu epistemolojik iddia nedeniyle, Hays Rossi’nin analojik düşüncesi ile Lévi-Strauss’un Yaban Düşünce’si (Pensée Sauvage) arasında bir benzerlik bulunduğunu da ekler. Lévi-Strauss’a göre (1994, s. 264) yaban düşünce, “gözlem dakikasıyla yorum dakikasını birbirinden ayırmaz... konuşur ve söyledikleri kendileriyle birlikte anlamlarını da getirir”. Gerçekliğin fiziksel toplumsal ve düşünsel katmanlarındaki bir yığın görüntüyü bir örgüdeki ipler gibi aynı anda yeniden ve yeniden örür. Sözcükler sınırlı olsa bile içeriklerin her seferinde yeniden oluşması nedeniyle oldukça zengindir. Analojik düşünce de böyledir; sınırlı biçimsel yapıyla çeşitli kompozisyonlarla her türlü mimari ifade gerçekliğe dönüşür.

¹³⁸ Aslında bu mektuplaşmalar içinde oldukça spesifik bir konu için yapılan bu açıklamaları Rossi doğrudan mimarlık bağlamı içinde kullanır. Ancak Rossi için analogi kavramı dolayısıyla böyle bir benzerlik veya yakınlık kurmak makuldür.

Rossi, Bilimsel Otobiyografi kitabında ise “tüm eylemlerimizin birbiriyle kesiştiği” bir nokta olarak analogi kavramını bütün çalışmaları ve hatta bütün yaşamı için ortak bir nokta olarak benimsediğini açıkça sunmuştur. Rossi’nin bu kitapta analogi kavramı için atıf yaptığı iki metin bulunmaktadır: İlk olarak haritalardaki izohips çizgilerinin yalnızca önceden bu çizgilerin soyut anlatımının bilinmesiyle anlamlı olduğunu ifade eden Gilbert Ryle’in “Zihin Kavramı” (2009, s. 282) kitabına atıfta bulunur: “bir analogi, sadece sonucunun bilindiği bir süreç aracılığıyla öğrenilmiş şeylerle kurulabilir” (Rossi, 2022, s. 108). Aslında Ryle, teori inşa etmeyi “henüz mevcut olmayan yollar yapma işi” olarak tanımlar ve “ya bir yolu kullanmanın sanki yol oluşturmanın bir parçasıymış gibi ya da tam aksine yol yapmayı sanki bir yol kullanmanın bir parçasıymış gibi” gösterdiği gerekçesiyle karşısına analogi fikrini koyar (Ryle, 2009, s. 264). Bu bakımdan analogi fikrine karşı oldukça eleştirel ve mesafelidir. Rossi’nin atıfta bulunduğu harita-izohips-okuyucu üçlünün yer aldığı kısımda ise izohipsler bir analogi sonucu öğrenilmez, yalnızca izohipsin soyut fikrini oluşturularak öğrenilir. Çünkü Ryle’a göre (2009, s. 15), hakikatlerin bilgisine ulaşmak için zihin tanımlayıcı ve tamamlayıcı bir rol oynar.

Atıfta bulunduğu ikinci metin ise zaman ve mekân kavramlarının yönelttiği analogi kavramını ve karşılıklı çağrışım yoluyla nesneye giderek daha çok yaklaşan tanımları ararken René Daumal’ın¹³⁹ “arayışın sonucu hakkında herhangi bir şey söylemese de, sürecin verdiği heyecana vurgu yapan”¹⁴⁰ “Analog Dağ” [Mount Analogue] adlı kitabındaki oldukça kısa bir bölümdür (Rossi, 2022, s. 120): “Aynı anda hem oldukça sıra dışı hem de tamamen tanıdık bir şeyin üzerinde uyandırdığı izlenimi, çabucak gelip geçen bir déjà-vu duygusunun yarattığı sersemliği nasıl aktaracağımı bilmiyordum” (Daumal, 2017, s. 95). Kitaptaki atıf yalnızca bu kesit ve bir dipnottan ibaret olsa da Daumal’ın hem hikayesi hem de Analog Dağ kavramı Rossi’yi oldukça etkilemiştir. “Mistik geleneklerdeki -Analog- Dağ’ın Yeryüzü ve Gökyüzü arasında bir bağlantı olması, zirve noktasının sonsuzluk alemine dokunurken

¹³⁹ Avangart şair, yazar, düşünür René Daumal, felsefe, bilim matematik ve tıp alanlarında öğrenim görmüş, “mantık-öncesi çocuksu sezgi ve algıyı yeniden kazanmak” üzere “deneysel metafizik” adlandırdığı bir kuram-eylem alanı açmaya çalışmış, arkadaşlarıyla birlikte gerçeküstücü harekete sanatsal bir tepki olarak “Le Grand Jeu” (Büyük Oyun) isimli bir dergi çıkarmıştır (Düz, 2017, s. 9-15)

¹⁴⁰ Çünkü Analog Dağ’ı arayan ve onun zirvesine çıkmaya çalışan bir dizi entelektüel insanın hikayesini anlatsa da, Daumal ömrü vefa etmediği için bu kitabı hiçbir zaman tamamlayamamıştır; Daumal’ın kendi hikayesi ile Analog Dağ’ın peşindeki insanların hikayesi yarım kalmıştır.

tabanının dallanıp budaklanarak faniler alemine ayak basması ve insanlığın onun aracılığıyla ilahi olana yükselebilmesi” gibi özellikleri (Daumal, 2017, s. 31), Rossi’nin tip ve biçim arasında kurduğu ilişkinin özelliklerine oldukça benzemektedir. Tip dağın gökyüzüne değen, sonsuzluğa açılan ve tekil bir nokta olan zirvesidir; biçimler ise dallanıp budaklanarak dünyaya inen tabanındaki çok çeşitli görünümüdür. Ancak Daumal’ın da belirttiği gibi Analog Dağ’ın zirvesi ulaşılmazdır, yani mimari idealar olarak tanımlanan tiplerin kendisine ulaşmak mümkün değildir; fakat tabanına ulaşmak, yani biçimlere ulaşmak, biçimlerden hareketle tasarımlar yapmak mümkündür. Daumal bu durumu “Görünmez olana açılan geçidin görünür olması gerekir” diyerek kısaca özetlemiştir (Daumal, 2017, s. 33). Rossi, bu şekilde doğrudan bir benzerlik kurmasa bile, Daumal’ın bu cümlesine oldukça benzer bir ifadeye kitabında yer verir: “...öngörülemeyen şeyler bizde merak uyandırsalar bile başlangıçta her şey öngörülebilir olmalıdır” (Rossi, 2022, s. 21). Bu bağlamda analogi, dağın zirvesine ulaşılamasa da ulaşmak için çaba harcamak, dağı tırmanma cesareti göstermek demektir; yani biçimler dünyasından tiplere ulaşmak imkânsız olsa bile ona yaklaşmaya çalışmak, daha önce yaklaşmış olanlardan hareketle yeni bir tasarım pratiği geliştirmektir. Ayrıca her ne kadar ulaşılmaz olsa da “öngörülemeyi arama sürecinde bile bir parça gerçek vardır” (Rossi, 2022, s. 43).¹⁴¹

Daumal’ın bir süreç olarak ortaya koyduğu analogi fikriyle, Ryle’in bir sonuç olarak tanımladığı analogi arasında bağlantı kuran Rossi, bütün hayatını ve düşüncelerini özetlediğini, geometri ve mekân kavramlarıyla ilgili daha karmaşık bir gerçeklik düşüncesine yaklaştırdığını ve bütün bu metinlerin mimarlığına büyük bir etki yarattığını itiraf eder (Rossi, 2022, s. 122).

Anlaşılmaktadır ki süreç içerisinde analogi kavramının anlamı çeşitlenerek değişmiştir. Başlangıçta (Canaletto örneğinde olduğu gibi) kentsel artifaktların tanımlanmasında ve şehirle doğrudan bağ kurulabilmesi noktasında bir araç olan analogi, Jung’un mantıksal düşünmenin karşısında tanımladığı bir düşünme pratiğine

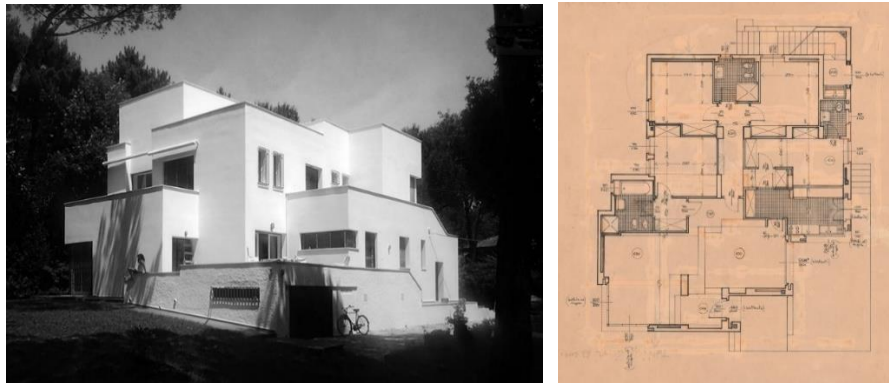
¹⁴¹ İlginçtir ki kitabın baş karakterlerinden olup Analog Dağ’ı keşfeden ve ona ulaşabilmenin yollarını bulan ve bütün yolculuğun liderliğini yürüten kişi “Peder Sogol”dur. Sogol, akıl anlamına gelen “logos”un tersten yazılışdır; yani aklın tersiyle, irrasyonel olanın kendisiyle Analog Dağ’a ulaşmak mümkündür. Diğer bir ilginç durum ise Sogol’un yardımcısı olan karakterin adının “Fizik” olmasıdır; yalnızca Fizik, basamakları (yani rasyonel yöntemleri) kullanarak Sogol’a doğrudan ulaşabilir, kalan herkesin Sogol’a ulaşması için alengirli ve zorlu yolları (yani irrasyonel yöntemleri) kat etmesi gerekir.

dönüşür. Bu aşamada hala bir rasyonalite kendisini gösterir. Ancak Bilimsel Otobiyografi metni içinde analogi artık bütün bir düşünce sisteminin ve hatta rasyonalizmin yerini almıştır. Ne var ki Rossi, buna rağmen -kendisini öncekilerden ayırsa bile- bir rasyonalist olduğunu iddia eder. Bu durumu, Şehrin Mimarisi'nin Amerikan basımı için kaleme aldığı önsözde “çünkü ancak bir rasyonel sistemin kusursuz açıklığı insana akıldışı sorularla yüzleşme imkânı verir; akıldışını olabilecek yegâne yoldan, akıl yoluyla düşünmeye zorlar.” ancak böyle ifadeye dökmüştür (Rossi, 2006, s. xiii).

Analoji kavramının bugün tam olarak nasıl anlaşılması gerektiği ve bir tasarım yöntemi olarak mimarlığa nasıl dahil edilebileceği hala pek bilinmese de bu kavram, Rossi'yi kendi çağdaşlarından ayırması bakımından ciddi bir öneme sahiptir ve ancak Rossi'nin projelerinde kendisini gösterir.

3.2.2.2. *Mimarlığı Unutmak ya da Projelerin Coğrafyası*

Aldo Rossi, Şehrin Mimarisi kitabıyla ve ilk dönem ürettiği projeleriyle rasyonalist ve pürist -ve hatta Modernist- bir mimar portresi çizer. Ancak zamanla, rasyonalist tavrında ve tasarımlarındaki pürist yaklaşımda bazı değişimler meydana gelmeye başlar. Kendisinin de belirttiği gibi “farklı disiplinler arasında geçişler, küçük değişiklikler, yorumlar ve tekrarlar” fikirlerine ve dolayısıyla projelerine sirayet eder (Rossi, 2022, s. 14). Tipolojiden analogiye, tarihten ve kolektif hafızadan bireysel hafızaya, kesinlik iddia eden rasyonel bir tavırdan, belirsizliklerle dolu duygusal bir tavra doğru seyreden Rossi'nin bu zihniyet değişimini projeler üzerinden okumak mümkündür.

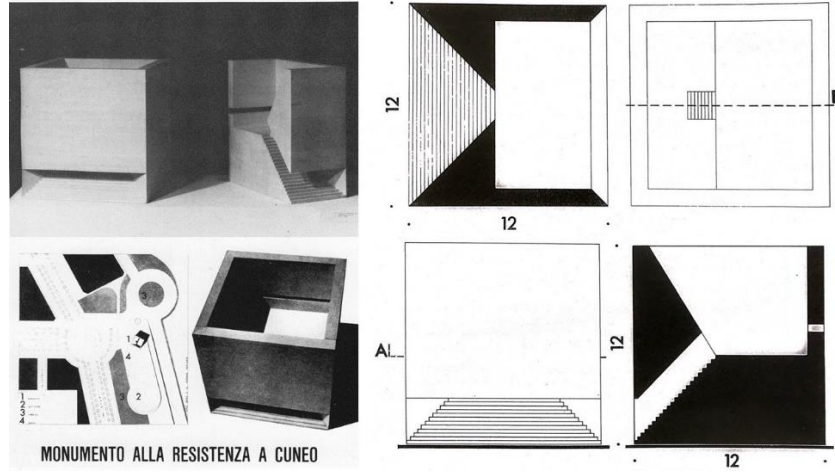


Resim 50. Villa ai Ronchi / Aldo Rossi & Leonardo Ferrari (Url-48; Url-49).

Rossi'nin ilk projesi, 1960 yılında Leonardo Ferrari ile birlikte tasarladığı Lucca şehrinin Versilia adlı sahil bölgesinde yer alan ve Loos¹⁴² esintisi taşıyan “Villa ai Ronchi”dir. Sık ağaçlar arasında yer alan bu yapı, beyaz duvarları, kübik kütleleri, süssüz cepheleri ve mekânsal kurgusu nedeniyle Adolf Loos'un mimarisini andırmaktadır. Loos'un mimari üretimlerinde planlar veya kesitler yoluyla değil de üç boyutlu bir boşluk olan mekânın kendisiyle tasarım yapma anlayışını ifade eden “Raumplan” ilkesi, bu projede kendisini açıkça gösterir: Plan düzleminde yer alan duvarların yatayda, dışarıda ve içeride yer alan merdivenlerin düşeyde yaptığı bölümlendirmelerle mekânlar tanımlanır. Aynı katta farklı kotlar içine yerleştirilerek tanımlanan mekanlar, dışarıdan bakıldığında eklentili beyaz bir kütle içinde gizlenmiştir. Belirtmek gerekir ki Rossi'nin bu projesi Loos'un mimari anlayışını doğrudan yansıtan ilk ve tek projesidir.

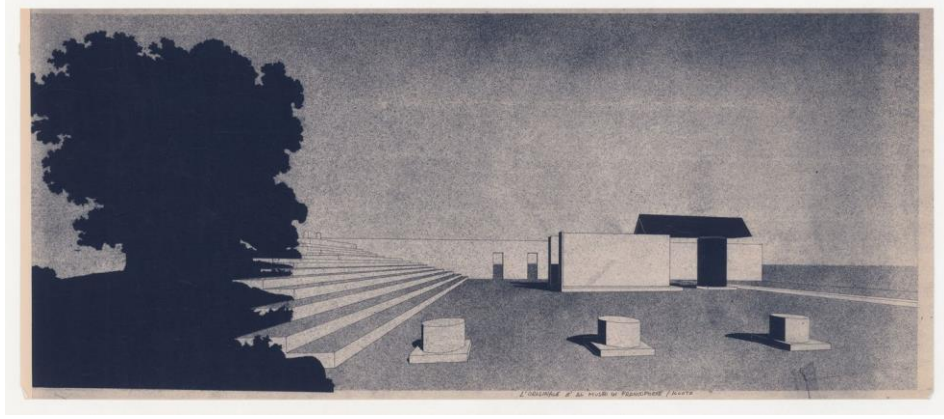
Bir taraftan İtalyan Rasyonalizminin izinden giden diğer taraftan pürizmden etkilenen Rossi, 1962 yılında Cuneo Direniş Anıtı yarışması için hazırladığı proje ve 1965 yılında ise Segrate'deki Anıtsal Çeşme yapısı ile bu iki mimari yaklaşıma uygun üretimler gerçekleştirmiştir. Cuneo Direniş Anıtı, bir ayrıtı 12 m olan kübik formuyla katı geometriye duyulan saf inancı temsil eder. İki tarafı kapalı olan bu küpün ön cephesinde yalnızca merdivenler görünür. Merdivenler, geometrik tasarım prensibi düsturunca 45 derecelik bir açıyla daralarak yükselir ve en nihayetinde üstü açık bir terasa açılır. Terasın karşı duvarına, İtalya'nın direniş harekâtında önemli bir yer olan Bove dağına bakan, boydan boya ancak oldukça dar bir yarık açılmıştır. Rossi'nin temel geometrik biçimlerle ürettiği projeler arasında bu proje en saf olanı sayılabilir. Diğer projelerindeki küp formu için bu projeye de referans verdiğini eklemek gerekir.

¹⁴² Adolf Loos, Aldo Rossi'nin etkilendiği mimarların başında gelmektedir. Bilimsel Otobiyografi metninde sıkça adını verdiği mimarın kitabını en sevdiği kitap olarak tarif etmiş ve bu kitaba olan hayranlığı nedeniyle 1973 Milano Trienali için çektiği filme “Ornamento e delitto” (Süsleme ve Suç) adını verdiğinden bahsetmiştir (Rossi, 2022, s. 75, 111).

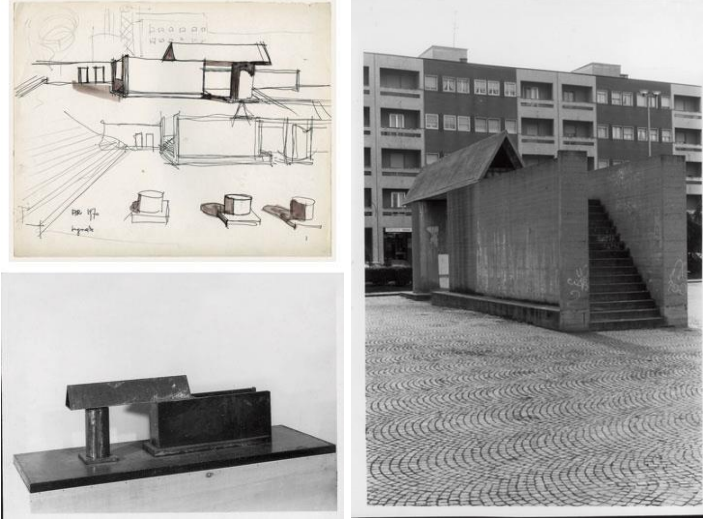


Resim 51. Cuneo Direniş Anıtı (1962) / Aldo Rossi, Maket, Plan ve Kesitler. (Url-50; Url-51)

Segrate Anıtsal Çeşme ise farklı mimari öğelerin üst üste gelmesiyle oluşan; yani üçgen prizma, silindir ve -Cuneo Anıtı'ndaki gibi- basamakların ve terasın içine yerleştirildiği dikdörtgen prizmadan oluşan bir yapıdır. Cuneo'daki gibi müstakil bir kütleden oluşmasa bile yine birbirinden bağımsız tekil kütlelerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen bu proje, katı geometriye duyulan aynı saf inancın bir başka tezahürüdür. Aynı zamanda, Mallgrave & Goodman'a göre (2011, s. 23), cömert silindirik desteği ve dışa çekilmiş üçgen alınlığıyla Rossi'nin, Marc-Antoine Laugier'in birincil formlarına olan hayranlığını da temsil etmektedir. Anıtın bir tarafı çeşme, diğer tarafı basamaklarla yükseltilmiş terastır. Zeminde yer alan dikdörtgen prizma ile silindirin üzerine yerleştirilen üçgen prizma çeşme işlevini görmektedir. Bu anıtsal çeşme, bir taraftan tekil ve yalın elemanlarıyla basit bir çatkı ancak diğer taraftan üçgen alınlık ve sütun gibi öğelerin sağladığı anıtsal görüntüsüyle bir tapınak hissiyatı vermektedir. Ancak üçgen prizmanın kaydırılmış görüntüsüyle bu hissiyatın değiştiğini, basit bir çatkı veya bir tapınak hissiyatına sahip bir yapıdan ziyade kendine özgü bir anıta dönüştüğünü söylemek mümkündür. Rossi bu iki projedeki pürist ve rasyonalist özelliklerin ilerleyen yıllarda ortaya koyduğu yapılar ve projeler tarafından da vurgulandığını iddia eder (Rossi, 2022, s. 122). Ne var ki ilerleyen yıllarda bu pürist ve rasyonalist tavır yerine gittikçe daha bireysel bir mimari yaklaşım, daha duygusal ve romantik bir ifade tarzı kendisini projelerde gösterir. Kendisinin de belirttiği gibi "farklı disiplinler arasında geçişler, küçük değişiklikler, yorumlar ve tekrarlar" fikirlerine ve dolayısıyla projelerine sirayet eder (Rossi, 2022, s. 14).



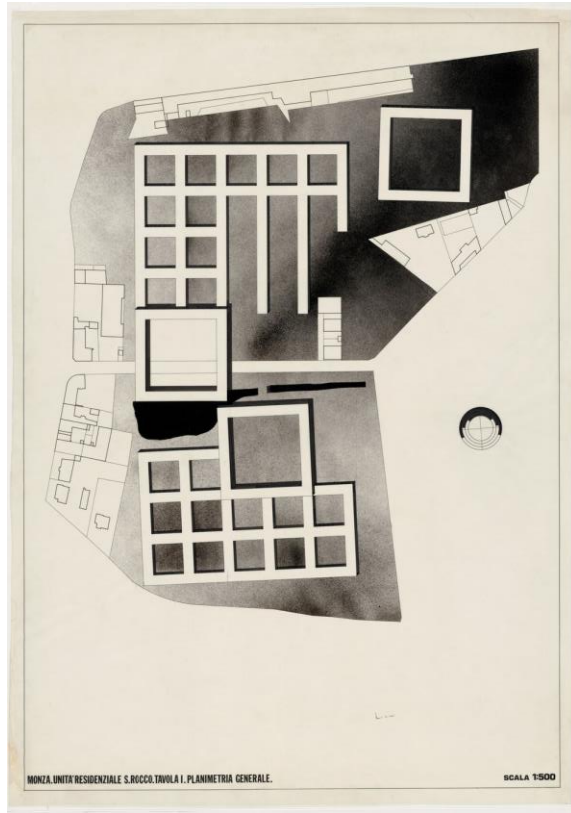
Resim 52. Segrate Anıtsal Çeşme ve Meydan Düzenlemesi (1965) / Aldo Rossi, Perspektif. (Url-52)



Resim 53. Segrate Anıtsal Çeşme ve Meydan Düzenlemesi (1965) / Aldo Rossi, Eskiz, Maket ve Yapı. (Url-53)

Bu değişimin ilk izleri, 1966 yılında Monza'daki San Rocco mahallesi için önerilen konut sitesi projesinde görünmeye başlar. O dönemlerde Rossi'ye göre, mimarlık yaratıcı bir süreçten çok sürekliliğin ve tekrarın rahatlığını sağlayan, bu bakımdan değişmeye ve evrimleşmeye kapalı olan bir ritüeldir (Rossi, 2022, s. 60). San Rocco'daki proje de bu bağlamda değerlendirilebilir. Endüstriyel banliyölerin ve tipik konut binalarının morfolojik kaosuna bir alternatif üretmeyi amaçlayan bu projede, temel geometrik formlardan biri olan kare bütün planı şekillendiren temel formdur. Kare, kentsel düzlemin baskın geometrik ve biçimsel düzenidir. Çeperleri konut, içleri ise avlu olarak tanımlanan kare planlar, üst üste ve yan yana gelerek Romalıların meşhur ızgara planını oluşturur. Izgara plan içinde yerleştirilen daha

büyük kare planlı üç yapı, kamu binaları olarak işlev görmek üzere, konut yapılarının üstüne, yanına ve biraz ötesine eklenir. “Boyutları sonsuza kadar genişletilebilecek olan bu proje”, Rossi’ye göre (2022, s.60), “mutlak bir rasyonalizm örneği”dir. Bu haliyle mükemmel olarak tanımlanabilse bile “duygusuz”dur. Bu nedenle daha sonraları Rossi, ızgara planlı kütlelerin biraz aralanması ve açısal olarak döndürülmesi gerektiğini düşünmüş ve bu şekilde oldukça küçük görünen bir değişiklik yapmıştır. Karşılıklı yer alan ızgara planlı yapılar bir aynadaki yansıma gibi dursa da bu yansıma artık bozulmuş, kusurlu hale gelmiştir. Rossi bu kusur yaratan değişikliği, Romalıların dikeyde ve yatayda (cardo ve decumanus) çizdiği yollara ve planlara göre arazileri bölümlendiren “limitatio” anlayışına daha sonraları karşı çıkıp, bu yolları ve planları bozarak onlar üzerine kendi evlerini ve diğer yapılarını yapan köylülerin yarattığı değişiklikle ve sismik bir hareket sonucunda çatlayan ve yıkılan Pantheon’un güzelliği ile ilişkilendirmiştir (Rossi, 2022, s. 60-61). Aslına bakılırsa bu tür referanslar analogi kavramının yavaş yavaş temellenmeye başlamasının işaretidir.



Resim 54. San Rocco Konut Sitesi Projesi (1966) / Aldo Rossi, Vaziyet Planı. (Url-54)

1967-1974 yılları arasında Carlo Aymonino tarafından tasarlanıp inşa edilen Monte Amiata Konut Kompleksi içinde “Gallaratese 2” toplu konut birimi ya da “Gallaratese Bloğu” (1968-1973), Rossi’nin çalışmaları arasında fikri değişimini yansıtmakta ön plana çıkan bir başka projesidir. İhsan Bilgin de benzer şekilde Gallaratese Bloğu’nun Rossi’nin tipik projelerinden biri olmadığını, arayışlar içinde denemeler yaptığı erken döneminin son yapısı olduğunu ifade etmiştir (Bilgin & Karaören, 1992, s. 51). 182 metre uzunluğunda ve 12 metrelik genişliğe sahip bu yapı, yapıyı zeminden ayıran taşıyıcı ayakları, süsü olmayan beyaz duvarları, tekrar eden biçimleri ve basit iç mekân kurgusuyla genel olarak bakıldığında modern mimarlığın temel ilkelerine uyuyor gibidir.



Resim 55. Gallaratese Bloğu (1968-1973) / Aldo Rossi. (Url-55)

Rossi, projeyi açıklamak üzere hem tutarlılık konusundaki saplantısından hem de basit tekniklerle oluşturulan düşey strüktür tutkusundan etkilendiğini söyleyerek Alessandro Antonelli’yi ve benzer sebeplerle Park Güell’deki “sütunlardan oluşan orman”ın¹⁴³ mimarı Antoni Gaudi’yi referans gösterir.¹⁴⁴ Ancak Antonelli’ye atıfta bulunurken ortaya koyduğu ifadeler bu bağlamda oldukça ilginçtir: “Antonelli, kullanımından kaçınılmaz olarak vazgeçilmesi gereken geleneksel tuğla kubbelere aşırı derecede düşküdü. Çağdaş teknikleri uygulama konusunda zorlanacağını

¹⁴³ Park Güell’deki “sütun ormanı” için Kuruçay, hipostil salonunu işaret etmişse de (2022, s. 95), “gerçeküstü yasalara göre büklülen” sıfatı nedeniyle “Çamaşırçı Kadınlar Portikosu” bu tanımlamaya daha uygundur. Eklemek gerekir ki “sütun ormanı” ibaresini de Rossi metin içinde birkaç defa atıf yaptığı Hölderlin’in “Hayatın Çağları” adlı şiirinden almıştır.

¹⁴⁴ Antonelli ve Gaudi dışında, Santiago de Compostela’daki Antealtares’li Aziz Pelagius Manastırı’nın etkisi altında kaldığını belirten Rossi, arkadaşlarının da bu yapı ve Gallaratese Bloğu arasında yerden yükseltilmiş hücre birimleri, tekrar eden cephe düzeni gibi sebeplerle benzer bulduklarını ifade etmiştir (Rossi, 2022, s. 18-20).

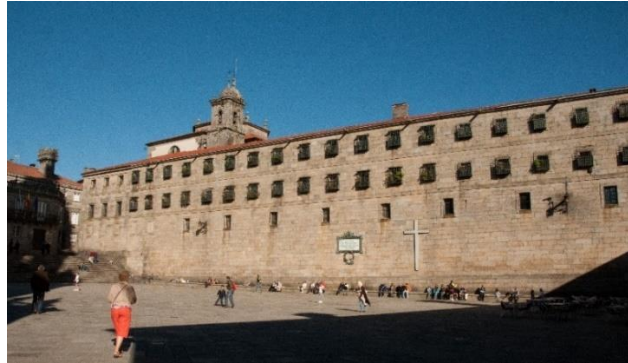
düşündüğü için eski kuralları terk etmeyi reddetmişti” (Rossi, 2022, s. 61). “Vazgeçilmesi gerekene olan düşkünlük” ve “eski kuralları terk edememiş” ibareleri bu projedeki modern mimari etkisini açıklar.



Resim 56. Gallaratese Bloğu Referansları 1: Park Güell - Hipostil Salon. (Url-56)

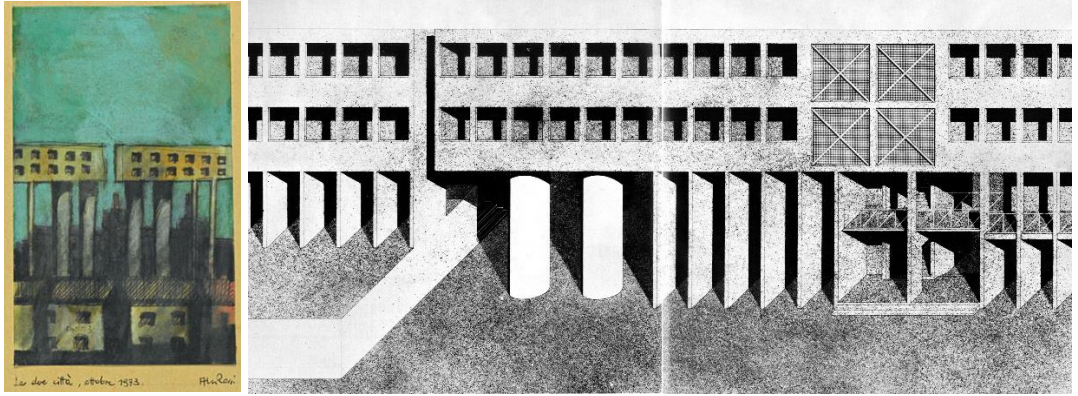


Resim 57. Gallaratese Bloğu Referansları 2: Park Güell – Çamaşırcı Kadınlar (Çamaşırhane) Portikosu [Washer Woman's Portico (The Laundry Room Portico)]. (Url-57)



Resim 58. Gallaratese Bloğu Referansları 3: Aziz Pelagius [Las Pelayas] Manastırı (Santiago de Compostela). (Url-58)

Çünkü bu tasarımın yapıldığı dönem kaleme aldığı Şehrin Mimarisi kitabının ikinci önsözünde Rossi “Modern Hareket’in artık nitelikli bir ilerleme ya da ahlaki-politik bir hareket olarak tanımlanamayacağını” savunsa bile vazgeçmek ve terk etmek pek mümkün değildir. Bu durumu yalnızca modern mimarlıkla sınırlı da tutmamak gerekir. Bu proje, modern mimarlıkla birlikte, İtalyan Rasyonalizmi ve hatta tipolojik bir mimarlık fikrinden vazgeçilmesi gerektiğinin, ancak yine de tam olarak terk edilemediğinin bir göstergesidir. Çünkü aynı yıllarda Rossi, mimarlık için analogi fikrini ilk kez dillendirmeye başlamış, Bilimsel Otobiyografi kitabında ise bunca zamandır edindiği “bilimsel eğilimin imgeler aracılığıyla bağlantılar kurabilmekten uzaklaştırdığını” ve bu yüzden rasyonalizmin bir düşünce sistemi olarak gerekli olsa da dış etkenler nedeniyle dönüşüme açık yönünün keşfedilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Rossi, 2022, s. 36-38).

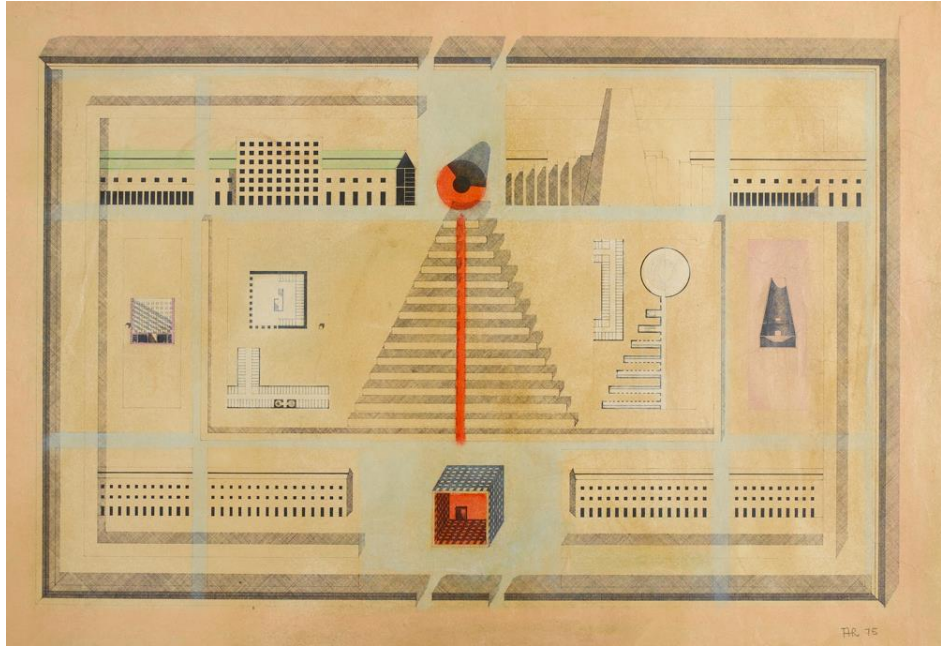


Resim 59. Gallaratese Bloğu (1968-1973) / Aldo Rossi, Eskizler. (Url-59; Url-60)

Bu ifadelerden sonra, Gallaratese Bloğu'nun tipik modernist bir yapıdan ayıran detaylarına geçmek mümkündür. Bilgin'e göre, Rossi “Milano'daki Gallaratese toplu konutlarında modernist öğretinin başlıca şiarlarından olan normun ve tekrarın kabulü ile başlayana, basit jestlerle, gergin ve hipnotize eden bir mübalağaya dönüştürür” (Bilgin & Karaören, 1992, s. 49). Pencereler ve kolonlar gibi az sayıdaki öğelerin tekrarıyla kurulan basit ama açık düzen uzun uzadıya devam eden cephede bir anda kesilir, kolonlar o yerde sütunlara dönüşür. Böyle bir kesilme ve dönüşme durumu yapının görünümünü baştan değiştirir. Bilgin'e göre, modern mimarlıktaki gibi şeffaflık, saydamlık ve süreklilik yerine bina gölgelemeyi ve gizlemeyi amaçlar gibidir, -en baştaki modern imgesi kaybolmasa da- bu haliyle “bina klasikleşmeye başlar” (Bilgin & Karaören, 1992, s. 49-51). Modern ile klasik imgelerin imgenin üst

üste gelişi, Rossi'nin sonraki projelerinde de kendisini gösterecektir. Son olarak eklemek gerekir ki San Rocco'daki proje ile bu yapının ortak özelliği, her ikisinin de insan yaşamının anıtsal bir şekilde biçimlenişleridir. Anıtsallık fikrini güçlü bir şekilde savunan Rossi'nin, bu fikri konut yapılarına kadar uyguladığını söylemek mümkündür.

Aldo Rossi 1971 yılında İstanbul'a doğru giderken bir trafik kazası geçirir. Vücudundaki birçok kırık nedeniyle, acıyla dolu uzun bir süreçte hastanede kalır. Yatağından kımıldayamadığı için yalnızca pencereden gökyüzünü izlemek ve geçmişini düşünmekle vakit geçirir. Ayrıca o sene üniversiteden uzaklaştırıldığı için fiziksel olarak aldığı hasarın yanı sıra psikolojik bir hasar da almıştır. Rossi kazayla birlikte gençlik yıllarının da sona erdiğini ifade eder (Rossi, 2022, s. 28-30). Mimarlığındaki temelli değişimi doğrudan yansıtacak olan Modena'daki San Cataldo Mezarlığı projesinin ilk fikirleri bu hastanedeki ortamda, kemiklerinin acısıyla, yalnızca gökyüzünü izlemeye yarayan penceresiyle ve kendi hafızasından türeyen çeşitli anlarıyla şekillenir (Rossi, 2022, s. 28-30). Ölüm fikri, iskeletin morfolojisi ve bu morfolojinin bozunumuyla eşleşir ve ifadesini de kırıkların oluşturduğu imgelerden alır. Rossi, kazadan sonra İtalya'ya geri döner ve Costa Mezarlığının genişletilmesine konu olan mezarlık yarışmasına katılır ve birinci olur.



Resim 60. (San Cataldo) Modena Mezarlığı (1971-1984) / Aldo Rossi, Vaziyet Planı ve Cephe Çizimleri. (Url-61)



Resim 61. (San Cataldo) Modena Mezarlığı (1971-1984) / Aldo Rossi. (Url-61)

Bu proje, Rossi'nin artık doğrudan analogi kavramına başvurduğu ilk projesidir, denilebilir. Çünkü projeyi tasarlarken dahi birbirinden farklı birçok noktada çeşitli referanslar tasarımına dahil olur. Bu bağlamdaki ilk referans ve projenin ana fikri, aslında “ölülerin dünyasındaki şeylerin, nesnelerin ve yapıların yaşayanların dünyasındakilerden farklı olmadığını” göstermektir (Rossi, 2022, s. 63). Genel olarak dışarıdan bakıldığında, bu yapı grubunu mezarlık olarak nitelendirebilecek hiçbir detay yoktur: merkezindeki küp, Cuneo'da yaptığı bir anıt gibidir¹⁴⁵; çerçeveyi oluşturan ve küpün üstündeki lineer kurgulu olan yapılar ise, Gallaratese Bloğundaki gibi bir toplu konut görünümüne sahiptir. Burayı bir ölüler şehri yapan yani bir mezarlık kılan şey ise aslında biri biçimsel diğeri izlenimsel kurgusudur: Vaziyet planına bakıldığında, soyutlanmış bir iskelet morfolojisi göze çarpar. Ne var ki bunun algılanması pek güçtür. Diğer taraftan izlenimsel kurgusu ise, aslında yapıların içinde, dışında ve çevresinde hiçbir insan bulunmayışına bağlıdır. Devasa bir konut kompleksi ve kamusal anıtsal yapılarıyla bu şehir terk edilmişlik hissi verir. Bu his, yapının detaylarına bakıldığında yoğunlaşır: Bir konuta benzeyen yapıların gökyüzüne bakan

¹⁴⁵ Rossi, bu iki yapı -ve sonrasında gelen Teatro Del Mondo- özelinde biçimlerin tekrarı üzerine bir sorgulama gerçekleştirir. Aynı biçimleri yeniden ve yeniden kullanımıyla farklı sonuçlara ulaşılabilmenin güç olduğundan ve hatta kimi zaman bir tür umutsuzluğa sürüklediğinden bahsetse de ilerleyen sayfalarda imgelerin sürekliliğinin projelerin gelişimi için bir önkoşul olduğunu ve farklı sonuçlara ulaşmak için aynı şeyleri yapmaya devam etmenin yegâne bir icat etme yöntemi olduğunu belirtir (Rossi, 2022, 86, 88-89). Bilimsel Otobiyografi içinde yer alan aynı cümlelerin farklı sonuçlarla bitmesi, yani birinin umutsuzluk değerinin ise özgürlük ile bitmesi bu varsayımın kendi kendini doğrulaması noktasında üretilmiş önermeleridir.

pencereleri çerçevesizdir, kapılar yerine içinden geçip gidilen boşluklar vardır. Bu yapının tamamlanmamışlığı, terk edilmişlik hissini güçlendirir. Rossi de bu durumu ifade etmek için “Ancak yapı henüz proje aşamasındayken bile, sislerin örttüğü Po Nehri'nin kıyısında yer alan, yıllar önce büyük taşkınlar yüzünden terk edilmiş metruk evlere aitti. Kırık camları ve bardaklarıyla, çelik karyolaları, sararmış fotoğrafları ve rutubetiyle, nehrin yarattığı yıkımın izlerini bugün bile görmek mümkün.” ve “Sonuçta yapı, yaşamın durduğu, işlerin askıya alındığı, terk edilmiş bir binaya dönüşüyordu.” şeklindeki cümleleri sarf eder (Rossi, 2022, s. 32).¹⁴⁶ Biçimsel ve izlenimsel kurguya analogik bir şekilde katılan birkaç referans daha bulunmaktadır. Biçimsel olarak bir başka mezar yapıtı olan Fırıncı Eurysaces'in Mezarı (Rossi, 2022, s. 32), zeminden yükseltilmiş kolonları, cephesinde dairesel olsa da ritmik bir şekilde sıralanmış ve üst üste getirilmiş pencere dizisiyle, Modena Mezarlığı'nın biçimlenişi belirlemiştir. İzlenimsel olarak da Angelo Morbelli'nin “Il Natale dei rimasti” (Geride Bırakılanların Noel'i) resmi -ve daha pek çoğu-, analogik bir şekilde bu projeye dahil olmuştur. Morbelli'nin ışık kullanımı ve dolayısıyla gölge kullanımıyla ölüm, geride kalmak, terk edilmek, düşkün hale gelmek gibi temaları işleyebildiğinden söz eden Rossi, Modena Mezarlığında da aynı ışık yöntemini, hatta aynı ışığın kendisini kullandığını söyler (Rossi, 2022, s. 32). Yapıya gerek biçimsel gerek izlenimsel kurgusuna analogik bir yöntemle dahil olan başka referansların da var olduğunu eklemek gerekir: “Ölüm mekânlarında, tıpkı yaşam mekânlarındaki gibi, gelenekten ve biçimlerden bahsetmeyi sağlayan” Lizbon'daki “Zevkler Mezarlığı”, “binayı zamanda sabitleyen ve bu sayede terk edilmiş gibi gösteren” Zürih Üniversitesi'nin lichthof'unun¹⁴⁷ haftasonu çekilmiş insansız fotoğrafı veyahut “perdenin öbür tarafına geçmeyi sağlayan” Bursa Yeşil Camii gibi (Rossi 2022, s. 26, 30, 32).

¹⁴⁶ Rossi'nin bu tamamlanmamışlık ve terk edilmişlik fikri, kendi ifadesiyle bir başka projesi olan Chieti Öğrenci Yurdu'nda (1976) da vardır.

¹⁴⁷ Üstü camla kaplı iç avlu.



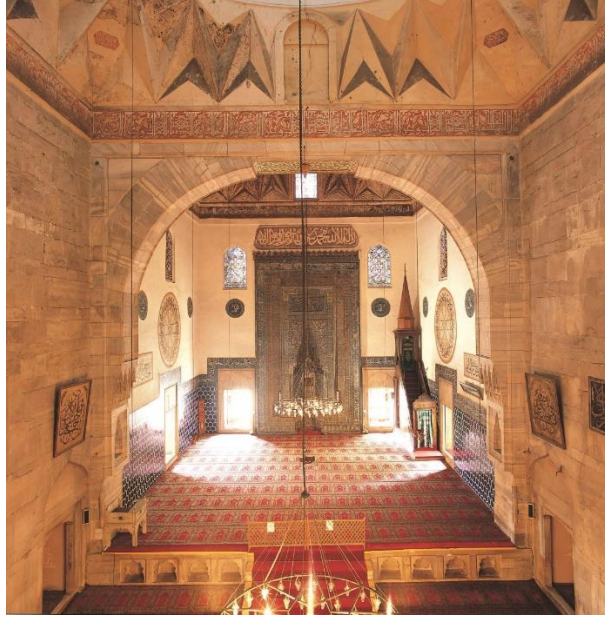
Resim 62. Modena Mezarlığı Referansları 1-2: İskelet Morfolojisi ve Vaziyet Planı / Aldo Rossi - Fırınçı Eurysaces'in Mezarı (M.Ö. 20-50). (Url-62; Url-63)



Resim 63. Modena Mezarlığı Referansları 3: Il Natale dei rimasti (Geride kalanların Noel'i) (1903) Angelo Morbelli. (Url-64)



Resim 64. Modena Mezarlığı Referansları 4: Cemitério dos Prazeres (Zevler Mezarlığı) (1833). (Url-65)



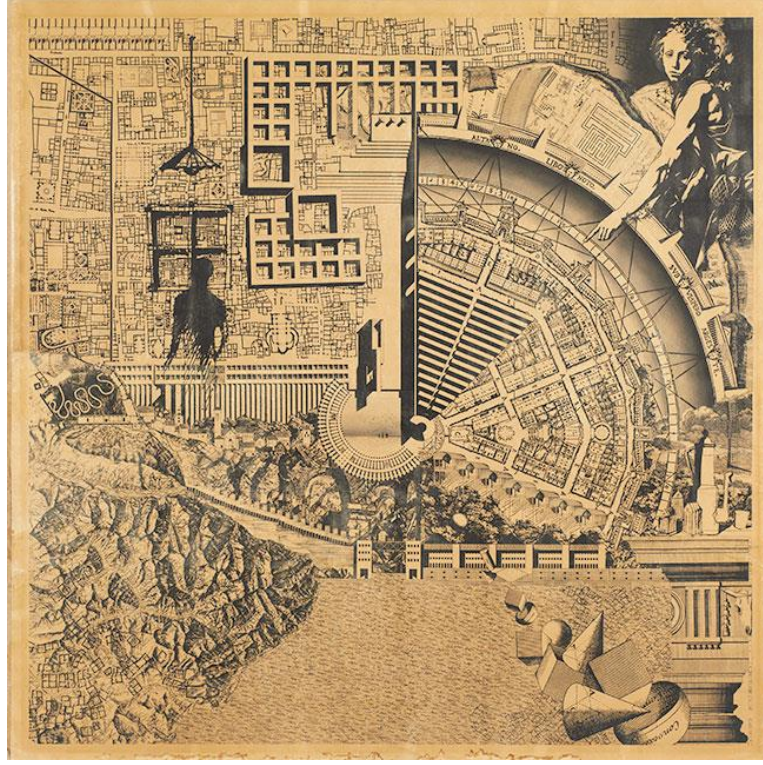
Resim 65. Modena Mezarlığı Referansları 5: Bursa Yeşil Cami (1419). (Url-66)

Ancak Modena Mezarlığı'nın asli önemi yalnızca analogik bir yöntemle nasıl proje üretilebileceğini göstermesiyle sınırlı değildir. Rossi, Modena Mezarlığı ile ufkunun genişlediğinden ve çözümlene ve ifadeyi birleştiren bağları bulmayı öğrendiğinden bahseder (Rossi, 2022, s. 34). Bunları ifade ettikten hemen sonra, Şehrin Mimarisi'nde ortaya koyduğu şehrin tanımlanması ve çözümlenmesindeki bütün rasyonel çalışmalarının eksikliğini uzun uzadıya açıklar:

1960'a doğru yazdığım Şehrin Mimarlığı adı kitabım büyük başarı kazandı. O zamanlar henüz otuz yaşında bile değildim ve eksik siz bir yapıyı ortaya koymayı çok arzuluyordum. Açıklığa kavuşan fikirlerin ayı zamanda kesinlik kazanacağını düşünüyordum... Anı yazılarını bir kenara bırakarak şehir izlenimlerine eğildim, duyguların ardında zamandan bağımsız bir tipolojinin değişmez yasalarını aradım... Şehir coğrafyası ile tarihi ve topografya üzerine kitaplar okuyordum. Tepeler, geçitler ve ormanlık alanlar dahil olası tüm savaş alanlarını öğrenmek isteyen komutanlar gibiydim. Nasıl tasarlandıklarını anlamak ve onları sınıflandırmak için Avrupa şehirlerini dolaşıyordum. Bencil âşklar gibi, çoğu zaman şehirlerdeki saklı duyguları görmezden gelerek, arkalarında yatan sistemi anlamakla yetiniyordum. Belki de yalnızca şehirden kurtulmak istiyordum. Gerçekte ise kendi mimarlığımı keşfediyordum... Şehre ait öğelere duyduğum bu ilgi, daha sonra projelerimde de kendini gösterdi. (Rossi, 2022, s. 34)

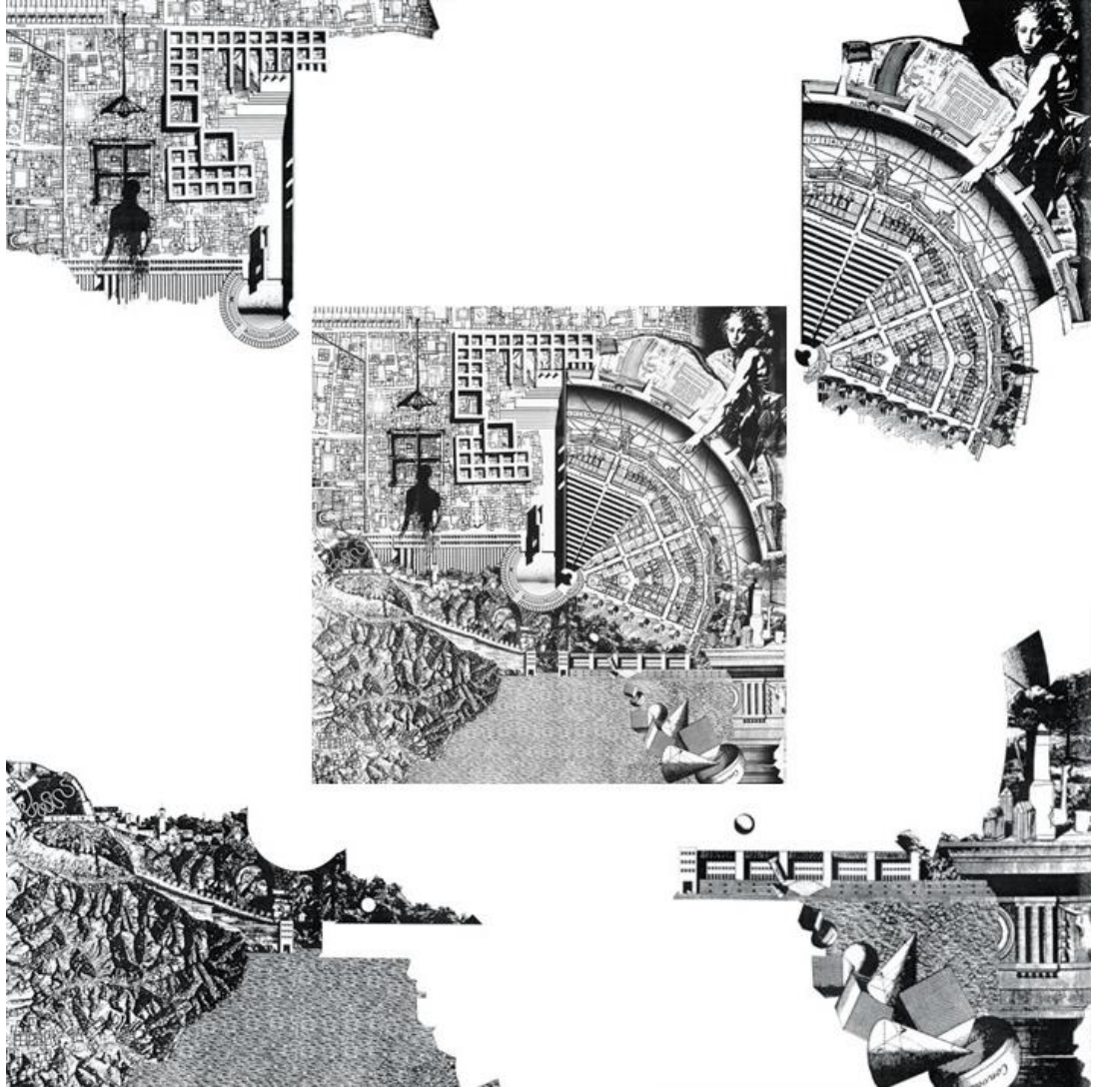
Böylece şehre dair bakışını güncel bir şekilde ifadeye döken ve analogjik yöntemin soyut düzlemini ifade eden, 1976 tarihli “Analogous City” (Analojik Şehir) adlı kolaj çalışmasını incelemek son derece gereklidir.

Rossi önceki kuramsal çalışmalarıyla birlikte analogji kavramını ilk kez somutlaştırarak, 1976 yılında gerçekleştirilen Venedik Bienali kapsamında, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin ve Fabio Reinhart ile ortak bir çalışma olan “Analogous City” (Analojik Şehir) başlıklı paneli ortaya koyar. Ayrıca bu paneli açıklamak için kendisinden bir yazı yazması da istenir. Fakat bu panel yazısı, panelin kendisinden çok “gerçeklik ve hayal gücü arasındaki ilişkiyle ilgili” olarak analogji kavramı ve somut gerçeklikte var olan kentsel problemler üzerine temellendirilmiştir (Rossi, 1976, s. 5). Çünkü Rossi açıklamaların önemli olmadığını ve bu yüzden Analojik Şehrin bir açıklamasını yapmaktan uzak durduğunu belirtir (Rossi, 1976, s. 6). Cameron McEwan’ın da belirttiği gibi (2024, s. 15), Rossi “Analojik Şehir” çalışmasını sonraki metinlerde de Şehrin Mimarisi'ndeki gibi bir artefakt olarak veya tipoloji olarak şehri kuramlaştırdığı şekilde kuramlaştırmamıştır; Analojik Şehir daha ziyade örtülü olarak metinlerinde ve çizimlerinde temsil edilmiştir. Rossi’ye göre betimleme ve bilgi, daha ileri bir aşamaya “somut gerçeklikten doğan bir hayal gücünün kapasitesine” yol açmalı ve -Canaletto’nun kolajı gibi- gerçekliğin kendisine bir alternatif önermelidir. Somut gerçeklikte var olan kentsel problemlere değinmesinin sebebi de aslında budur. Mühendisler, mimarlar ve sanatçıların ürettiği alternatifler sayesinde, şehirde yaşayan insanlar sorunlarını tartışıp çözebilmelidir. Rossi bu noktada “modern kentsel modellerin günleri geride kaldı, kentsel tekniklerin, tanımlamaların ve çözüm olarak sunulan işlevlerin çağı da geçti” diyerek modern mimarlığın güncel sorunları çözemediğini yeniden belirtir (Rossi, 1976, s. 7-8). Kentsel sorunlar gerçeklik ve hayal gücünün bir araya geldiği; kendi projeleriyle birlikte diğer insanların projelerini tek bir ana proje içinde değerlendirildiği analogji kavramı kendisini gösterir. “Geçmiş ile şimdi, gerçeklik ile hayal arasında, ‘Analogous City’ belki de her şeyin eninde sonunda daha iyi olacağına dair makul bir kesinlik ile sorunlarla mücadele eden ve bunların üstesinden gelen, her gün tasarlanacak bir şehirdir” (Rossi, 1976, s. 8).



Resim 66. The Analogous City (Analojik Şehir) (1976) – Aldo Rossi & Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart. (Url-67)

Analojik Şehir çalışması, Aldo Rossi'nin hem şehre dair güncel bakışının hem de o döneme kadar yaptığı birçok projenin bir araya getirildiği bir kolajdır. Bu kolajın bütün öğelerini tespit etmek, tanımlamak ve açıklamaya girişmek oldukça güçtür. Fakat en azından parçaları üzerinden bir değerlendirme yapmak mümkündür. Analojik şehrin detaylı bir analizini sunan McEwan'a göre (2024, s. 169-172, 208-212), bu panel aslında 4 temel şehir fikrinden oluşmaktadır: gittikçe neoliberal bir yapıya bürünen "Kentsel Şehir" (sol üst), "Doğal Şehir" (sol alt), hayali yapıya bürünen "İdeal Şehir" (sağ üst), gramatik bir yapıya bürünen "Sembolik Şehir" (sağ alt).



Resim 67. The Analogous City'nin (Analojik Şehir'in) Çözümlemesi (1976) – Aldo Rossi & Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart. (McEwan, 2024, s. 169-172)

“Kentsel Şehir”i imleyen sol üst bölümün sınırlarını, Rossi'nin ilk dönem bazı projeleri oluşturmuştur: üstte, Broni Aile Konutu, altta Gallaratese konut bloğu , sağ tarafta ise, aynı zamanda tüm panelin merkez çizgisini oluşturan Segrate Anıtı'nın da yer aldığı kent meydanı projesi bulunmaktadır. Bu sınırların içinde ise, tarihin farklı dönemlerinden çeşit çeşit birçok yapı kentsel bir doku içine yerleştirilmiştir. Sözelimi, sol kenara Bramante'nin San Pietro Kilisesi iliştilmişken, üst kenara Le Corbusier'in Ronchamp şapeli yerleştirilmiştir, ortada yer alan pencerenin içinde ise Knossos Sarayı'nın planı kendisine ancak yer bulabilmiştir. Bu kentsel doku üzerine yerleştirilen ve ölçekleri anlamayı güçleştiren, daha doğrusu farklı ölçeklerin iç içe

geçmesine neden olan iki öge daha bulunmaktadır: ilki, pencere ve avizeyle birlikte yerleştirilmiş insan figürü; ikincisi ise San Rocco Mahallesi için önerilen toplu konut projesidir. Bu iki öge, Kentsel Şehir üzerinde boyutları ve vurguları nedeniyle ön plana çıkmıştır. San Rocco'nun kendi başına bir kentsel doku oluşturmak amacıyla tasarlandığı düşünülecek olursa, arkadaki dokuyla analojik bir bağ kurmaya çalıştığı fakat ondan ayrıştığı anlaşılabilir. Pencere önündeki figürün ise, içeriden dışarıya mı yoksa dışarıdan içeriye baktığı belli değildir. Rossi'nin iç ve dış konusundaki yaklaşımları da hesaba katılırsa, aslında bu belirsizlik hem içeriden dışarıya hem de dışarıdan içeriye bakış atmanın mümkün olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece figürün belirsizliği ile bakışın belirsizliği birleşmiştir.

“İdeal Şehir”i imleyen sağ üst bölüm, Rönesans'tan Aydınlanma'ya kadar gelen ideal kent tasarılarını üst üste çakıştırmasıdır: Filarate'nin Sforzinda adlı şehir planı temel bir altlık oluşturur. Bu plana bağlı kalarak gerçekleştirilen Vincenzo Scamozzi'nin kale şehri Palmanova, altlığı biçimlendirir. En üste de “yaşayanların şehirlerinden farklı olmadığı iddiasını taşıyan bir ölümler şehri olarak” Modena Mezarlığı projesi gelir. Modena Mezarlığı aynı zamanda İdeal Şehir eğrisinin çeperinde, Antonio Antolini'nin Bonaparte Forum'undaki gibi simetrik bir düzende yerleştirilerek yeniden ikinci kez ifadeye kavuşur. İdeal Şehir eğrisi ile sağ üst köşedeki insan figürü arasında Piranesi'nin “Ichnographia”sı (Campus Martius/Martius sahası), bir parça yer bulmuştur. Sağ üstteki insan figürü de esasında Tanzio da Varollo'nun “David e Golia” (Davut ve Golyat) adlı tablosundaki Davut'tur. Ancak bu kolajda Davut'un eli Golyat'ın başını tutmaz, İdeal Şehir'i işaret eder.

Sembolik olarak belki de İdeal Şehrin öldüğünü gösterir bu el. İdeal Şehir'i tanımlayan bölümü, altındaki Sembolik Şehir'den Rossi'nin iki projesi ayırıyor: Eğrisel planlardaki gibi bir ışın üzerine perspektif çizimlerin tekrarıyla yerleştirilen Borgo Ticino Evi ki zaten Rossi bu evi tanımlarken, mimari öğelere duyduğu ilginin kökenini tarihte aradığından ve bulduklarını da kendi tarihine uyarlamaya çalıştığından söz eder (Rossi, 2022, s. 34-36). Bu nedenle Borgo Ticino evi, İdeal Şehir ile Sembolik Şehir arasında salınır. Diğer proje ise Trieste Belediye Binasıdır ki bu proje için de Rossi şehirlerle olan ilişkilerin anılarda simgeselleştiğinden söz eder (Rossi, 2022, s. 97). Bundan dolayı Sembolik Şehir'in sınırında, İdeal Şehir'e çok yakın bir şekilde konumlandırılmıştır.

“Sembolik Şehir”i imleyen sağ üst bölümün sağ kenarı, Dor sütun düzeni ile tanımlanır. Hemen üzerinde yer alan Rossi’nin Elba Kabinleri, cezve (coffe pot) ve kahve fincanı bu Dor düzene eşlik ediyor. Dor düzeni, Elba kabinleri, cezve ve fincanların aynı bağlama yerleştirilmesinin nedeni, Rossi’nin bütün bu öğeleri, muhtemelen olabilecek en yalın nesnelere olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Bütün bu öğeler, kendisini tanımlamaktan başka hiçbir niteliğe sahip değildir ve buna gerek de yoktur. Bu baskın öğeler dışında sol altta yer alan Doğal Şehir’le birleşen bölüm, bir gölü anımsatmaktadır. Suyun ve Dor düzenli sütunun üzerinde ise, yukarıda yer alan Davut figürünün sembolik bir yansımasını oluşturan ve bütün düzleme derinlik hissi veren katı geometrik cisimler yer alır. Bu katı geometrik cisimlerle Rossi, Le Corbusier’in “Roma’nın Verdiği Ders” adlı metnindeki şehrin anıtlarının -kentsel bir gramer kurmak adına- basit geometrik unsurlara dönüştürülebileceği fikrine gönderme yaptığı da söylenebilir. Böylece Dor düzeninin klasik tavrıyla, katı geometrik cisimlerin modern tavrı, simgesel bir düzlemde karşı karşıya getirilmiş ve sonuç olarak her ikisi de bir gramer olarak tanımlanmıştır.

Son olarak “Doğal Şehir”i imleyen sol alt bölümde, topoğrafik bir görüntü oluşturulmuştur. Burada doğa hem maddi hem de hayalidir. Bozulmamış bir ortamı ifade eder. Doğadaki her şey döngüsel bir düzende değişir, dönüşür ve topoğrafyaya katılır. Dağlık arazinin bir kısmı Max Bosshard ve Eraldo Consolascio tarafından yapılan Brontallo köyünün planlarıyla kaplanmıştır. Bu kaplanma, doğal güçlerin ve insani yaşamın üst üste gelişini sembolize eder. İnsanlar doğa içinde yaşayabilecekleri ikinci bir doğa yaratır. Böylece doğanın maddi ve entelektüel dönüşümü gerçekleşmeye başlar. Ama panelde kesiti verilmiş olan görüntü, hala bozulmamış bir anın görüntüsüdür. Çok daha fazla detaya, tarihsel bağlara, mimari öğelere sahip bu kolaj çalışması, Rossi’nin analogik mimarlık yönteminin bir özetidir. Aynı zamanda, bütün bir tarihin, tek bir anda toplanabileceğinin göstergesidir. Bütün bir tarih bireysel hafıza içinde erimiş; öğeler üst üste binerken bağları kopmuş mimarilerin yeniden tasarımıdır. Son olarak belirtmek gerekir ki Rossi bu “Analogik Şehir” çalışmasıyla “mimarlığı unuttuğunu” ifade eder. “Mimarlığı Unutmak”, Bilimsel Otobiyografi metninin ana temalarından biri olarak sürekli anlamı değişen bir kavramdır (Rossi, 2022, s. 86, 118): Mimarlığı Unutmak, otobiyografinin ve projelerinin artık bir öneminin kalmadığına, çünkü artık mimarlıktan ziyade yaşam, mutluluk ve ölüm gibi

kavramların önemli olduğuna bir işarettir; aynı zamanda mimarlığı görkemli kılacak yegâne şeydir. Ancak en sonunda, unutmak, aslında biçim verme arayışında nihai sonuca ulaştırma yoludur. Böylece Rossi, Analogik Şehirle birlikte, mimarlığı her projede unutarak ve -yalnızca kendi hafızasında yer alan imgeleri- yeniden hatırlayarak bir üretim sürecine geçmiştir.

Özetlemek gerekirse; Aldo Rossi ise küreselleşen dünya içinde Avrupa ve özelde İtalya gibi köklü tarihsel bağlantılara sahip bir devletin içinde mimarlığın tarihsel bağlamını koruyacak bir mantıkta mimarlık alanında projeler ve yazılar üretmiş bir mimardır. Tarih ve hafıza arasında mimari üretimlerini gerçekleştiren Rossi'nin şahsında Avrupa'nın kültür politikalarını izlemek mümkündür: akademik yazınsal bağlamda oldukça belirgin tarih vurgusu; projelerde değişime, unutkanlığa ve yeniden biçimlenmeye hazır bir hafıza vurgusuna kaymıştır. Rossi, ulusal mimarlık anlatısı içinde bir tür rasyonalizmi temsil ederken, sonrasında rasyonel olanın dışında sayılabilecek projeler gerçekleştirmiş, tarih sayesinde geçmişle kurulan derin anlamları mimarlık bağlamı içinde referanslar ve göstergeler sistemi olarak kurgulamak isteyen bir akademik anlatıya sahipken, sonrasında hiç kapanmayan bir çember gibi sonu ve -çember metaforu düşünüldüğünde- başı olmayan bir hafıza retoriğine başvurmuştur. Mimarlığın idealleri olan tip kavramını -yeniden- ortaya atmışken, sonrasında tiplerin aslına ve ilk haline hiçbir zaman ulaşamadığı için ancak onunla yakınlık ve benzerlik kurmak suretiyle ortaya çıkan analogi fikriyle -Avrupa'nın içinde bulunduğu toplumsal durumları yansıtır bir biçimde- çelişkili bir praksis meydana getirmiştir.

3.3. ROBERT VENTURİ VE ALDO ROSSI'NİN KIYASLANMASI: BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

Robert Venturi ve Aldo Rossi, her ne kadar farklı coğrafyalarda, politik-ekonomik şartlarda ve mimarlık bağlamlarında kendi fikirlerini ve çalışmalarını yürütmüş olsa da aynı dönemde mimari ve yazınsal üretimlerini gerçekleştirmiş olmaları bakımından kıyaslanabilir. Bu bağlamda politik düzlemde meydana gelen olgu ve olayların önceki bölümlerde gösterildiği gibi Amerika-Avrupa ekseninde gerçekleşmesi nedeniyle oluşan politik görüş farklılıklarını kabul ederek bu kıyası sürdürmek anlamlıdır. Politik, askeri ve ekonomik bir hegemonya kuran Amerika'nın kendi kültürünü inşa ettiği ve bu kültürü uluslararası bir alana yaydığı sırada, Avrupa devletlerinin ulusal kimliklerini korumak adına kendi kültürlerine, tarihlerine ve şehirlerine dönüşü, kültürel bir çatışma olarak nitelendirilebilir. Bu çerçevede belirtildiği üzere Venturi Amerikan mimarlığının bir temsilcisi konumunda, Amerika'da yeşeren kültürel ve sanatsal hareketlerden son derece etkilenmiş biri olarak üretimlerini ortaya koyarken; Rossi de İtalyan (Neo-) Rasyonalist geleneğinin son temsilcilerinden biri olarak, Avrupa'daki kültürel ve sanatsal hareketlerin merkezi konumlarının birinde çalışmalarını biçimlendirmiştir. Ancak Venturi ve Rossi'nin birbirinden ayrılan politik konumları içinde bile bazı ortak noktalar ve benzerlikler bulmak mümkündür. Ne var ki bu ortak noktalar ve benzerlikler, belirli başlıklarla sıralanabilir olsa da bu başlıkların içeriği içinde ciddi ayrışmalar ve farklılaşmalar mevcuttur.

En başta hem modernizmi hem de modern mimarlığı eleştirmeleri bu benzerliklerin ilki olarak tanımlanabilir. II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden sonra Frankfurt Okulu'nun bütün bir batı kültürünü temsil eden düşünme ve yaşama biçimi olarak modernizmi sorgulamasıyla başlayan düşünsel süreçte, mimarlıkta da benzer şekilde modern mimarlık anlayışı da sorgulanmaya başlamıştır (Yücel, 1999, s. 14). Modern mimarlık anlayışının sorgulanması sürecinde, Robert Venturi ve Aldo Rossi 1966 tarihinde ortaya koydukları kitaplarla, modernist ideallere karşı benzer bir "antipati" sergilemişler; mimarlıkta tarih, şehir, biçim, anlam gibi temalar içerisinde yeni yaklaşımlar oluşturmuşlardır. Ancak belirtmek gerekir ki bu yaklaşımlar temelde mimarlıkta Modern Hareket'i eleştirse de "kuramsal temelleri bakımından radikal biçimde birbirleriyle çelişmektedir." (Mallgrave & Goodman, 2011, s. 18).

Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin modern mimarlığa karşı eleştirileri ise temelde, modern mimarlığın mimariyi ve şehri karmaşık bir bütün olarak görmemesi veya görememesi üzerinedir. Modern mimarlık öncesinde mimari yapıtı bir bütünlüğe göre biçimlendiren birlik ilkesi, Ledoux'nun eklemenebilir birimleri bir araya getirdiği çeşitli projelerinde ortadan kalkmaya başlamış, sonraki süreçlerde yalnızca bina birimlerinin değil mekânsal ve yapısal açıdan birbirinden bağımsız birimlerin bir araya getirilmesini salık veren bir anlayışa yerini bırakmıştır (Kaufmann, 2023, s. 24-35). Her bir yapı biriminin ve mekânın kendi nesnel gerçekliğine sahip olup birbirinden bağımsız olduğunu kabul eden modern mimarlık, bu birimleri ve mekânları işlevlerine göre birbirlerine eklemeyi öneren kendi yaklaşımını kurmuştur. Bu bağlamda ortaya çıkan eserlerde bütünlük, bir birlikten değil; eklemelenen birimlerinden oluşur. Bu durumun şehircilik ölçeğindeki görünümü ise daha belirgindir. Modern mimarlık yaklaşımları, şehrin belirli işlev türlerine uygun olarak bölgelere ayrılması ve bu bölgelerin arasında oluşturulan organizasyona bağlı kalarak bir bütünlük oluşturmayı amaçlamıştır. Hatta var olan şehirlerin böyle bir bölgelemeye ve organizasyona tabi tutulmadığı görülünce, Le Corbusier gibi mimarlar bir ütopya gibi kendi şehir planlarını ortaya koymuşlardır.

Venturi ve Rossi benzer şekilde, her yapının şehirle bir ilişkisi olduğunun göz önüne alınması gerektiğini, yapılar ve şehir arasındaki ilişkinin mimariyi belirleyen temel meselelerden biri olduğunu metinlerinde ifade etmişlerdir. Ancak bu noktada Venturi ve Rossi'nin karmaşık bir bütün olarak mimariden ve şehirden farklı şeyler anladıklarını belirtmek yerinde olur.

Venturi, mimari kompozisyonda ve mekânsal çözümlerde belirsizlikten ve çelişkiden doğan bir karmaşık bütün kavramı ortaya koyarken; Rossi, mimarının mekânsal açıdan coğrafi, zamansal açıdan tarihi ve kültürel açıdan toplumsal katmanlara sahip olduğunu ve bu katmanların iç içe geçmesiyle karmaşık bir bütün oluşturduğunu ifade eder. Yani Venturi'ye göre "karmaşık bütün" mimari biçimlerin "zoraki" veya "uyumlanmış" bir halde bir araya getirilerek kurulan bütünlüktür. Venturi'nin bu yaklaşımında, modern mimarlığın "bir araya getirme" yöntemi değiştirilerek kullanımda tutulur. Mimari kompozisyonların yalnızca belirli bir işleve hizmet etmesi ve işlev buyruğunca biçimlenmesi eleştirilir. Bu bakımdan "karmaşık bir bütün" yalnızca mimari bir anlam taşır ve mimarlığın diğer disiplinlerle olan irtibatı

sınırlandırılır. Ayrıca eklemek gerekir ki Venturi “karmaşık bir bütün” ve onu oluşturan parçalar (şehir-yapılar ya da yapı-biçimsel öğeler gibi) arasındaki ilişkiye değinmek için parça ve bütün arasındaki ilişkinin nasıl algılandığı üzerine eğilen Gestalt kuramlarına sıkça atıfta bulunur (Venturi, 2005, s. 65, 142, 144).¹⁴⁸

Rossi ise mimarlığı “karmaşık bir bütün”e ulaştıran şeyin, mimarlığı da biçimlendiren şehrin ve onunla irtibat kuran diğer disiplinlerin etkisi olduğunu belirtir. Yani ekonomiden politikaya, kültürden sanata birçok alandaki sorunların ve cevapların mimariyi var eden şehrin içinde zaten çözümlenerek ve çözülerek bir araya gelmesi karmaşık bir bütün oluşturur. Bu bakımdan Rossi’ye göre (2006, s. 12) mimari, “hem mekân hem zaman içinde gelişmiş karmaşık bir varlık”tır. Ancak Rossi, Venturi’nin sıklıkla atıfta bulunduğu Gestalt kuramını ve benzer yaklaşımları, “yalnızca biçimin okunaklılığına dayanan bazı psikolojik yorumların” basit çözümlenmelerinin yetersiz olduğunu ifade etmiş, onun yerine daha derin bir çözümlenmeye gidilmesi gerektiğini belirtmiştir (Rossi, 2006, s. 13).

Mimarının ve şehrin karmaşık bir bütün olarak algılanmasındaki farklılığın temelindeki sebebi ise işlevselciliğe karşı aldıkları farklı tavidir. Venturi, modern mimarlığın tutucu bir üsluba dönüşmesini eleştirerek işlev doğrultusunda geliştirilen tekniklerin yadsınmaz bir şekilde biçime dönüşmesini anlamsız bulmuş, Vitruvius’tan beri gelen mimarının sağlamlık, işlevsellik (kullanışlılık) ve güzellik şeklinde özetlenen niteliklerinin Gropius -ve diğer modern mimarlar tarafından- “sağlamlık + işlevsellik (kullanışlılık) = güzellik” gibi bir formülasyona dönüştürülmesini eleştirmiştir (Venturi, Scott Brown, & Izenour, 1993, s. 137). Venturi’ye göre (2005, s. 17) “mimarlık, Vitruvius’un tanımladığı üç geleneksel mimari öge olan kullanışlılığı, sağlamlığı ve hoşluğu içerdiği andan itibaren karmaşık ve çelişkili demektir”. Ancak yine de Venturi, modern mimarlığın içindeki işlevsel yapıyı kabul edip yalnızca yapının işleve göre biçimlenmesinin bir zorunluluk içermediği görüşünü ortaya koyar. Uğur Tanyeli de bu durumu açıklamak için şu ifadelerle başvurur:

¹⁴⁸ Bu kuram içerisinde çalışmalar yürütenlerin farklı yaklaşımları olmuş; bütün ve parçalar arasındaki ilişkiyi kimileri “bütün parçaların toplamına eşit bir şeydir”, kimileri “bütün parçaların toplamından fazla bir şeydir” (Christian von Ehrenfels), kimileri ise “bütün parçaların toplamından farklı bir şeydir” (Max Wertheimer) diyerek farklı tanımlamalar yapmıştır (Mungan, 2020, s. 589). Venturin’in ise “Gestalt psikolojisi, algılanabilir bütünü, parçalarının sonucu ve hatta bunu da aşarak, parçalarının toplamı olarak kabul eder.” İfadesinden hareketle ilk dönemki tanımlamalara bağlı bir yaklaşıma sahip olduğu anlaşılmaktadır (Venturi, 2005, 142).

Venturi devrimci denebilecek görüşlerine karşın, yine de karşı çıktığı Modernist düşüncenin deterministik mantığını yadsımıyor; tam tersine, Modernizm'in mantığını Modernist önermeleri yadsımak için kullanarak, onu kendi silahıyla vurmayı deniyor. Sonuçta, Modernist söylemin kabul etmediği kimi çağdaş kentsel-mimarî olguların yadsınamaz olduklarını göstermeyi başarıyor. (Tanyeli, 1991, s. 101)

Yani Venturi, temelde modern mimarlığın kalıtsallaşmış [hereditary] düşüncelerini eleştirerek bir tür güncellenmesini gerçekleştirmiştir. Buna ek olarak mimari biçimin, herhangi bir teknik veya işlevsel bir noktadan türetilmesinin zorundalığının olmadığını göstererek, Amerikan kültür ve sanat bağlamında ortaya çıkan yenilikleri mimari kompozisyon için uygulanabilir hale getirmiştir. Böylece yapı içinde işlevsel ve pragmatik bir anlayışla gerekli kullanımlar sürdürülürken, yapının cephelerinin çeşitli süsleme öğeleriyle bir tür reklam panosuna dönüşmesinin önünü açmış ve mimarlıkta simge ve anlam konularının yeniden gündeme getirilmesini sağlamıştır.

Rossi benzer şekilde işlevselci yaklaşımların ne şehri analiz etmek ne de mimari tasarımda bir yöntem olarak kullanmak için elverişli olmadığını açıkça belirtir. Hatta Şehrin Mimarisi kitabında “safdil bir ampirizmin emrettiği türden bir işlevselcilik anlayışını” -herhangi bir basit sorgulamada kırılıp dağılabileceğini ifade etmek için- “naif” olarak tanımlar ve bu anlayışı -temel sınıflandırmalar dışında kullanılamayacağını ekleyerek- reddeder (Rossi, 2006, s. 28-30). Mimaride biçimi tanımlamak için, belirli estetik ifadeler içinde oluşan şehrin doğru bir analizinin yapılması gerektiğini ekler. Böylece biçimi en temelde şehri var eden kentsel artefaklara bağlar. Bu açıdan bakıldığında Rossi'ye göre mimarlıkta asıl sorun, kendi içinde geçerli bir mantıksal sistemin inşasıdır. Rossi bu bağlamda Modern Hareket'in artık nitelikli bir ilerleme ya da ahlaki-politik bir hareket olarak tanımlanamayacağını savunmuş, Modern Hareket'in işlevselci anlayışı doğuran “Geleneksel (Şematik) Rasyonalizm”¹⁴⁹ ile kendi kurduğu ve tarihte izlerini Boullée'ye kadar izleyebildiği- “Yüce (Karmaşık) Rasyonalizm”¹⁵⁰ arasında da bir ayrıma gitmiştir. Geleneksel

¹⁴⁹ “Şematik Rasyonalizm” ifadesi, Şehrin Mimarisi kitabında geçiyor olsa da atıf yaptığı ve kendi metni olan “Boullée'ye Giriş”te Rossi, “Geleneksel Rasyonalizm” ifadesini kullanmıştır. Dilsel farklılıklar nedeniyle, her ikisinin de burada verilmesi tercih edildi.

¹⁵⁰ “Karmaşık Rasyonalizm” ifadesi, Şehrin Mimarisi kitabında geçiyor olsa da atıf yaptığı ve kendi metni olan “Boullée'ye Giriş”te Rossi, “Yüce Rasyonalizm” ifadesini kullanmıştır. Dilsel farklılıklar nedeniyle, her ikisinin de burada verilmesi tercih edildi.

Rasyonalizm geçerli bir mantıksal sistemin inşasından kaçınır veya reddeder; Yüce Rasyonalizm ise bu mantıksal sistemin inşasını vurgularken insanın yalnızca mantıksal ve entelektüel ihtiyaçlarını değil, aynı zamanda duygusal ihtiyaçlarını karşılar (Rossi, 1981, s.11-12). Çünkü Rossi'ye göre, “ancak bir rasyonel sistemin kusursuz açıklığı insana akıldışı sorularla yüzleşme imkânı verir; akıldışını olabilecek yegâne yoldan, akıl yoluyla düşünmeye zorlar (Rossi, 2006, s. xiii). Bu nedenle Rossi, “Boullée'ye Giriş” metninde “gerçekliği gerektiğinden fazla basitleştiren” ve “düşgücü ve özgürlüğü küçük gören naif işlevselci” bir yaklaşıma alternatif önermeye çalıştığını ifade etmiştir (Rossi, 2006, s. 181). Bu yüzden Rossi işlevselci bir yöntem olarak modern mimarlığı en baştan reddetmesi nedeniyle, onun bir güncellemesini yapmaktan oldukça uzaktır. Tanyeli de bu durumu, “Modernizm'e muhalefet eden değil, yanı başında var olan, ama onunla uzlaşmaya da niyet etmeyen bambaşka bir söylem geliştirmeyi deniyor.” diyerek açıklamıştır (Tanyeli, 1991, s. 101-102).

Ayrıca eklemek gerekir ki Rossi işlev kavramını, yalnızca yapının kullanım amacını ifade etmek için kullanır (Rossi, 2006, s. 37), çünkü bir yapıyı işlev üzerinden tanımlamak, işlevin sabit bir özellik olarak yapıya yüklenmesini gerektirir. Halbuki tarihsel süreklilik içinde yapıların biçimleri sabit kalsa bile işlevleri değişebilir. Bu noktada biçimi belirleyen esas unsurun işlev olmadığı anlaşılır. Biçimi anlamak ve yeniden kullanmak için, düşünsel bir zeminde tipoloji kavramını öneren Rossi, aynı zamanda kültürel bir zeminde tarihle bağlantı kurarak biçimlerin anlamlarını da korumayı amaçlar. Böylece Venturi gibi, simge ve anlam konularının gündeme gelmesini sağlar. Ne var ki simge ve anlam, Venturi için Amerikan pop kültürünün ve ticari yerel mantığın bir ifadesine dönüşürken; Rossi için bir taraftan özerk ve evrensel bir mantıkta diğer taraftan tarihsel süreklilik içinde oluşan kültürel mantıkta vücut bulur. Venturi için anlam, mimari biçimlerin ve onları bir araya getiren kompozisyon yöntemleri sonucunda oluşurken, Rossi için anlam zaten tarihsel çağrışımlara içkin toplumsal bir olgudur (Tanyeli, 1991, s. 115).

Modern mimarlığın eleştirisi bağlamında ve kuramsal düşüncelerini temellendirmesi noktasında Venturi ve Rossi'nin diğer bir ortak noktası -yukarıda da belirtildiği gibi- mimarlık ve şehir arasında kurdukları irtibattır. Bir taraftan düşünsel olarak modern mimarlık eleştirisi sürerken diğer taraftan özellikle Avrupa'da yıkılan şehirlerin yeniden inşa edilmesinde ve Amerikan şehirlerinin geliştirilmesinde

kullanılan modernist şehir modellerinin karşısında yer alan Venturi ve Rossi, şehrin karmaşık yapısı noktasında uzlaşabilecek fikirlere sahiptir. Ne var ki Tanyeli'nin de belirttiği gibi (1991, s. 101) bu ortaklık yine “bu noktada başlayıp bitmektedir”. Venturi şehir konusunda en başından itibaren Amerikan kültür ve yaşam tarzının bir simgesi konumunda bulunan Las Vegas'ı örnek olarak gösterirken, Rossi ise Antik Yunan ve Roma üzerinde biçimlenen Avrupa şehirleri için fikirlerini ve analiz yöntemlerini ortaya koymuştur. Bu bakımdan kullandıkları şehir kavramı farklı kültürel bağlamlar içinde anlaşılmalıy gerektirir.¹⁵¹

Modern mimarlığın eleştirisiyle başlayan simge ve anlam sorunları, kültürel bir olgu olarak ele alınan şehirle birlikte iyice pekişir. Bu nedenle Venturi ve Rossi'nin simge ve anlam konusunda başvurdukları kavram alanı tarihtir.

Postmodernizmin zihinsel düzlemdeki tezahürlerine eğilen ilk bölümde, postmodernizm -ve dolaylı olarak modernizm- ile tarih arasındaki ilişki, başta Eagleton olmak üzere, çeşitli düşünürlerin fikirleri ele alınmıştır.¹⁵² Fredric Jameson da postmodernizmi kavrayabilmek adına “onu her şeyden önce, tarihsel yönden düşünmeyi unutmuş bir çağda, yaşanan zaman üzerinde tarihselci bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim şeklinde ele almak” gerektiğini ifade etmiştir (Jameson, 2011, s. 9). “Tarihsel yönden düşünmeyi unutmak” modernizmin etkisinde, tarihten kopuşu simgelerken; “tarihsel bağlamda düşünmeye” yönelmek bir noktada postmodernizm içinde yeniden tarihle ilişki kurmak demektir. Bu durumda kesintiye uğramış gibi görünen tarihsel sürekliliğin yeniden nasıl sağlanacağı sorusu zihinlerde şekillense de postmodernizm tarihsel sürekliliği kurmak yerine bütün tarihin aynı anda yaşatılabileceği çoğulcu ve göreceli bir anlayış ortaya koyar. Aslında tarih,

¹⁵¹ Ancak ilginç bir şekilde Rossi, Şehrin Mimarisi kitabının Amerikan basımı için yazdığı önsözde, kitaptaki fikirlerinin Amerikan şehirlerinin varlığıyla bir doğrulama içerdiğini düşünmektedir (Rossi, 2006, s. xiii, xiv). Ne var ki aynı basımda Peter Eisenmann, kaleme aldığı sunuş yazısında, Amerikan okurlar için bu kitabın yalnızca çağdaş bağlamda “tekil bir kültürel bağlamın tanınması” noktasında anlamlı olduğunu belirtir (Eisenmann, 2006, s. 163-164).

¹⁵² Habermas'ın düşüncesinden yola çıkılarak modernliği hem bir “zaman bilinci” olarak ele alması hem de tarihe karşı şimdiki ifade eden yapısını ortaya koyması; David Harvey'in postmodernizmin, bir yandan Tarihin kendisine karşı çıkarken diğer yandan onu yağmalayarak şimdinin hizmetine sunması nedeniyle tarihsel sürekliliğin yitirilmesi üzerinde durması; sonculuk fikirlerine katılan Fukuyama'nın “tarihin sonu” düşüncesini politik bir düzlemde açıklaması; buna karşılık Eagleton'un bu tür söylemleri yine belirli bir politik çerçevesi içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade edip için bir amaca sahip teolojik Tarih ile açık uçlu ve kesintili tarihleri birbirinden ayırması ve tarihin karşısında “Tarih”in durduğunu söylemesi gibi örnekler verilebilir.

Eagleton'un da belirttiği gibi, bu noktada içkin bir anlama ve amaca sahip teolojik bağımlı yitirmiştir (Eagleton, 2011, s.61). Bu durumda Fredric Jameson, postmodernizmin tarih noktasında iki eğilim oluşturduğunu ifade eder: Postmodernizm “ya derinlerde yatan bastırılmaz tarihsel bir dürtüyü -çarpık bir biçimde- ‘ifade eder’ ya da etkili bir biçimde ‘bastırır’ ve saptırır” (Jameson, 2011, s. 9). Bu çerçevede Robert Venturi ve Aldo Rossi'nin tarihle kurdukları münasebeti, Jameson'un iki eğilimiyle açıklamak mümkündür. Rossi'nin açıklamaları içinde tarih “çarpık bir biçimde” ifadeye kavuşurken; Robert Venturi'nin, mimarlığı ve mimarlık yapıtlarını kendi bağlamlarından çıkarmak suretiyle kendi kuramsal yapısı içinde kullanması tarihi etkili bir şekilde “bastırması ve saptırmasıyla” sonuçlanır. Bu yorumu akılda tutarak bir de genelde tarihin ve özelde mimarlık tarihinin mimarlık bağlamında nasıl anlaşıldığı, kullandığı ve açıklandığı üzerinde durmak gereklidir.

Alan Colquhoun, mimarlık kuramının temelde iki tarih yorumundan birisine dayandırıldığını ifade eder: Bir tarafta tarihe kuşaktan kuşağa aktarılan “kalıcı değerlerin deposu” olarak bakan, ilke ve kuralları ya tarih-dışı mutlak ideallerden ya da tarihsel kullanım üzerinden çıkaran “düzgüsel görüş” -ki bu görüşe mimarlığın kökenine ilişkin çalışmalarda “değerlerin en saf biçimine rastlayan bir altın çağa duyulan inanç” da eşlik eder-; diğer tarafta tarihin, kültürel değer dizgelerinin yalnızca görece bir doğruluk payına sahip bulunduğu bir “evrim süreci” olduğu, “her dönemin kendi değerler dizgesine sahip” olduğu, bu yüzden de ütopyik bir gelecek düşüncesini içeren “görecilik görüşü” vardır (Colquhoun, 2005, s. 11).¹⁵³ Bu bakımdan Tanyeli'nin de belirttiği üzere mimarlık içinde tarih “geçmişini aydınlatmaktan çok, yazıldığı dönemin özgül mimari sorunlarını, amaç ve ideallerini açığa çıkaran bir araç gibi” biçimlenmektedir (Tanyeli, 1991, s. 84). Genelde tarih ve özelde mimarlık tarihi, Rönesans'tan bu yana mimarlığın ilkesel açıdan kuramsallaştırılması için ideolojik, estetik, rasyonel olmak üzere çeşitli nedenlerle kullanılmıştır. Modern mimarlıkta, sonraki dönemde biçimlenen yaygın bir inanca göre¹⁵⁴; tarihsel referanslar, biçimler

¹⁵³ Colquhoun, bu iki görüşün de yine tarihsel olarak üretildiğini belirtmiş ve “görecilik görüşü”nü yalnızca “düzgüsel görüş”ün eleştirisi olarak var olabileceğini eklemiştir.

¹⁵⁴ Bu noktada Anthony Vidler'in tespitleri son derece önemlidir. Vidler, postmodernizmin şekillendiği dönemde modernizmin “tarihe karşı” veya “tarihin dışında”, hatta “tarihten kaçamaya çalışan” bir konuma sahip olduğu inancının ortaya çıktığını belirtmiş; daha sonraki yıllarda aslında “modernizmin ‘tarih’i reddetmek bir yana tarihe belki de iyiden iyiye saygı gösterdiği”nin ortaya çıktığını ifade etmiş,

ve anlamlar reddedilerek evrensel bir dil yaratımı söz konusudur. Buna karşılık, postmodernizmde, Yücel'e göre (1999, s. 14-15) tarihin yeniden gündeme gelmesi ve içselleştirilmesi gibi bir durum ortaya çıkmıştır. Ancak tarihin yeniden gündeme gelişi, önceki dönem yaklaşımlardan farklı olarak belirli bir dizge sağlamak için değildir.

Colquhoun'un bu ayrımına dayanarak Rossi'nin "düzgüsel görüş" içerisinde yer aldığını söylemek mümkündür. Ancak Rossi, Ortaçağ ve Rönesans dönemindeki gibi kutsal bir köken veya 18. yüzyıldaki gibi bilimsel bir köken fikrinden hareketle değil, doğrudan toplumsal bir olgu olarak tarihe yönelmiştir. Venturi ise daha çok "görecilik görüşü" içinde yer alır. Venturi, geçmişin herhangi bir aşamasını bir ilke oluşturmak için önemsemez, yalnızca aktüel koşullar için ürettiği karmaşıklık ve çelişkili ilkeleri doğrulayan yapıları örnek gösterir; "geçmişe ait bir saklı belleği, mimarlığın daha zengin olması ve iletişim kurabilmesi amacıyla çağırır" (Colquhoun, 2005, s. 16). Ayrıca kendisinin de belirttiği gibi bu yapı ve üslup örneklerini "tarihsel bağlamlarından soyutlar" (Venturi, 2005, s. 14). Tarihsel referans içeren her türlü biçimsel öge, yeni bir bağlam içinde kendi anlamlarından arınır ve yeni anlamlara kavuşur. Colquhoun da bu durumu, "Venturi yalnızca yapıyı anlamdan koparmakla kalmaz, biçim ve uzamı da anlamdan koparır" cümlesiyle ifade eder (Colquhoun, 2005, s. 16). Ancak Venturi'nin kimi noktalarda "düzgüsel görüş"e de yaklaştığını söylemek mümkündür. Tarihten birçok örnek vermesine karşılık olarak Rönesans ve Barok dönemler arasında kurduğu ilişkiyi, modern mimarlık ve kendi kuramı arasındaki ilişki açıklamak üzere örnek gösterirken, Barok'u "bir altın çağ" gibi ele alır. Bu bakımdan yaklaşımı oldukça çelişkilidir.

Rossi ise tarihi kuramsal açıdan bir dizge üretmek için kullanmaya çalışmışsa da düzgüsel görüş içinde kalamamış, ilerleyen süreçte mimarlığı tarih üzerinden değil de kendi hafızası üzerinden anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Mimari üretimleri noktasında ise bu "düzgüsel" görüşlerinden tamamen ayrılarak bireysel hafızasında duygusal ve düşünsel olarak yer edinen tarihi referanslara sahip biçimleri herhangi bir dizge oluşturmaksızın bir araya getirmiştir. Projeleri bu durumun en açık örneğidir. Yine de her ikisinin kendi kuramsal yaklaşımlarını temellendirmek için tarihi araçsallaştırdıkları söylenebilir. Bu bakımdan Rossi'nin -teorik açıdan Venturi'den

buna karşılık postmodernizmin "tarih konusunda müthiş aşağılayıcı davrandığı, tarih-dışı bir miti beslediği"ni eklemiştir (Vidler, 2016, s. 285-287).

ayrılsa bile- pratik açıdan Venturi'ye benzer bir şekilde tarihe başvurduğu söylenebilir. Ancak ilerleyen süreçte, Venturi yöntemlerine ek olarak Pop Art'ın kullandığı nesnelere de mimarlığına katarak tarihsel biçimler ile popüler kültür öğelerini bir araya getirmesi nedeniyle Rossi'den yeniden ayrılır. Rossi, mimari anlayışı değişirken bile tarihsel referanslara ve bu referansların birleştiği şehre dair bakışını korurken; Venturi, ticari ve yerel bir mantıkta uygulanabilecek tarihsel olsun ya da olmasın her türlü biçimin yeni anlamlar için kullanılabilirliğini savunmuştur. Özetle Venturi ve Rossi, kendi fikirlerini kuramsallaştırırken tarihi bir tür araç olarak kullanmaları bakımından bir benzerlik taşıdıklarını söylemek mümkün olsa bile, tarihin simge ve anlam olarak kullanılması konusunda oldukça ayrı birer ucu temsil ederler.

Modernizm eleştirisi, farklı kültürel bağlamlardaki şehirlerin birbirinden bağımsız bir şekilde analiz edilmesi; simge, anlam ve biçimlerin oluşturulması için tarihin araçsallaştırılması gibi konulardan sonra, Venturi ve Rossi'yi mimari üretimleri ve mimari üretimlerini gerçekleştirdikleri ilkeler kapsamında değerlendirmek gerekir. Venturi, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabında kendi mimarlığını açıklayan birçok kavramdan ve ilkedен söz eder. Her bir ilkeyi tarihsel açıdan örneklendirirken bu ilkelerin çeşitli kullanımlarını da gösterir. Kitabın sonunda kendi projelerini de bu ilkelerden yola çıkarak tek tek açıklar. Las Vegas'ın Öğrettikleri kitabında ise kendi projelerinden biri olan Guild House ile modern mimarlığın içinde değerlendirilen bir başka projeyi karşılaştırarak, ünlü "ördek ve süslenmiş hangar" (duck and decorated shed) kavramsallaştırmalarını sunar. Bu bakımdan Venturi, mimarlığa dair yaklaşımını oluşturan tasarım ilkeleri ve prensipleri doğrudan ve oldukça açık bir şekilde ortaya koyar. Ne var ki Venturi'nin Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki kitabında açıkça tanımladığı gibi Rossi hiçbir zaman tam olarak mimari kompozisyon için benimsediği ilkeleri ortaya koymaz. Hatta Şehrin Mimarisi kitabı "kendi içinde mimarlığın sorunlarıyla bir bütün olarak şehir mimarisininkileri yakından bağlantılı olarak değerlendirmesine rağmen", Rossi bu kitapta mimari kompozisyonla ilgili sorunları bilerek ele almadığını açıkça söyler (Rossi, 2006, s. 107). Mimari kompozisyonların dile getirilmesi için ancak bir sentez olarak ortaya çıkan bir üslubun varlığı gereklidir. Ancak dönemin şartları nedeniyle böyle bir üsluptan söz edilemez. Bilimsel Otobiyografi kitabında ise Rossi, kendi projelerinin bir açıklamasını sunmaya kalkışsa da ilkesel açıdan bir bütünsellik sunmayan projeleri, yalnızca kendi kişisel

yaşamıyla birlikte betimler. Fakat eklemek gerekir ki Venturi'nin mimari kompozisyon için ortaya koyduğu ilkeleri ve tasarım prensiplerini, Rossi'nin projeleri üzerinde de değerlendirmek mümkündür. Bu durum çelişkili gibi durmasına rağmen, Rossi'nin mimari yaklaşımına bağlı olarak değerlendirildiğinde anlamlı bir görünüm sağlayacaktır.

Esasında “çelişki” ifadesi iki mimarı nitelendirmek için son derece uygundur. Zira yukarıda belirtilen sebeplerle Rossi'nin çelişkisi ortadadır, Venturi ise en başından beri kendi mimarlığını ve hatta bütün bir mimarlığı tanımlamak için bu ifadeye başvurmuştur. Ancak burada önemli bir farka işaret etmek gerekiyor: Venturi, kendince ortaya koyduğu çelişki kavramını kabul edip meşrulaştırırken, Rossi kendi kurduğu rasyonel, evrensel ve özerk bir mantıktan oldukça ayrı pratik hayatıyla çelişkiyi -kabul etmese de- içselleştirmiştir.

Aynı dönemde yazınsal bağlamda kuramlar ve söylemler; mimarlık bağlamında ise çizimler, projeler ve yapılar üretmiş bu mimarların buldukları coğrafyaların iki farklı ve sorunlu bağlam içinde yer almaları ikisini kıyaslamayı zorlaştırırsa da, Kuzey Amerika'da başlayıp bütün dünyayı etkisi altına almak suretiyle küreselleşen postmodernizm fikri altında değerlendirmek mümkündür. Zira en başta da belirtildiği gibi postmodernizm çelişkili bir bütünlüktür, birbiri ile uyuşmayan veya kıyaslanamayan fikirleri, yapıları ve insanları kapsayabilecek bir yapıdır. Bu noktada bir not düşmek gerekirse, çoğulcu yapısı nedeniyle Venturi'nin söylemlerinin, aslında hem Rossi'nin fikirleriyle aynı düzlemde bulunduğunu hem de Rossi'nin fikirlerini kapsadığını söylemek gerekir. Örnek vermek gerekirse Venturi Amerikan şehirlerini örneklem alanı içine alırken, Rossi ondan farklı ve kendine özgü olarak Roma şehirlerini örneklem alanı içine almıştır ve bu bir tür aynı düzlemden hareketle elde edilmiş iki fikirdir, yani şehir kavramının farklı tezahürleridir. Ancak kapsayıcı olması bakımından örnek vermek gerekirse, Venturi'nin tasarım prensipleri Rossi'nin yapılarını anlamlandırmak için kullanılabilir. Zira Rossi'nin de yapıları oldukça “karmaşık ve çelişki”lidir.

SONUÇ

Postmodernizm bugün bile hala tartışmaya açık bir kavram olarak varlığını sürdürmektedir. Her ne kadar politik, ekonomik, kültürel ve sanatsal bağlamlar üstünde tanımlanabilirse de temelde hepsinin iç içe geçtiği zihinsel bir olgudur. Zihinseldir, çünkü denildiği gibi eğer bütün bir dünyayı çevreleyecek kadar genişlemişse artık onu somut gerçeklik üzerinden tanımlamanın imkânı kalmamıştır. Bu bakımdan Eagleton'ın tanımladığı haliyle gizli bir totalitedir. Ancak her ne kadar bugünkü durumunu açıklamaya imkân yoksa da başlangıcı üzerinde düşünmek, - bugün zihinsel bir olgu olsa bile- bu olgunun gelişimini somut gerçeklikten hareketle izlemek ve mimarlık bağlamıyla ilişkisini temellendirmek mümkündür.

Tez boyunca postmodernizm kavramını ele alıp tartışan düşünürler arasında bir sınıflandırma yapıldığında anlaşılmaktadır ki bu tartışma Amerika ve Avrupa ekseninde gerçekleşmiştir. Postmodernizm kavramının dönemi tanımlaması gerektiğini söyleyen ve bununla da bir bakıma bu kavramı olumlayan düşünürler çoğunlukla ya Amerikalıdır ya da Amerikan politikasına ve kültürüne uygun yaklaşımlar geliştirenlerdir; diğer taraftan postmodernizmi kabul etmeyip modernizm üzerinden fikirlerini geliştirenler ve dolayısıyla postmodernizmi olumsuzlayanlar ya Avrupalıdır ya da Marksist bir düşünce yapısına sahip düşünürlerdir. Bu nedenle kavramın kendi içeriğinden önce politik niteliği, tartışmanın esas bağlamını şekillendirmiştir. Bu politik nitelik ise, üretim ve tüketim döngüsüne, yani uluslararası ekonomik yapılanmaya bağlıdır. Savaş sonrası askeri alanda güç kazanan Amerika, Avrupa'dan tamamen bağımsızlaşmış ve uluslararası mecralarda kendi ekonomik ve politik sistemini kurgulamaya çalışmıştır. Avrupa ise buna karşılık olarak yeniden ulusalcı düşünceye dönmüş, politik ve ekonomik statüsünü korumaya çalışmıştır. Avrupa'nın savaş sonrası, üretim ve tüketim dengesinin bozulması, bu nedenle de refahın düşmesi ile Amerika'nın yeni uluslararası düzenin başına geçerek kapitalist bir hegemonya kurması her iki kıtada bazı toplumsal sorunlara yol açmıştır. Bu durumun kültür

bağlamındaki dışavurumu ise, genelde toplumsal ve özelde sanatsal ortamlarda kendisini göstermiş ve en nihayetinde 1968 olaylarına neden olmuştur.

1968 olayları ise hem toplumsal hem de sanatsal bağlamın çözülerek yeniden birleştiği uluslararası ölçekli bir meseledir. Ancak bu olayların oluşmasına zemin sağlayan problemlerin çözülmesi yerine, daha çok problemin oluşmasıyla ve kapitalist düzenin daha baskın bir hale gelmesiyle sonuçlanmıştır. Yani kısaca bu durumların ve olayların neticesinde, Avrupa'daki ulusalcı düşünce, Amerika'nın uluslararası sistemi içinde erimiş; Avrupa'daki Marksist fikriyatın sanat ve hayat arasındaki sınırların ortadan kaldırılması arzusu ise Amerika'da kapitalist fikriyatın sanatı popüler kültüre bağlayan Pop Art'ı ile sonuçlanmıştır. Karşı çıkılan her şeyin, daha kapsayıcı bir ölçekte yeniden egemen olması bu durumun özetidir. Bu politik, ekonomik ve kültürel konular doğrudan mimarlık atmosferini de değiştirmiştir.

1966 yılında Robert Venturi ve Aldo Rossi, birer kitap yayınlamalarıyla hem dönemin toplumsal ve sanatsal durumlarına karşı hem de modern mimarlığın teorik ve pratik yaklaşımlarına karşı birer kitap yazmışlar ve aktüel durumlara karşı böylece bir tepki göstermişlerdir. Venturi, Amerika'da bir üslup olarak modernizmin yayıldığı sırada, modern mimarlık anlayışının biçimsel bir kısırlığa yol açtığını iddia etmiş, Amerikan kültürünü temel alarak yeni bir yaklaşım tarzı önermiştir. Bu yeni yaklaşım tarzında Amerikan kültürü olarak yeşeren popüler kültürün nesnelere ve Pop Art'ın yöntem ve tekniklerini mimarlık için uygulanabilir olduğunu göstermiştir. Bu bakımdan doğrudan politik bir içeriğe sahip ifadelerde bulunmasa da Amerikan kültür politikasına uygun bir anlayış geliştirdiğini söylemek mümkündür. Rossi ise bir taraftan İtalyan Rasyonalizmi'nin politik içeriğini dönüştürmeyi hedefleyerek mimarlığı özerk bir alana çekmek için uğraşmış, diğer taraftan bu rasyonalist mimarlık geleneğini sistematik hale getirmeye çalışmıştır. Ancak Venturi'ye kıyasla, Rossi hem doğrudan politik olayların içinde bulunmuş hem de yazdığı eserlerde mimarlığın bir tercih meselesi olarak doğrudan politikaya bağlı olduğunu ifade etmiştir.

Venturi ve Rossi'nin yazdıkları metinlerde, modern mimarlığın teorik ve pratik yönlerini doğrudan eleştirmeleri; toplum, şehir, sanat, kültür ve tarih gibi benzer temalar üzerinden fikir beyan etmeleri ve bu fikirlerin mimarlık ortamlarında bir dönüşüme yol açması, bu iki mimarın "postmodern" mimarlık dönemini başlattığına dair düşüncelere yol açmıştır. Ancak her ne kadar yazdıkları metinler ve ürettikleri

projeler benzer temalar üzerinden oluşmuşsa da bu metinlerin ve projelerin içerikleri ve nitelikleri uzlaşamayacak kadar birbirinden farklıdır. Hatta çoğu noktada birbirlerine karşıt olduğunu söylemek bile mümkündür. Bu farklılığın ve karşıtlığın esas sebebi bağlamsal farklılıktır. Venturi, popüler kültürün egemen olduğu toplumsal bir bağlamda, bu kültürün her türlü nesnesini belirli teknikler üzerinden sanat haline getiren Pop Art'ın yöntemlerinin, Amerikan şehirleri içinde yeni bir mimarlık yaklaşımı için kullanmış ve bu bakımdan doğrudan yeni Amerikan kültürü içinde geçerli olabilecek bir anlayış ortaya koymuştur. Rossi ise Avrupa'da tarihsel bağlarını korumaya çalışan ve kendisini bu tarihsellik üzerine inşa eden toplumsal bir bağlamda, mimarlığın bir taraftan tarih diğer taraftan akıl gibi iki kaynaktan neşet eden bir yapıya sahip olduğunu ve bu iki kaynağın temelde Avrupa şehirlerini var ettiğini belirtmiş; bu nedenle de ancak Avrupa şehirleri ve kültürü içinde geçerli olabilecek tarihsel bağlara sahip yeni bir rasyonel mimarlık anlayışı ortaya koymuştur.

Bu yüzden yalnızca Venturi ve Rossi'nin toplum, şehir, sanat, kültür ve tarih gibi konularla ilişki kurduğu düşünülürse, bu iki mimarı ortak bir paydada değerlendirmek mümkün gibi görülür; fakat toplumsal, sanatsal, kültürel ve politik bağlamları arasındaki farklar hesaba katılırsa herhangi bir ortak paydanın olmadığı açıkça söylenebilir. Postmodern tanımlamasının esas içeriğini oluşturan modernizmin eleştirisi noktasında bile oldukça birbirlerinden ayrı oldukları anlaşılmaktadır. Venturi, işlevselciliği hiçbir zaman yanlış görmemiş, aksine işlevselciliğin paradigmasını karmaşık ve çelişkili bir mimarlık içinde güçlendirmiştir. Hatta ilerleyen yıllarda mimari simgeye bir işlev atfederek "ikna mimarlığı" gibi bir kavramsallaştırmada dahi bulunmuştur. Rossi ise, doğrudan işlevselci anlayışın mimarlığı anlamak, açıklamak ve mimari üretim yapmak için nakıs kalacağını belirterek başka türlü bir mimarlık anlayışı üretmeye çalışmıştır.

Bu iki mimarın ayrıca tarihselci ve biçimci bir yaklaşım noktasında ortaklık gösterdikleri söylenebilirse de aslında her ikisinin tarihi ve biçimi yine birbirlerinden oldukça ayrı bir biçimde tanımladıklarını ve kullandıklarını belirtmek yerinde olur. Venturi için tarih hem mimarlığı zengin kılacak bir biçimler deposu hem de kendi kuramsal çalışmasını temellendirecek bir kanıt alanıdır. Venturi tarihten alıntıladığı biçimleri karmaşık ve çelişkili bir mimarlık uygulamak için kullanırken; tarihin kendisini de bu mimarlığı geçerli kılacak bir yorumlama ve uyarlama alanı haline

getirir. Rossi ise buna karşıt olarak biçimlerin “tip” adını verdiği bir özü olduğunu, tarih içinde bu tiplerin kültürel ve toplumsal bir bağlamda somutluk kazanarak şehri ve mimarlığı var ettiğini ifade eder. Bu bakımdan tip, mimarlığı belirli bir öze bağlarken somut bir yapıya büründüğü sırada çeşitlilik gösterir. Tarih ise bu noktada kolektif bir imgeleme bağlı olarak anlam verici bir rol oynar. Yani biçimler, - Venturi’nin anlayışındaki gibi- belirli bir kompozisyona bağlı olarak anlam kazanmaz, biçimlerin anlamları tarihsel ve rasyonel içeriğinde gizlidir.

Bütün bu açıklamaların ışığında sonuç olarak Venturi ve Rossi’nin bir üslup olarak “postmodern mimarlık” çatısı altında bulduklarını söylemek mümkün değildir. Anlaşıldığı üzere, oluşturdukları kuramsal yöntemler, postmodernizm kavramında olduğu gibi Amerika ve Avrupa eksenli olup çatışmaktadır. Ancak başta belirtildiği gibi postmodernizm kavramının çelişkili içeriği her iki mimarın da kuramsal çalışmalarını kapsamaya muktedirdir. Bu bakımdan bu iki mimarın postmodern mimarlık içinde değerlendirilmesine sebep olacak unsurlar, postmodernizm kavramının içeriği ve dönemin politik şartları olduğunu söylemek mümkündür. Ancak mimari açıdan değerlendirildiğinde her ikisinin de doğrudan bir ortaklığa sahip olmadığı açıkça gösterilmiştir. Böylece postmodern mimarlık, herhangi bir üslubu ya da dönemi ifade etmek yerine; her üslubun, her söylemin ve her tarihsel meselenin aşılabilir bir “şimdi” içinde çözüldüğü, bağlandığı ve yeniden çözüldüğü bir düzlemi ifade ettiği anlaşılmıştır. Bütün meseleler iç içe geçerken mimarlık artık belirli bir tarihsel sürekliliğe sahip bir kültür tarafından değil de, Jameson’un da belirttiği gibi, kültürü dahi ikincil bir meseleye dönüştüren politika ve ekonomi tarafından biçimlendirilen bir söylem ve uygulama haline gelmiştir. Venturi bu bakımdan postmodern mimarlığın öncüsü olarak tanımlanabilir. Ancak Rossi’nin, böyle bir yaklaşıma karşı olabilecek üretimler yapmasına rağmen, çağın şartları içinde değerlendirildiğinde postmodern mimarlığın ve dolaylı olarak Venturi’nin yaklaşımları altında kaldığını belirtmek mümkündür. Çünkü postmodernizm ve postmodern mimarlık, kendisine karşıt olabilecek yaklaşımları da bünyesinde barındırabilecek bir üst bir çatıdır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W.** (2011). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi* (6. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmetoğlu, Ü.** (2011). *Soyut Dışavurumculukta Anlam ve Renk Zenginliği*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Akay, A.** (2021). *Kapitalizm ve Popüler Kültür*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Alloway, L.** (2006). Pop Art: The Words. R. Kalina (Dü.) içinde, *Imagining The Present: context, content, and the role of critic* (s. 147-150). New York: Routledge.
- Anderson, P.** (2021). *Postmodernitenin Kökenleri* (7. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Argan, G. C.** (1990). On the Typology of Architecture. A. Papadakis, & H. Watson (Dü) içinde, *New Classicism: Omnibus Volume* (s. 117-118). Londra: Academy Editions.
- Artun, A.** (2018). *Kültürel Çalışmalar, Popüler Kültür, Popüler Sanat*. e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kulturel-calismalar-populer-kultur-populer-sanat/3853> adresinden alındı
- Artun, A.** (2018). *Sanat ve 1968 Baharı: Bir Kronoloji*. e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968---50-yil-sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/3783> adresinden alındı
- Bell, D.** (1988). *The End of The Ideology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benchley, P.** (1966). Pop Art, Doğuşu ve Gelişimi. *Mimarlık*(33), s. 21-24.
- Benjamin, W.** (2006). Berlin Childhood around 1900. H. Eiland, & M. W. Jennings (Dü) içinde, *Walter Benjamin: Selected Writings, 1935–1938* (Cilt III, s. 344-413). Cambridge: The Belknap Press at Harvard University Press.
- Bernstein, J. M.** (2011). Sunuş. T. W. Adorno içinde, *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi* (s. 9-43). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, İ., & Karaören, M.** (1992). Aldo Rossi'de Akıl ve Hafıza. *Defter*(18), s. 47-75.

- Bingöl, Ö.** (2007). *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Boullée, E.-L.** (2019). *Mimarlık Sanat Üzerine Deneme*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Breton, A.** (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Breton, A.** (2015). İki Dada Bildirisi. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (s. 375-376). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brooks, C.** (1968). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Londra: Dennis Dobson Ltd.
- Bulut, F.** (2011). 68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye’de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 11(23), s. 123-149.
- Burckhardt, J.** (1950). *Reflections on History*. Londra: George Allen & Unwin.
- Colquhoun, A.** (2005). *Mimari Eleştiri Yazıları* (2. b.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Corbusier, L.** (2021). *Bir Mimarlığa Doğru* (12. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ciftçi, Z. B.** (2007). *Soyut Dışavurumculuk’un Sorunsalı*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Daumal, R.** (2017). *Analog Dağ*. İstanbul: Paris Yayınları.
- Debord, G.** (1996). *Gösteri Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G.** (2016). Mücadeleyi Farklı Cephelere Yaymak: Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler. e-skop: <https://www.e-skop.com/skopdergi/mucadeleyi-farkli-cephelere-yaymak-politikada-ve-sanatta-yeni-eylem-bicimleri-ve-situasyonistler/2897> adresinden alındı
- Dostoğlu, N. T.** (1995). Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları. *Mimarlık*(263), s. 46-50.
- Duchamp, M.** (2015). Marcel Duchamp ve Ready Made. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (s. 378-379). İstanbul: Sel Sayıncılık.
- Düz, O.** (2017). Çevirmenin Önsözü. R. Daumal içinde, *Analog Dağ* (s. 9-23). İstanbul: Paris Yayınları.
- Eagleton, T.** (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları* (2. b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Eisenmann, P.** (2006). Amerikan Basımı İçin Editörün Sunuşu. A. Rossi içinde, Şehrin Mimarisi (s. 163-166). İstanbul: Kanat Kitap.
- Eliot, T. S.** (1934). Selected Essays. Londra: Faber And Faber Limited.
- Erdoğan, İ.** (1999). Popüler Kültür, Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele. N. Güngör (Dü.) içinde, Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler (s. 18-52). Ankara: Vadi Yayınları.
- Erken, B.** (2019). *Amerikan Hegemonyası Bağlamında Siyasal Düzen*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Fausch, D.** (2011). She Said, He Said: Denise Scott Brown and Kenneth Frampton on Popular Taste. Footprint Delft Architecture Theory Journal(8), s. 77-90.
- Fischer, E.** (1990). Sanatın Gerekliliği (6. b.). Ankara: Verso Yayıncılık ve İmge Kitabevi Yayınları.
- Fiske, J.** (2021). Popüler Kültürü Anlamak. Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Foster, H.** (2020). Sanat-Mimarlık Kompleksi (3. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fukuyama, F.** (1989). The End of History? The National Interest, s. 3-18.
- Fukuyama, F.** (2012). Tarihin Sonu ve Son İnsan (3. b.). İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Giddens, A.** (2020). Modernliğin Sonuçları (9. b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Göçek, E. F.** (2015). *1960-2015 Yılları Arasında Pop Sanatının Mimarideki Yansımaları*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Gökmen, Ö.** (1998). İtalya 1968: Özerklik Hareketinin Gelişimi. Birikim(109), s. 77-84. Ekim 31, 2023 tarihinde <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-109-mayis-1998/2304/italya-1968-ozerklik-hareketinin-gelisimi/3815> adresinden alındı
- Habermas, J.** (1981). Modernity versus Postmodernity. New German Critique(22), s. 3-14.
- Habermas, J.** (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje. N. Zeka (Dü.) içinde, Postmodernizm (G. G. Naliş, Çev., s. 31-44). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Halbwachs, M.** (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi. Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, M.** (2019). Kolektif Bellek (2. b.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Harvey, D.** (1997). Postmodernliğin Durumu. İstanbul: Metis Yayınları.

- Hays, K. M.** (2015). *Mimarlığın Arzusu: Geç Avangardı Okumak*. İstanbul: YEM Yayın.
- Hays, M.** (2000). Introduction. M. Hays (Dü.) içinde, *Architecture Theory since 1968* (s. x-xv). Cambridge: The MIT Press.
- Hitchcock, H. R., & Johnson, P.** (2023). *Uluslararası Üslup*. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Jameson, F.** (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Jung, C. G.** (2005). *Dört Arketip (2. b.)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaufmann, E.** (2023). *Ledoux'dan Le Corbusier'ye*. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Kapusuz Balcı, B. B.** (2018). *Venedik Bienali'nde Sanat-Mimarlık Eşleşmesi ve Mekansal Pratik Olarak Ambiente*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kepes, G.** (1956). *The New Landscape In Art And Science*. Chicago: Paul Theobald An Co.
- Koçak, O.** (1992). *Modernizm ve Postmodernizm*. Defer(18), s. 9-16.
- Korkmaz, S.** (2019). *Soyut Dışavurumculukta Jackson Pollock'un Resim Anlayışının Yeri*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Kömez Dağlıoğlu, E.** (2017) *Reclaiming the Context: Architectural Theory, Pedagogy and Practice since 1950*. (Doktora Tezi). TU Delft.
- Kubbealtı Lugatı.** (2024). *Kubbealtı Lugatı Web Sitesi*: <https://lugatim.com/s/analoji> adresinden alındı
- Kuruçay, H. N.** (2022). *Aldo Rossi'nin Mimarlık Yaklaşımının Kendi Metinleri Üzerinden İncelenmesi: Diyalektik ve Analoji*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Lévi-Strauss, C.** (1994). *Yaban Düşünce*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, C.** (2004). *Hüzünlü Dönenceler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Loyer, E.** (2023). *Avrupa'nın Kısa Kültür Tarihi (2. b.)*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lyotard, J. F.** (1994). *Postmodern Nedir Sorusuna Cevap*. N. Zeka (Dü.) içinde, *Postmodernizm (D. Sabuncuoğlu, Çev., s. 45-58)*. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Lyotard, J. F.** (2014). *Postmodern Durum*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

- Lyotard, J. F.** (2015). Postmoderne Dönüş. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 20-21). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mallgrave, H. F., & Goodman, D.** (2011). *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- Matsui, K.** (2018). Aldo Rossi's L'architettura della Città as the Fruit of Collaboration. *Journal of Architecture and Planning*, 83(751), s. 1773-1780.
- McEwan, C.** (2024). *Analogical City*. Goleta/Santa Barbara: Punctum Books.
- Moles, A.** (2012). Belirsizin Bilimleri: İnsan Bilimleri için Yeni Bir Epistemoloji (4. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Moneo, R.** (1978). On Typology. *Oppositions*(13), s. 23-45.
- Moneo, R.** (1984). Aldo Rossi ve Mimarlık Düşüncesi. *Mimarlık*(205-206), s. 20-28.
- Mungan, E.** (2020). Geşalt Kuramı: Bir "Nazariye"nin Mazisi, Akameti ve Akıbeti. *Nesne*, 8(18), s. 585-618.
- Nora, P.** (2006). *Hafıza Mekânları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Öğüt, Ç. G.** (2008). *Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat*. (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özaloğlu, S. M.** (1993). Çevirenin Önsözü. R. Venturi, D. Scott Brown, & S. Izenour içinde, *Las Vegas'ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği* (s. x-xiii). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Özeke Tökmeci, E.** (2013). *Mimarlıkta Rasyonellik*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, N.** (2012). *Venturi'nin Karmaşıklık ve Çelişki Yaklaşımı İzleniminde Güncel Tasarım Kavramlarının Yeniden Yapılandırılması*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Parlak Temizel, N., & Bilsel, F.** (2022). İtalyan Tipo-Morfoloji Ekolünde Tip ve Tipoloji Kavramları. III. Kentsel Morfoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı (s. 127-141). Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi. <https://tnum.org.tr/index.php/tnum/article/view/85> adresinden alındı
- Pirenne, H.** (2014). Ortaçağ Kentleri: Kökenleri ve Ticaretin Canlanması (13. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Planck, M.** (2020). *Bilimsel Otobiyografi*. İstanbul: Kanes Yayınları.
- Ragon, M.** (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Reichlin, B.** (2001). Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1). Grey Room, s. 78-101.
- Renan, E.** (2016). Ulus Nedir? İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Restany, P.** (2015). Pop Art. E. Batur (Dü.) içinde, Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990 (s. 408-412). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ricoeur, P.** (2012). Tarih, Hafıza, Unutuş. İstanbul: Metis Yayınları.
- Riegl, A.** (2022). Modern Anıt Kültü. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Rodell, S.** (2008). *The Influence of Robert Venturi on Louis Kahn.* (Yüksek Lisans tezi). Washington State University, Washington.
- Rossi, A.** (1976). The Analogous City: Panel. Lotus International, s. 4-9.
- Rossi, A.** (1981). A Scientific Autobiography. Cambridge: The MIT Press.
- Rossi, A.** (1981). Introduzione A Boullée. E.-L. Boullée içinde, Architettura: Saggio Sull'arte (3. b., s. 7-24). Padova: Marsilio Editori.
- Rossi, A.** (1996). An Analogical Architecture. K. Nesbitt (Dü.) içinde, Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology Of Architectural Theory 1965-1995 (s. 345-354). New York: Princeton Architectural Press.
- Rossi, A.** (2006). Şehrin Mimarisi. İstanbul: Kanat Kitap.
- Rossi, A.** (2022). Bilimsel Özyaşamöyküsü. İstanbul: Arketon Yayınları.
- Ryle, G.** (2009). The Concept of Mind. Londra ve New York: Routledge.
- Sanouillet, M.** (2015). Dadacılığın Kökleri: Zürih New York. E. Batur (Dü.) içinde, Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990 (s. 359-372). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sarfatti-Larson, M.** (1982). 20. Yüzyıl Başlarında Mimarlık Mesleği II. Mimarlık(177), s. 18-20.
- Sarfatti-Larson, M.** (1982). 20. Yüzyıl Başlarında Mimarlık Mesleği III. Mimarlık(178), s. 17-20.
- Scolari, M.** (2000). The New Architecture and the Avant-Garde. M. Hays (Dü.) içinde, Architecture Theory since 1968 (s. 124-145). Cambridge: The MIT Press.
- Scott Brown, D.** (2000). Learning From Pop. M. Hays (Dü.) içinde, Architecture Theory since 1968 (s. 60-67). Cambridge: The MIT Press.
- Scully, V.** (2005). Sunuş. R. Venturi içinde, Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki (s. 7-12). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

- Sim, S.** (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu.* (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Sinnot, E. W.** (1963). *The Problem of Organic Form.* New Haven: Yale University Press.
- Solomon, A. R.** (1964). *Jasper Johns.* New York: The Jewish Museum.
- Spencer, D.** (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı: Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci.* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Strauss, L.** (2000). *Politika Felsefesi Nedir?* İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Sypher, W.** (1955). *Four Stages of Renaissance Style.* Garden City: Doubleday & Company, Inc.
- Tanyeli, U.** (1991, Temmuz). *Rossi ve Analojik Düşüncesi.* *Arredamento Dekorasyon*(7), s. 101-116.
- Tanyeli, U.** (1991, Mayıs). *Venturi'den Ne Öğrenmeli.* *Arredamento Dekorasyon*(5), s. 84-90.
- Tanyeli, U.** (1993). *Post-Modern Söylem ve "Las Vegas'ın Öğrettikleri".* R. Venturi içinde, *Las Vegas'ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği* (s. xxi-xxvii). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Teker, Ö. E.** (2012). *1980'den Günümüze Sanatta Postmodern Yönelimler ve Çağdaş Türk Sanatına Etkileri.* (Yüksek Lisans Tezi), Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tunalı, İ.** (1993). *Marksist Estetik.* İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Turan, B.** (1998). *Is "Rational" Knowledge of Architecture Possible? Science and Poiesis in L'Architettura della Città.* *Journal of Architectural Education*, 51(3), s. 158-165.
- Tzara, T.** (2015). *Dada Hiçbir Anlama Gelmez.* E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (s. 373-374). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Uluşan, H.** (2017). *Mimarlıkta Düşünümsel Bir Tarihyazımı Önerisi: Tasarım Yoluyla Araştırma.* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ungers, O. M.** (2020). *Morphologie Kent Metaforları* (2. b.). İstanbul: Lemis Yayın.
- Venturi, R.** (1984). *Çağdaş Kuşağın Palladio'su.* *Mimarlık*(208), s. 9.
- Venturi, R.** (1992). *Complexity and Contradiction in Architecture.* New York: The Museum of Modern Art.

- Venturi, R.** (2005). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki* (2. b.). Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S.** (1988). *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge: The MIT Press.
- Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S.** (1993). *Las Vegas'ın Öğrettikleri: Mimari Biçimin Unutulan Simgeselliği*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Vidler, A.** (1977). *The Third Typology*. *Oppositions*(7), s. 13-16.
- Vidler, A.** (2016). *Yaşadığımız Günün Tarihleri: Mimarlıkta Modernizmi İcat Etmek*. İstanbul: Janus Yayıncılık.
- White, H.** (2008). *Metatarih: Ondokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Wolfe, T.** (2006). *Bauhaus ve Sonrası*. Ankara: Keşif Yayınevi.
- Wu, C.** (2005). *Kültürün Özelleştirilmesi: 1980'lerin Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, A.** (1991, Temmuz). *Kuramcı ve Sanatçı Aldo Rossi: Rasyonalizm ve Manyerizm Arasında*. *Arredamento Dekorasyon*, s. 117-118.
- Yücel, A.** (1999). *Mimarlıkta Dil ve Anlam*. İstanbul: TMMOB İstanbul Büyükşehir Şubesi.
- Zeka, N.** (1994). *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Url-1**<https://en.wikipedia.org/wiki/Home_Insurance_Building>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-2**<https://en.wikipedia.org/wiki/Wainwright_Building>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-3**<https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Lloyd_Wright#>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-4**<https://en.wikipedia.org/wiki/Robie_House>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-5**<<https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2602-860-880-lake-shore-driveo-by-mies-van-der-rohe-glass-house-apartments/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-6**<<https://www.archdaily.com/61162/ad-classics-lever-house-skidmore-owings-merrill>>, erişim tarihi 28.05.2024.

- Url-7**<https://en.wikipedia.org/wiki/Salk_Institute_for_Biological_Studies>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-8**<https://en.wikipedia.org/wiki/Phillips_Exeter_Academy_Library>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-9**<<https://tr.pinterest.com/pin/162411130291136520/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-10**<[https://it.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_\(Como\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Casa_del_Fascio_(Como))>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-11**<<https://www.flickr.com/photos/arnout-fonck/6798510583/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-12**<https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Savoie>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-13**<<https://www.quondam.com/45/4504q.htm>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-14**<https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_dell%27Immacolata_Concezione_%28Torino,_Centro%29>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-15**<https://en.wikipedia.org/wiki/St_George_in_the_East>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-16**<https://tr.wikipedia.org/wiki/Aziz_Petrus_Bazilikası>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-17**<<https://tr.pinterest.com/pin/324681454368136982/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-18**<<https://www.flickr.com/photos/32224170@N03/5917134736/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-19**<<https://www.flickr.com/photos/32224170@N03/5917136842/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-20**<https://en.wikipedia.org/wiki/Laurentian_Library>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-21**<http://www.museumsinflorence.com/musei/Laurentian_Library.html>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-22**<https://de.wikipedia.org/wiki/Basilika_Vierzehnheiligen>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-23**<<https://tr.pinterest.com/pin/394909461069596791/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-24**<https://en.wikipedia.org/wiki/St_George%27s,_Bloomsbury>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-25**<https://en.wikipedia.org/wiki/Seagram_Building>, erişim tarihi 28.05.2024.

- Url-26**< <https://www.archdaily.com/504682/ad-classics-world-trade-center-minoru-yamasaki-associates-emery-roth-and-sons> >, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-27**<<https://paulpiazzaarchitect.com/home/2012/09/29/leverhouse/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-28**<<https://galeri.uludagsozluk.com/r/chrysler-binasi-854474/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-29**<https://en.wikipedia.org/wiki/PSFS_Building>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-30**<<https://tr.pinterest.com/pin/40743571609954794/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-31**<<https://arquitecturadescubierta.blogspot.com/2014/03/jewish-community-center-louisi-kahn.html>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-32**<<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/pilgrim>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-33**<<https://www.arkitektuel.com/unite-dhabitation/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-34**<<https://www.rosarydelsudartnews.com/2018/10/nu-mutivo-antico-in-villa-pignatelli.html>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-35**< <https://www.quondam.com/45/4505t.htm> >, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-36**<<https://www.quondam.com/40/4010g.htm>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-37**<<https://www.quondam.com/45/4506f.htm>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-38**<https://o.quizlet.com/i/UIVm_kQDNEWCOjJoRd69Iw.jpg>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-39**<<https://www.pinterest.es/pin/730075789568917050/>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-40**<<https://www.quondam.com/40/4013x.htm>>, erişim tarihi 28.05.2024.
- Url-41**<<https://www.dezeen.com/2015/08/12/postmodernism-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-robert-venturi-denise-scott-brown/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-42**<<https://ofhouses.com/post/144791996029/310-robert-venturi-vanna-venturi-house>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-43**<<https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-44**< <https://jcleonard.co/grocery-factory>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-45**<<https://www.theplanjournal.com/article/musings-boredom-midcentury-architecture-and-public-spaces>>, erişim tarihi 29.05.2024.

- Url-46**<<https://www.journal18.org/issue5/a-digital-extension-of-a-roman-cartographic-classic-the-1748-nolli-map-and-its-legacy/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-47**<https://en.wikipedia.org/wiki/Capriccio_with_Palladian_buildings>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-48**<<https://ofhouses.com/post/144942511474/311-aldo-rossi-leonardo-ferrari-villa-in>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-49**<<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368578>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-50**<<https://speculativecities.wordpress.com/2017/09/15/the-concept-of-type-rossis-monument-of-the-resistance-in-cuneo/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-51**<<https://visuallexicon.wordpress.com/2017/10/03/ronchamp-chapel/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-52**<<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368559>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-53**< <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1965-2/piazza-del-municipio-e-monumento-ai-partigiani/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-54**<<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368549>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-55**<<https://tr.pinterest.com/pin/346355027575374453/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-56**< <https://www.arkitektuel.com/park-guell/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-57**<<https://parkguell.barcelona/en/renovation-works-status/10-Restorations-pavements-Portico-Washerwoman>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url58**<https://en.wikipedia.org/wiki/Monastery_of_Saint_Pelagius_of_Antealtares>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-59**<<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1965-2/unita-residenziale-quartiere-gallaratese-2-milano-1968-1973/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-60**<<https://tr.pinterest.com/pin/54254370493854517/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-61**<<https://www.dezeen.com/2015/07/30/san-cataldo-cemetery-modena-italy-aldo-rossi-postmodernism/>>, erişim tarihi 29.05.2024.
- Url-62**<<https://www.fondazionealdorossi.org/opere/1970-1979-3/cimitero-di-san-cataldo-modena-1971-1978-2/>>, erişim tarihi 29.05.2024.

Url-63<<https://www.jeffbondono.com/TouristInRome/TombOfEurysacesTheBaker.html>>, erişim tarihi 29.05.2024.

Url-64<<https://capesaro.visitmuve.it/1-angelo-morbello-il-natale-dei-rimasti/>>, erişim tarihi 29.05.2024.

Url-65<https://en.wikipedia.org/wiki/Prazeres_Cemetery>, erişim tarihi 29.05.2024.

Url-66<<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bursa/gezilecekyer/yesil-cami>>, erişim tarihi 29.05.2024.

Url-67<https://www.epfl.ch/campus/art-culture/museum-exhibitions/archizoom-en/exhibitions/aldo_rossi/analogouscity_1/>, erişim tarihi 29.05.2024.